تاریخ تحلیلی سینمای جهان
۱۸۹۵ - ۱۹۹۵

زیر نظر: جفری ناول - اسمیت

تاریخ تحلیلی سینمای جهان

۱۸۹۵-۱۹۹۵

زیرنظر: جفری ناول - اسمیت

شابک : ۹۶۴۶۶۳۴-۱۵-X
ISBN: 9646634-15-x

زمستان ۱۳۷۷

انتشارات بنیاد سینمایی فارابی: تهران - شهید مطهری- پلاک ۲۴۶ - شمارهٔ ۸ تلفن: ۸۳۱۳۴۷-۸۸۴۲۹۵۸

تاریخ تحلیلی سینمای جهان
زیرنظر: جفری ناول - اسمیت
ترجمه: گروه مترجمان
ویرایش: سیداحمدپایداری - مازیار اسلامی
مدیرهنری: علیرضا حسینی
پردازش کامپیوتری: پروانه ابراهیمی
حروفچینی: ملیحه وفادار، شهناز شکوری ، اکرم حشمتی
نمونه‌خوانی: حسین سلیمانی - فاطمه مقیسه - مهری عباس‌زاده
لیتوگرافی: زرین گرافیک
چاپ: چاپ و نشر شادرنگ
صحافی: نمونه
طرح روی جلد: محبوب منش
چاپ اول زمستان ۱۳۷۷ تیراژ ۳۳۰۰جلد
قیمت: ۵۵۰۰۰ریال

این اثر ترجمه‌ای است از:

This is a Persian translation of
the Oxford History of World Cinema
Edited by Geoffrey Nowell-Smith
Oxford University Press, 1996

به نام خدا

پیش‌گفتار

باتوجه به کتاب‌های ترجمه و چاپ شده در زمینهٔ تاریخ سینما جای کتابی جدید، تحلیلی، دقیق و فراگیر در این زمینه خالی بود . تاریخ تحلیلی سینمای جهان *(The Oxford History of World Cinema)* واجد تمام این ویژگی‌ها است. این کتاب به مناسبت صدمین سال سینما توسط دانشگاه آکسفورد و زیرنظر جفری ناول-اسمیت چاپ شده است. کتاب، تاریخ سینما را از آغاز ۱۸۹۵ تا پایان سال ۱۹۹۵ پوشش می‌دهد که یکی از ویژگی‌های مهم این کتاب است . کتاب‌های تاریخ سینمای ترجمه شده در ایران تا اوایل دههٔ هفتاد میلادی پیش آمده‌اند و تقریباً دربارهٔ سه دههٔ اخیر هیچ منبع دقیق و تحلیلی نداریم . درکتاب تاریخ تحلیلی سینمای جهان مفصل به این سه دهه پرداخته شده است. از سویی چون توسط گروه نویسندگانی نوشته شده که در آن زمینهٔ خاص تخصص داشته‌اند ، کتاب را از حد یک تاریخ‌نویسی صرف فراتر برده و به آن بعدی تحلیلی بخشیده است. به همین دلیل شاید به جرات بتوان گفت که بیشتر بخش‌های کتاب حاوی نقدها و تحلیل‌هایی بدیع است. برای نمونه بخش‌های سینمای آوانگارد و موسیقی فیلم قابل توجه‌اند. این تنوع دیدگاه‌ها به جذابیت کتاب افزوده و آن را از ایراد تک نگاهی بودن مبرا کرده است. دقت و تدوین درست جفری ناول-اسمیت نیز از پراکندگی احتمالی نوشته‌ها و دیدگاه‌های مطرح شده جلوگیری کرده است . تحلیل‌های کتاب از جریانات سینمایی استوار بر اطلاعات دقیق و جزئی است که نشان از دقیق بودن کتاب در زمینهٔ تاریخ نگاری آن دارد. برای نمونه در بخش انیمیشن ضمن تحلیل کاراکترهای یک شخصیت انیمیشن زمینه‌های شکل‌گیری و اثرپذیری این کاراکتر از بازیگران و ستارگان معروف آن دوران مورد بحث قرار گرفته است. اطلاعات چنان درست ارائه شده که هم نویسنده مقاله را به طرف طرح ایده‌هایش راهنمایی می‌کند و هم جای هرگونه داوری برای خواننده را همچنان

باز می‌گذارد. فراگیر بودن کتاب از تقسیم بندی آن مشهود است و تقریباً به همه بخش‌های گوناگون سینما پرداخته شده است، کتاب از این جهت نیز نسبت به تاریخ سینماهای ترجمه شده در ایران کامل‌تر است. تاریخچهٔ سینما از بدو پیدایش تا دورهٔ معاصر در سه دورهٔ سینمای صامت (۱۹۳۰-۱۸۹۵)، سینمای ناطق (۱۹۶۰-۱۹۳۰) وسینمای مدرن (۱۹۹۵-۱۹۶۰) بررسی شده است. در این میان به مسائل مهمی چون تحولات تکنولوژیک، تحولات زیبایی‌شناختی، تهیه و تولید، مفهوم وانواع ژانر و ... پرداخته شده است. ضمن این که بسیاری از زمینه‌های مورد بحث کتاب اصلاً مورد مشابهی در کتاب‌های سینمایی نداشته است، مانند تحلیل وتاریخچهٔ سریال‌سازی ، موسیقی فیلم، انیمیشن ، تأثیرات تلویزیون برروند توسعه سینما و سینمای آوانگارد.

کتاب ویژگی‌های بسیاری دارد که مسلماً در مقدمه‌ای چنین کوتاه مجال پرداختن به آن نیست و امید است که با خواندن آن توسط خوانندگان ارزش‌های خودرا بیشتر بنمایاند.

فرآیند ترجمه و چاپ این کتاب در زمانی کمتر از چهارماه باکارشبانه‌روزی به انجام رسید. زمانی که برای چنین کار مشکل و پردردسری بسیارکم بود، اما می‌توان ادعاکرد، که مشکلی که باعث فهم ناشدن متن باشد درکتاب نیست. چاپ چنین اثری احتیاج به پشتیبانی‌های بسیاری داشت . مدیرعامل محترم بنیاد سینمایی فارابی آقای محمدحسن پزشک و مدیرانتشارات آقای داریوش نوروزی لحظه‌ای از این پشتیبانی‌ها دریغ نکردند و شرایط لازم برای چاپ آن را مهیا ساختند، از آنان متشکریم. با امید این‌که چاپ چنین کتاب‌هایی بتواند گامی کوچک برای بهبود سینمای ایران در همه زمینه‌ها باشد.

سیداحمد پایداری

این کتاب را تقدیم می‌کنم به خاطرهٔ پدرم که زنده نماند تا تمام شدنش را ببیند، و به فرزندانم که ازآن لذت بسیار برند.

جفری ناول - اسمیت

فهرست

مقدمه عمومی	جفری ناول-اسمیت	علی عامری	۱

بخش ۱

مقدمه	جفری ناول-اسمیت	علاءالدین طباطبایی	۸

سینما در سال‌های آغازین

دوره پیش از سینما و تلویزیون	پائولو چرچی یوسای	علاءالدین طباطبایی	۱۲
سینمای آغازین	ربرتا پیرسون	"	۲۱
سینمای دورهٔ انتقال	ربرتا پیرسون	"	۳۵

ظهور هالیوود

نظام استودیویی هالیوود	داگلاس گومری	محمدگذرآبادی	۶۰
سینما در چهارگوشهٔ جهان	روث ویسی	"	۷۲
جنگ جهانی اول و بحران دراروپا	ویلیام یوریچیو	"	۸۳

فیلم صامت

ترفندهای سینمایی و متحرک سازی	دونالد کرافتون	امید نیک‌فرجام	۹۴
کمدی	دیوید رابینسون		۱۰۳
مستند	چارلز موسر	مرجان بیدرنگ	۱۱۳
سینما و آوانگارد	ای.ال. ریس	امید نیک‌فرجام	۱۲۳
سریال	بن سینگر	مرجان بیدرنگ	۱۳۵

سینمای کشورها

سینمای صامت فرانسه	ریچارد ابل	شهراد تجزیه‌چی	۱۴۲
ایتالیا: نمایش و ملودرام	پائولو چرچی‌یوسای	"	۱۵۵
سینمای انگلیس از هپ ورث تا هیچکاک	جان هاوکریج	"	۱۶۲
آلمان: سال‌های وایمار	توماس السیسر	"	۱۶۹
سبک اسکاندیناوی	پائولوچرچی یوسای	"	۱۸۷
روسیه پیش از انقلاب	یوری تسیویان	"	۱۹۵
اتحاد شوروی ومهاجران روس	ناتالیا نوسینوا	"	۲۰۰
سینمای یهودی اروپا	مارک ومالگورزاتا هندریکوفسکی	"	۲۱۳
ژاپن: پیش از زلزلهٔ بزرگ کانتو	هیروشی کوماتسو	"	۲۱۶
تجربهٔ سینمای صامت	مارتین مارکس	"	۲۲۳
روزهای خوش صامت	جفری ناول-اسمیت	"	۲۳۵

بخش ۲

صدا

مقدمه	جفری ناول-اسمیت	عسکر بهرامی	۲۵۱
دیباچه‌ای بر سینمای ناطق	کارل دیبتس	"	۲۵۵

سال‌های استودیو

هالیوود: پیروزی نظام استودیویی	توماس شاتز	شهراد تجزیه‌چی	۲۶۵
سانسور و آیین‌نامه‌های داخلی صنعت سینما	ریچارد مالتبی	روبرت صافاریان	۲۸۳
آوای موسیقی	مارتین مارکس	〃	۲۹۸
تکنولوژی و نوآوری	جان بلتون	〃	۳۱۱
انیمیشن	ویلیام موریتس	فتاح محمدی	۳۲۱

سینمای ژانر

ژانر و سینما	ریک آلتمن	کامبیز کاهه	۳۳۱
وسترن	ادوارد باسکومب	〃	۳۴۳
موزیکال	ریک آلتمن	〃	۳۵۳
فیلم جنایی	فیل هاردی	〃	۳۶۵
سینمای فانتزی	ویوین سابچک	فتاح محمدی	۳۷۴

پرداختن به واقعیت

مستند	چارلزموسر	مرجان بیدرنگ	۳۸۶
سوسیالیسم، فاشیسم و دموکراسی	جفری ناول-اسمیت	〃	۳۹۸

سینمای ملل

سینمای فرانسه: هنری مردمی	ژینت وینسندو	امید نیک‌فرجام	۴۰۹
ایتالیا از فاشیسم تا نئورئالیسم	موراندو موراندینی	〃	۴۲۰
بریتانیا در پایان امپراطوری	آنتونیا لَنت	〃	۴۳۰

آلمان: نازیسم و پس از آن	اریک رنچلر	امید نیک‌فرجام	۴۴۶
شرق‌اروپای مرکزی پس از جنگ جهانی دوم	مالگورزاتا هندریکوفسکی	"	۴۵۵
سینمای شوروی در دوران استالین	پیتر کنز	"	۴۶۳
سینمای هند: از خاستگاه تازمان استقلال	آشیش راجادیاکشا	"	۴۷۴
چین پیش از سال ۱۹۴۹	کریس بری	"	۴۸۳
سینمای کلاسیک ژاپن	هیروشی کوماتسو	"	۴۸۸
ظهور سینمای استرالیا	بیل روت	"	۴۹۸
سینمای آمریکای لاتین	مایکل چَنن	"	۵۰۳

دنیای بعداز جنگ

پس از جنگ	جفری ناول-اسمیت	محمدگذرآبادی	۵۱۲
تحول در نظام هالیوود	داگلاس گومری	"	۵۲۱
مستقل‌ها و نامتعارف‌ها	جفری ناول-اسمیت	"	۵۳۰

بخش ۳

سینمای مدرن

مقدمه	جفری ناول-اسمیت	شهراد تجزیه‌چی	۵۴۲

سینما در عصر تلویزیون

تلویزیون و صنعت سینما	میشل هیلمز	شهرادتجزیه‌چی	۵۴۵
هالیوود نوین	داگلاس گومری	"	۵۵۷

تکنولوژی‌های نوین	جان بلتون	علی عامری	۵۶۷
استفاده‌های جنجالی از جنسیت	لینداویلیامز	سعید خاموش	۵۷۷

سینمای آمریکا

حضور سیاهان در سینمای آمریکا	جیم پاینز	سعید خاموش	۵۸۴
جریان اصلی سینمای آمریکا	کیم نیومن	"	۵۹۷
رؤیاها و کابوس‌های فیلم‌های پرفروش	جوزف سارتل	شهراد تجزیه‌چی	۶۰۵

توسعهٔ مرزها

سینما - حقیقت و مستند نو	چارلز موسر	محمدگذرآبادی	۶۱۸
سینمای آوانگارد: موج دوم	ای.ال.ریس	"	۶۳۱
انیمیشن در عصر پساصنعتی	ویلیام موریتس	"	۶۴۷
موسیقی نوین فیلم	رویال براون	گلناز گل‌صباحی	۶۵۶
سینمای هنری	جفری ناول-اسمیت	محمدگذرآبادی	۶۶۶

سینمای جهان

جهت‌گیری‌های تازه در سینمای فرانسه	پیترگراهام	حمیدرضا منتظری	۶۷۶
سینمای ایتالیا: دورهٔ مؤلفین وپس‌ازآن	موراندوموراندینی	"	۶۸۷
سینمای اسپانیا: پس ازفرانکو	مارشا کیندر	"	۶۹۷
سینمای انگلستان: جستجو برای هویت	دانکن پتری	"	۷۰۶
سینمای نوین آلمان	آنتون کائس	"	۷۱۷

آلمان شرقی: قصهٔ دفا	هانس میکاییل با ت	علی عامری	۷۳۱
تغییر شرایط در کشورهای اروپای مرکزی شرقی	مارک هندریکوفسکی	علی عامری	۷۳۷
شوروی بعداز ذوب یخ	ویدا جانسن	"	۷۴۸
سینما در جمهوری‌های شوروی	ژان رادوانی	"	۷۶۲
سینمای ترکیه	یوسف کاپلان	"	۷۶۸
جهان عرب	رُی آرمز	"	۷۷۴
سینما در کشورهای جنوب صحرای آفریقا	پ.وینست ماگمبه	"	۷۸۲
سینمای ایران	حمید نفیسی	"	۷۸۸
سینمای هند	آشیش راجادیاکشا	احسان نوروزی	۷۹۶
سینمای اندونزی	دیوید هانان	"	۸۰۹
چین پس از انقلاب	استیر یائو	"	۸۱۴
سینمای عامه‌پسند هنگ کنگ	لی چیک‌تو	"	۸۲۷
سینمای نوین تایوان	جان ایپ	"	۸۳۶
نوسازی فیلم ژاپنی	هیروشی کوماتسو	علی عامری	۸۳۹
سینمای نوین استرالیا	استیون کرافتز	سعید خاموش	۸۴۹
سینمای نیوزلند	بیل روت	"	۸۶۰
سینمای کانادا	جیل مک گریل	"	۸۶۲
سینمای نوین آمریکای لاتین	مایکل چَنن	"	۸۷۲

مؤخره

مفاهیم جدیدسینما	جفری ناول-اسمیت	فرزان سجودی	۸۸۲
احیای سینما	جفری ناول-اسمیت	"	۸۹۲
پیوست (اسامی اشخاص و فیلم‌ها)			۹۰۱
کتاب شناسی			۹۷۱

مقدمه عمومی

جفری ناول ـ اسمیت

در دهۀ ۱۹۳۰ پل روتا مستندساز نوشت: «سینما معادله بزرگ و حل ناشدنی‌ای است بین هنر و صنعت». سینما در میان شکل‌های هنری صنعتی شده‌ای که زندگی هنری قرن بیستم را تسخیر کرده‌اند، نخستین و به نحوی قابل بحث، همچنان مهم‌ترین آنها است. شکلی که از دوران شروع محقرانه‌اش در محوطه‌های شهر بازی اوج گرفته تا تبدیل به صنعتی میلیارد دلاری، دیدنی‌ترین و اصیل‌ترین هنر معاصر شود.

تنها صد سال است که سینما به منزله شکلی از هنر و تکنولوژی تداوم دارد. ابزارهای ابتدایی سینما در دهه ۱۸۹۰ و تقریباً هم زمان در ایالات متحده، فرانسه، آلمان و انگلستان مورد استفاده قرار گرفتند. طی بیست سال، سینما در سراسر جهان گسترش یافت، تکنولوژی پیچیده‌ای را به تکامل رساند و به راهش ادامه داد تا تبدیل به صنعتی مهم شود. صنعتی که در سراسر جهان عامه پسندترین شکل سرگرمی را به بینندگان شهری، عرضه کرد و توجه بازرگانان نوپا، هنرمندان، دانشمندان و سیاستمداران را جلب کرد. رسانه فیلم، علاوه‌بر سرگرمی، برای مقاصد آموزشی، تبلیغی و تحقیق علمی نیز مورد استفاده قرار می‌گیرد. سینما که اصلاً از آمیزش عناصری شامل نمایش، وودویل، ملودرام عامه‌پسند و خطابه مصور شکل گرفته بود، به سرعت تمایز هنری خود را به دست آورد. تمایزی که اکنون تدریجاً آن را از دست می‌دهد، زیرا به موازات سینما شکل‌های دیگری از وسایل ارتباط جمعی و سرگرمی انبوه پدید آمده‌اند که برتری سینما را تهدید می‌کنند.

نیازی به گفتن نیست که فشرده کردن این تاریخ پیچیده در قالب یک مجلد، کار نگران کننده‌ای بوده است. ضرورت داشت که بعضی پیشرفت‌ها به عنوان پیشرفت‌های اصلی معرفی شوند، در حالی که پیشرفت‌های دیگر در حاشیه مطرح شده‌اند یا حتی اصلاً مطرح نشده‌اند. دراین کتاب اصول مشخصی راهنمایی‌ام کرده‌اند. برای شروع باید بگویم که این کتاب تاریخ سینما است و نه تاریخ فیلم. کتاب به تمام کاربردهای رسانه فیلم نمی‌پردازد، بلکه آنهایی را در کانون توجه قرار می‌دهد که دست به دست هم داده‌اند تا اختراع اصلی تصاویر متحرک بر روی نوار سلولوئید را تبدیل به نهادی عظیم کنند که سینما یا صنعت سینما - Movies - نام دارد. در این معنی چهارچوب‌های سینما گسترده‌تر از صرفاً فیلم هایی است که نهاد مذکور تولید و وارد چرخه توزیع می‌کند. این چهارچوب‌ها، بیننده، صنعت و افرادی را در برمی گیرند که در عرصه سینما فعالیت می‌کنند، - از ستاره‌های فیلم گرفته تا تکنسین‌ها تا راهنماهای زن در سالن‌های سینما ـ همچنین ساز و کارهای قاعده‌گذاری و کنترل را فرا می‌گیرند. این ساز و کارها تعیین کننده فیلم هایی هستند که بیننده تشویق به دیدن آنها می‌شود و بالعکس. در این میان، خارج از نهاد مذکور، تاریخ به معنای گسترده‌تری حضور دارد که البته همواره بر آن فشار اعمال می‌کند، تاریخی که دنیای جنگ و انقلاب، تحولات فرهنگی، جمعیت‌شناسی demography، سبک زندگی، ژئوپلیتیک (مبحث تأثیر عوامل جغرافیایی بر سیاست) و اقتصاد جهانی را در بردارد. بدون درک سینما، به هیچ‌وجه نمی‌توان فیلم‌های آن را درک کرد. باید فهمید که سینما، اصولاً به دلیل عامه‌پسند بودن فوق العاده‌اش، بیش از هر هنر دیگری همواره در معرض خطر قدرت‌هایی بوده که نمی‌توانسته آنها را کنترل کند. در حالی که به نوبه خود این قدرت را هم داشته که بر تاریخ تأثیر بگذارد. بدون شناخت این موضوع ابداً نمی‌توان سینما را درک کرد. شاید بتوان تاریخ ادبیات و موسیقی را صرفاً به منزله تاریخ مؤلفین و آثارشان نوشت (گرچه نباید چنین کرد)، بدون آن که به تکنولوژی‌های چاپ و ضبط و صنایعی که آنها را انتشار می‌دهند یا به دنیایی که هنرمندان و مخاطبانشان در آن زندگی کرده و می‌کنند، رجوع شود. اما در مورد سینما این امر ناممکن است. مورد اصلی در تدبیر این کتاب، ضرورت قرار دادن فیلم‌ها بر زمینه‌ای است که بدون آن نمی‌توانستند حتی به وجود آیند چه رسد به آن که واجد معنی باشند.

ثانیاً، این کتاب تاریخ سینما، هم از جنبه خاستگاه‌ها و هم از جنبه پیشرفت‌های بعدی آن است، تاریخ هنری که برفراز تمام هنرهای عامه پسند دیگر می‌ایستد. سینما هنری عامه‌پسند است اما نه به معنای منسوخ شده‌اش که طبق آن بیشتر از «مردم» مایه می‌گیرد و نه از نخبگان با فرهنگ. در اینجا معنایی خاص و قرن بیستمی مد نظر است که مطابق آن هنر عامه‌پسند با وسایل مکانیکی نشر انبوه، منتشر می‌شود و قدرتش ناشی از توانایی

آن برای ارتباط با نیازها، علایق و اشتیاق‌های جامعه‌ای عظیم و انبوه است. صحبت پیرامون سینما در سطحی که این جامعه عظیم را به خود مشغول می‌کند،بار دیگر پرسش سینما به منزله هنر و سرگرمی را برمی‌انگیزد - همان «معادله بزرگ و حل ناشدنی » پل روتا-که این بار به شکلی ظریف‌تر مطرح می‌شود. سینما به دلیل استفاده از تکنولوژی‌های صنعتی که هم برای ساختن و هم برای نمایش فیلم به کار می‌رود، عموماً به شکلی واضح جنبه صنعتی دارد. اما به معنایی عمیق‌تر نیز صنعتی است، چنانکه برای رسیدن به مخاطبین عظیم، مراحل تولید، توزیع و نمایش، به شکل صنعتی (و عموماً سرمایه‌دارانه) در قالب ماشینی قدرتمند و کارا سازمان‌دهی می‌شوند . اما تاریخ سینما، صرفاً تاریخ این ماشین نیست و قطعاً نمی‌توان آن را از نظرگاه ماشین و افرادی که کنترلش می‌کنند، بازگو کرد. همچنین سینمای صنعتی تنها نوع سینما نیست. در این کتاب سعی کرده‌ام تا هم به سینما در حکم صنعت بپردازم و هم به علایق مختلف سینمایی، از جمله فیلمساز انی که خارج از تشکیلات صنعتی سینما کار کرده یا با آن کشمکش داشته‌اند. موضوع مورد بحث دربردارنده این شناخت است که در سینما، نیازهای صنعت و هنر همواره مشابه نیستند، در عین حال لزوماً با یکدیگر تضاد ندارند. عمدتاً به نظر می‌رسد که این دو متناسب نیستند. سینما شکلی هنری صنعتی است که روش‌های صنعتی تولید هنر را تکامل داده است. این واقعیتی است که زیبایی‌شناسی سنتی در پذیرفتنش مشکلات فراوانی دارد ولی به هر صورت واقعیت است. فیلم‌های زیادی هستند که بی‌اغراق منزلت هنری‌شان تردیدآمیز است. از سوی دیگر فیلم‌های فراوانی هستند که ارزش هنری‌شان در تضاد با ارزش‌های صنعت سینما مشخص می‌شود، صنعتی که این آثار برای رسیدن به مرحله تولید، بر آن تکیه دارد. معادله روتا هیچ پاسخ ساده‌ای ندارد. هدف من در کتاب این بوده که بین ارزش‌های بازار فیلم و ارزش‌های خارج از آن، توازنی برقرار کنم.

ثالثاً، این تاریخ سینما در جهان است، واقعیتی که خصوصاً به آن افتخار می‌کنم و به دو معنی صحت دارد. از طرفی کتاب، تاریخ سینما را به عنوان پدیده‌ای جهانی و مجرد تعریف می‌کند، پدیده‌ای که به سرعت در سراسر جهان گسترش می‌یابد و تاحد زیادی در قالب مجموعهٔ مجردی از علایق تجاری کنترل می‌شود که به هم پیوسته‌اند. اما از طرف دیگر تاریخ سینماهای متفاوت و فراوانی را تعریف می‌کند. آنهایی که در نقاط مختلف جهان رشد می‌کنند و اغلب در مخالفت با قدرت هایی که برای کنترل و توسعه (یا به عبارت دیگر تسلط بر) بازار در سطح جهان می‌کوشند، حق خود را برای استقلال می‌طلبند. در طرح ریزی و گرد آوری این کتاب، بزرگترین چالش، یافتن راهی برای مرتبط ساختن معنای دو عبارت «جهان سینما» بوده است، همچنین ایجاد توازن میان داعیه‌های مخالفی که در نهاد جهانی سینما هست و سینماهای مختلف و فراوانی که در سراسر جهان موجود است. تنوع بسیاری که در سینمای جهان به چشم می‌خورد، تعداد فیلم‌هایی که ساخته شده (بسیاری از آنها خارج از مرزهای ملی توزیع نمی‌شوند) و گوناگون بودن زمینه‌های فرهنگی و سیاسی که سینماهای جهان از آنها ظهور کرده‌اند بر مورد خاصی دلالت دارد. این که تلاش برای احاطه یک جانبه بر تاریخ کلی سینما، احمقانه خودپسندانه یا هر دو اینهااست. مسأله صرفاً به دانش مرتبط نمی‌شود بلکه دیدگاه را نیز دربرمی‌گیرد. در ارائه تصویری از جهان سینما، این بخت را داشته‌ام که بتوانم گروهی نویسنده را به همکاری دعوت کنم، گروهی که نه فقط در حیطه مخصوص خود کارشناس هستند بلکه در پرداختن به موضوع، قادرند «حس» خاصی به الویت‌ها و موضوعات خطیر بدهند. در حالی که من درمقام فردی خارجی هرگز نمی‌توانستم آن را منعکس کنم. حتی اگر به اندازه آنها اطلاعات داشتم، که ندارم. این امر خصوصاً در مورد هند و ژاپن ارزشمند است، کشورهایی که سینمایشان از حیث تعداد با هالیوود رقابت می‌کند، اما در غرب صرفاً به شیوه‌ای بسیار محدود، پراکنده و غیر تاریخی شناخته شده‌اند.

ارائهٔ چندگانگی دیدگاه‌ها، اهمیت دارد. همچنین گردآوری آنها مهم است و ارائه مفهومی که در ویژگی به هم پیوسته سینما از جنبه‌های فراوان در مکان‌ها و زمان‌های مختلف وجود دارد. در یک مقطع، شاید سینما ماشین بزرگی باشد اما از بخش‌های فراوانی تشکیل شده است و می‌توان با این بخش‌ها و کل سینما به طرق مختلفی برخورد کرد. نظرگاه‌های بینندگان (چیزی به منزله «بیننده» مجرد وجود ندارد)، هنرمندان (هیچ اگلوی اولیه و منفردی از «هنرمند» موجود نیست) و صنایع فیلم و صنعتگران فیلم (باز هم تنها یک صنعت وجود ندارد) اغلب متفاوت هستند. همچنین مسأله‌ای دیده می‌شود که برای تمام مورخین آشنا است: ایجاد موازنه در تاریخ، «چنان که رخ داده» و چنان که به وسیله تاریخ سازان مشاهده شده است، البته اینهابا توجه به نیازهای مرتبط با الویت‌های امروزی و شکل‌های دانش (از جمله توجه به غفلت‌های امروزی) مد نظر قرار می‌گیرند. مسأله نقش افراد در این ماشین تاریخی نیز به اندازهٔ مورد مذکور مبهم است در این مورد سینما تناقض خاصی دارد، چرا که برخلاف سایر ماشین‌آلات صنعتی نه فقط بر فردیت‌ها

متکی است بلکه آنها را پدید می‌آورد. آشکارترین نمونه آن ستارگان بزرگ سینما هستند که هم سینما را به وجود می‌آورند و هم محصول آن هستند. با توجه به تمام این پرسش‌ها، در مقام گرآورنده وظیفه خود دانسته‌ام تا سعی کنم نشان بدهم که چگونه می‌توان به جای تحمیل نظرگاهی مجرد و همه شمول، دیدگاه‌های متفاوت را به هم مرتبط ساخت.

چگونه کتاب نظم و ترتیب یافته است

یکی از سلاح‌های اصلی گردآورنده، سازمان دهی است و از طریق روش سازمان‌دهی کتاب است که سعی کرده‌ام تابه ارتباط دیدگاه‌های مختلفی شکل بدهم که قبلاً رئوس آنها را برشمردم. کتاب از جنبه وقایع نگارانه به سه بخش تقسیم می‌شود: سینمای صامت، سینمای ناطق از ۱۹۳۰ تا ۱۹۶۰ و سینمای مدرن از ۱۹۶۰ تا کنون. درهر بخش، کتاب ابتدا به وجوه کلی سینما طی دوره مورد نظر می‌نگرد و سپس به سینما در نقطه‌ای خاص از جهان می‌پردازد. مقالات کلی موضوعاتی چون نظام استودیویی، تکنولوژی، ژانرهای سینما و گستره‌ای از پیشرفت‌ها هم در سینمای رایج و هم در سینمای مستقل آمریکا، اروپا، و جاهای دیگر را فرا می‌گیرند.

تا جایی که ممکن است، سعی کرده‌ام تا اطمینان بدهم که هر پیشرفتی از دیدگاه بین المللی گسترده‌ای مورد بررسی قرار گرفته است، برای تشخیص این واقعیت که سینما از دوران اولیه، در سراسر جهان صنعتی به نحوی چشمگیر با روش‌های مشابهی تکامل یافته است. اما این واقعیت هم وجود دارد که از اواخر جنگ جهانی اول به بعد، یکی از صنعت‌های فیلم ـ صنعت فیلم آمریکا نقش مسلطی ایفا کرده است، تا حدی که بیشتر تاریخ سینما در سایر کشورها، نشان دهنده تلاش صنعت‌های بومی برای خنثی کردن نفوذ آمریکا (هالیوود) یا رقابت با آن یا متمایز شدن از صنعت مذکور است. بدین ترتیب سینمای آمریکا در سراسرقسمت‌های عمومی کتاب، نقش محوری ایفا می‌کند. پس سینمای آمریکا به منزله «سینمای ملی» در ردیف سینمای فرانسه، ژاپن، شوروی و سایر سینماها مورد توجه قرار نگرفته است.

قسمت هایی که به سینمای «ملی» یا «سینمای جهان» می‌پردازند، سینماهای مهم در اروپا، آسیا، آفریقا، استرالیا و آمریکا را فرا می‌گیرند. هر چند با قدری ندامت در مورد سینمای آسیا (بزرگترین در جهان) تصمیم گرفتم که به جای تلاش برای مرور کلی بر هر یک از کشورهای تولید کننده فیلم، تمرکز را معطوف به مهم‌ترین و بیانگرترین سینماهای ملی کنم. عرصه هایی که در کانون توجه قرار گرفته‌اند شامل سه سینمای مهم چینی زبان (جمهوری خلق چین، هنگ‌کنگ و تایوان) سینمای ژاپن، اندونزی، هند وایران هستند. همچنین خیلی زود دریافتم که تقریباً هر روشی برای گروه بندی سینماهای جهان و خصوصاً شکل‌های گروه بندی بر اساس مفاهیمی چون جهان اول، دوم و سوم بسیار مضر است. بخش‌های مربوط به سینمای ملی یا جهان صرفاً و تقریباً براساس نظم جغرافیایی ازغرب به شرق چیده شده‌اند. گاهی به این معنی که سینماهایی با شباهت‌های سیاسی یا فرهنگی گرد هم آمده‌اند. مثلاً اروپای مرکزی شرقی، شوروی و جمهوری‌های قفقاز و آسیای مرکزی هم از نظر جغرافیایی مجاور یکدیگرند و هم طی دوره ۹۰ـ۱۹۴۸ دارای نظام سیاسی مشترکی بودند. سینمای این کشورها به ترتیب در بخش سه بررسی شده است. اما سرزمین اصلی چین هم که نظام مشابهی داشته (و سینما یش توسط ضروریات ایدئولوژیک مشابهی شکل گرفته است) در کنار سایر سینماهای چینی زبان چون هنگ کنگ و تایوان قرار می‌گیرد. در هر سه بخش کتاب، سفر از فرانسه آغاز می‌شود، اما در بخش یک در ژاپن و در بخش‌های دو و سه در آمریکای لاتین به پایان می‌رسد. شاید تصمیم‌گیری برای شروع کار از فرانسه، نشان دهندهٔ الویت خاصی باشد اما شکلی که سفر درادامه به خود می‌گیرد موکداً چنین حالتی ندارد.

سینماهای گوناگون در جهان، از جنبه تاریخ ظهور بر صحنه جهان نیز مورد بررسی قرار می‌گیرند. اینهادر بخش یک نسبتاً معدودند، در بخش دو بیشتر هستند و در بخش سه بسیار فراوان ترند. معنایش این است که تعدادی از مقالات بخش ۲ و تعداد بیشتری در بخش ۳ نیز به کندوکاو در تاریخ سینمای کشور مربوطه می‌پردازند. به نظرم آمد که این تخطی جزئی در ساختار وقایع نگارانه کتاب بهتر از آن است که جای مطالب به شکلی ملانقطی (کتابی) تعیین شود، مثلاً در عوض آن که به فیلم‌های صامت ایرانی در بخش سینمای صامت بپردازیم بهتر است که تک مقاله‌ای منسجم پیرامون سینمای ایران بیاید. به دلایلی که در ابتدای این مقدمه ابراز شد، بسیاری از مقالات کتاب، عوامل نهادی سینما را در کانون توجه قرار می‌دهند، عواملی چون صنعت و تجارت، سانسور و از این قبیل، همچنین به همان اندازه‌که فیلم‌ها و فیلم سازان را در کانون توجه قرار می‌دهند، به شرایطی می‌پردازند که فعالیت فیلمسازی را احاطه کرده‌اند. البته نکته تأسف انگیزی هم وجود دارد، این که نمی‌توان حق مطلب را در مورد بسیاری از افرادی ادا کرد، که نقش چشم‌گیری در تاریخ سینما به عهده داشته‌اند. اما زندگی و کار هنرمندان،

تکنسین‌ها یا تهیه‌کنندگان منفرد به نوبه خود جذاب است، علاوه بر این می‌تواند به وضوح نشان دهد که چگونه سینما به منزلهٔ مجموعه‌ای کلی عمل می‌کند. مثلاً قصه اورسن‌ولز که بیشتر دوران کاری‌اش را صرف کشمکش با نظام استودیویی کرد یا سعی داشت که فیلم‌هایش را کلاً خارج از آن بسازد، می‌تواند بیش از همه توصیفاتی که درباره چگونگی آن نظام ارائه شده، روشنگر باشد. علاوه بر علایق ذاتی، برای آن که مساعدتی به تحقق این روشنگری شده باشد، در گوشه و کنار متن کتاب «مطالب ضمیمه‌ای» آمده که اختصاصاً به فیلم سازان، بازیگران، کارگردان‌ها، تهیه‌کننده‌ها و تکنسین‌ها می‌پردازد، آنهایی که به طرق گوناگون همکاری کرده‌اند تا سینما تبدیل به چیزی بشود که اکنون هست.

انتخاب افرادی که درباره‌شان مطلبی نوشته شده، متأثر از چند معیار متداخل است. بعضی از افراد مذکور به این دلیل انتخاب شده‌اند که آشکارا مهم و معروف هستند وهیچ تاریخ سینمایی نمی‌تواند بدون توجه گسترده به کار آنها جامع باشد. نمونه هایی که در این رده قرار دارند و کمابیش بدون ترتیب مطرح می‌شوند شامل دیوید گریفیث، اینگمار برگمان، مریلین مونرو و آلن دلون هستند. ولی افراد دیگری هم هستند- «فوق ستاره‌های» هندی، چون نرگس یا م. ج. راماچاندران ـ که برای خوانندگان غربی کمتر شناخته شده‌اند، اما کارشان برای ثبت در تاریخ سینمای جهان به همان اندازه مورد ادعا است. همچنین ضرورت وجود دیدگاه‌های متفاوت باعث شده تا فیلمسازان زن مستقل (انیس وارداء، شانتال اکرمن) و مستندسازان (همفری جنینگر، یوریس (ایونس) هم در کنار کارگردان هایی مطرح شوند که بیشتر در حیطهٔ سینمای رایج فعالیت می‌کنند. تمام این موارد را می‌توان به منزلهٔ تصویر یا نمونه چیزی در باره سینما نگریست که شاید توضیحات مرسوم‌تر راجع به تاریخ سینما نتوانند آن را به نحو متقاعد کننده‌ای منعکس سازند. اما وسوسه شده‌ام که جلوتر بروم و در قسمت «مطالب ضمیمه» یکی دو نفر را انتخاب کرده‌ام که به دشواری می‌توان کارشان را نمونه وار توصیف کرد اما روشنگر تنوع غنی و گاهی غرابت سینما و جایگاهی هستند که در جهان دارد. نیازی به گفتن نیست که شاید خوانندگان انتظار داشته باشند علاوه بر افرادی که مقاله‌ای راجع به آنها نوشته شده، نام عده فراوان دیگری هم در فهرست بیاید. اما جایی برای آنها نبود. در نتیجه بی تردید این امر منجر به مخالفت‌ها و گه‌گاه ناامیدی‌هایی خواهد شد. خصوصاً جایی که شخصیت‌ها ی محبوب خواننده جزو فهرست افرادی نباشند که «مطلب ضمیمه‌ای» راجع به انها نوشته شده است. ولی امکان ندارد که بتوان تمام سلیقه‌ها را ارضاء کرد. نکته اصلی‌تر آن که قرار نیست مطالب ضمیمه (چنان که امیداورم مشخص کرده باشم) در مجموع، پانتئونی (معبد خدایانی) با نام ۱۵۰ شخصیت مهم باشد، بلکه غرض این است که مطالب مذکور، سینما را به صورتی فراگیر و همه جانبه تشریح کنند.

سینما در اولین قرن پیدایش خود، آثاری هنری پدید آورد، که قابل قیاس با شاهکارهای نقاشی، موسیقی و ادبیات است. اما اینها صرفاً گوشه‌ای از یک شکل هنری هستند که تکامل آن به مرحلهٔ اعتلا، در تاریخ فرهنگ جهان بی‌سابقه بوده است. از آن گذشته، سنما به نحوی گریزناپذیر در کلیت تاریخ قرن بیستم جای گرفته است. سینما هم به شکل‌گیری و هم به بازتاب واقعیت دوران ـا کمک کرده است. همچنین کمک کرده تا آرزوها و رو باهای مردم در سراسر جهان شکل بگیرد. هدف کتاب بیش از هر چیز دیگر آن است که مفهومی از این دستاوردهای یگانه ارائه دهد، چنان که هم غنای سینما و هم جایگاه آن را در جهان گسترده‌تر فرهنگ و تاریخ تشریح کند.

منابع مرجع

در پایان هریک از مقالات فهرست کوتاهی از کتاب هایی می‌آید که نویسنده در حکم منبع به آنها ارجاع داده یا برای مطالعه بیشتر توصیه کرده است. الویت به آثاری داده شده که در زبان انگلیسی به سهولت قابل دسترسند. اما جایی که هیچ منبع مناسبی به انگلیسی یا سایر زبان‌های غربی وجود نداشته باشد (چنان که گاهی پیش می‌آید) شاید بتوان منابع مهجورتری را ذکر کرد. منابع مرجع کتاب‌شناسی که به صورت کامل برای تمام آثار ذکر شده‌اند، در کتاب‌شناسی عمومی انتهای کتاب آمده‌اند. علاوه بر این در پی مطالب ضمیمه هم فیلم‌شناسی برگزیده‌ای ارائه شده است.

در مورد اسامی فیلم‌های خارجی، هیچ قاعده مجردی اعمال نشده است، فیلم هایی که در کشورهای انگلیسی زبان، اسامی عموماً پذیرفته شده‌ای دارند، معمولاً با همان اسم مورد اشاره قرار گرفته‌اند، وقتی اسم فیلم برای اولین بار ذکر می‌شود، نام اصلی آن در پرانتز می‌آید. در مورد فیلم هایی که اسم عموماً پذیرفته شده‌ای به زبان انگلیسی ندارند، کلاً نام اصلی‌شان مورد استفاده قرار گرفته است و به دنبال آن ترجمه انگلیسی در پرانتز و گیومه (وقتی نام فیلم برای اولین ذکر می‌شود) آمده است.(در ترجمهٔ این کتاب تمامی اسامی فیلم‌ها به زبان انگلیسی ثبت

شده‌اند) اما در مورد بعضی فیلم‌های کشورهای اروپایی و آسیایی، در کل اسامی ترجمه شده مورد استفاده قرار گرفته‌اند، برای اسامی چینی از آوانویسی پینیین استفاده شده است، به جز در مورد هنرمندان تایوانی و هنگ کنگی که آوا نویسی دیگری را به کار می‌گیرند. نام شخصیت‌ها و فیلم‌های روسی به صورت «عامیانه» آوانویسی شده است. بدین ترتیب آیزنشتین به صورت Eizenshtein آمده و نه به شکل صحیح اما ملانقطی (کتابی) Eizenshtein و Alexander Nevsky که به صورت Aleksandr Nevskii accents diacriticals ثبت نشده است. تلاش بسیاری شده تا تاکیدها و زیروزبرهای زبان‌های اسکاندیناوی و اسلاو همچنین مجار و ترک به شکل صحیحی ارائه شوند. در مورد آوانویسی عربی نیز وضع چنین است. اما نمی‌توانم قول بدهم که در تمام موارد، این وضع رعایت شده باشد.

ترجمه: علی عامری

بخش ۱

سینمای صامت

۱۸۹۵-۱۹۳۰

مقدمه

جفری ناول ـ اسمیت

سینما در سی سال اول عمر خود رشد و گسترش بی‌سابقه‌ای را شاهد بود. این رسانه که کار خودرا در گام نخست در چند شهر بزرگ، مانند نیویورک و پاریس و لندن و برلین آغاز کرده بود با سرعتی شگفت انگیز راه خودرا در سراسر جهان گشود و هرکجا که استقرار یافت تماشاگران بسیاری را به خود جلب کرد و گوی سبقت را از دیگر ابزارهای سرگرمی ربود. همچنان که تعداد تماشاگران سینما فزونی می‌یافت تعداد مکان‌های نمایش فیلم نیز بیشتر می‌شد. در دهۀ ۱۹۲۰، سالن‌های نمایشی برپاگردید که کاخ‌های سینمایی نامیده می‌شدند و در شکوه و رفاه با بهترین تئاترها و تالارهای اُپرا کوس برابری می‌زدند. در همین حال خودِ فیلم‌ها نیز راه کمال پیمودند و از قطعات سرگرم‌کنندۀ چند دقیقه‌ای به فیلم‌های بلند تبدیل شدند؛ وهمین نوع فیلم است که تاکنون بر پرده سینماهای جهان تسلط کامل داشته است.

هرچند پیشتازان فرانسوی و آلمانی و آمریکایی و انگلیسی همگی در اختراع سینما دست داشتند، اما انگلیسی‌ها و آلمانی‌ها در استفادۀ جهان شمول از آن نقش چندانی نداشتند. فرانسویان و پس از آنها آمریکایی‌ها پرشورترین صادرکنندگان این اختراع جدید بودند، و آنان بودند که به استقرار سینما در کشورهای چین و ژاپن و آمریکای لاتین و روسیه یاری رساندند. در عرصۀ هنری سینما نیز همچنان فرانسویان و آمریکائیان پیشتاز بودند، هرچند که در سال‌های پیش از جنگ جهانی اول ، ایتالیا و دانمارک وروسیه نیز در این عرصه نقشی برعهده داشتند. اما سرانجام ایالات متحده آمریکا بود که در همه عرصه‌ها گوی سبقت را از همگان ربود. آمریکا بزرگترین بازارتولید و مصرف سینما بود و هنوزهم چنین است. آمریکاییان با حمایت از بازار داخلی خودشان و در پیش گرفتن سیاستی مستحکم در عرصه صادرات ، تاقبل از جنگ جهانی اول در بازار جهانی فیلم به قدرت حاکم تبدیل شده بودند.در طول جنگ، درحالی‌که اروپا در همۀ عرصه‌ها رو به تحلیل می‌رفت ، سینمای آمریکا در همۀ ابعاد رشد و گسترش می‌یافت، و هم در عرصۀ فنون و روش‌های بیان پیشتاز بود و هم در عرصۀ صنعت و فن‌آوری.

در خود ایالات متحده نیز مرکز فیلمسازی به سوی غرب، یعنی به هالیوود، انتقال یافته بود و محصولات استودیوهای هالیوود در نخستین سال‌های پس از جنگ جهانی اول همچون سیل به بازارهای جهان سرازیر بود - و این روند همچنان ادامه دارد. سینماهای دیگر کشورها با حریفی قهار روبه رو بودندو تنها تعدادانگشت شماری به رقابت با هالیوود برخاستند. سینمای ایتالیا که در عرصۀ فیلم بلند پیشتاز بود و فیلم‌های باشکوهی مانند ***کجامی‌روی*** ؟ (۱۹۱۳) و ***کابیریا*** (۱۹۱۴) رابه جهان سینما عرضه کرده بود تقریباً به کلی فروپاشید . از کشورهای اسکاندیناوی ، کشور سوئد پیش ازاین‌که به دنبال دانمارک در محاق فراموشی فرورود ، دورۀ کوتاهی از شکوه و عظمت را شاهد بود، شکوهی که عمدتاً مرهون ساخته‌های ویکتور شوستروم و کمدی‌های درخشان موریتس استیلر بود . حتی سینمای فرانسه نیز موقعیت خودرا متزلزل می‌دید .در اروپا فقط در آلمان بود که سینما در مقام یک صنعت جایگاهی برجسته داشت،حال آن که درجمهوری نوپای شوروی و ژاپن پیشرفت سینما در انزوای تجاری صورت می‌گرفت.

اما هالیوود ، هم در عرصۀ هنر و هم در قلمرو صنعت سینما پیشتاز بود. و نباید از یاد برد که در سینما این دو عرصه ازهم جدا نسیتند. فیلم‌های هالیوود به دل می‌نشستند ، زیرا از ساختار روایی بهتری بهره‌مند بودند و جلوه‌گری بیشتری داشتند و نظام ستاره‌سازی بُعد تازه‌ای به بازیگری سینما افزوده بود.هالیوود در هر عرصه‌ای که در منابع داخلی فتور و سستی می‌دید به وام‌گیری از اروپا روی می‌آورد، و این مسأله هم در مورد بازیگر صادق بود وهم در مورد نوآوری‌های فنی. چنین بود که سلطۀ سینمای آمریکا بر رقبای حال و آینده امکان پذیر می‌شد. شوستروم و استیلر و مهاجران جوانی مانند گِرتاگاربو از سوئد ؛ و ارنست لوبیچ و مورنائو از آلمان به آمریکا جذب شدند. فوکس نوآوری‌های بسیاری را از اروپا به وام گرفت، که آن چه بعداً به سینماسکوپ تبدیل شد، یکی از آنها بود.

سینمای بقیه جهان به دو دلیل به حیات خود ادامه می‌داد: یکی این‌که درسهایی از هالیوود می‌آموخت ، دیگر این‌که همچنان تماشاگرانی وجودداشتند که محصولات هالیوود همه نیازهایشان را برآورده نمی‌ساخت. افزون بر این، برای سینما تماشاگرانی یافت شدند که ذائقه آنها با ذائقۀ عامه مردم متفاوت بود و برای جنبه‌های زیباشناختی اهمیت بیشتری قائل بودند، یا این‌که علایق آنها با مسائلی پیوند داشت که به خارج از جهان سینما مربوط می‌شد. سینما با هنرمندان آوانگارد و گروه‌های سیاسی، بویژه چپ‌گرایان، پیوندهایی برقرار کرد. به این ترتیب،

جنبش‌های زیباشناختی ظهور کرد که با گرایش‌های موجود در دیگر هنرها همگام بود. سینما در برخی نقاط دنباله‌رو جنبش‌های هنری بود، اما در اتحاد شوروی، سینما در عرصهٔ پیشرفت هنری پیشتاز بود ــ نکته‌ای که در غرب توجه وسیعی را به خود جلب کرد. سینما تا پایان عصر صامت به مرحله‌ای از بلوغ رسیده بود که خودرا نه تنها به عنوان یک صنعت بلکه به عنوان «هنرهفتم» تثبیت کرده بود.

این همه بدون وجود فن آوریِ کارآمد هرگز حاصل نمی‌آمد، و سینما در حقیقت تنها هنری است که با توجه به ماهیت فن آورانه‌اش توصیف می‌شود. از همین رو، نخستین قسمتِ بخشِ اول این کتاب که «سال‌های آغازین» نام دارد، با شرح پیشرفتهای فنی و مادی آغاز می‌شود.، یعنی با عواملی که موجب شدند سینما با سرعت به یکی از قالب‌های مهم هنری تبدیل شود. این قالب هنری، در سالهای نخست بسیار ابتدایی بود، و هیچ کس نمی‌دانست در آینده چه سیری را طی خواهد کرد.

افزون بر این ، مدتی به طول انجامید تا سینما به رسانه‌ای تبدیل شد که ویژگی اصلی آن روایتگری و داستان پردازی بود. به همین دلیل، ما دو دههٔ نخست تاریخ سینما را به دو دوره تقسیم کرده‌ایم : دورهٔ اولیه و دورهٔ انتقال. دوره اولیه تا حدود سال ۱۹۰۵ و دورهٔانتقال تاظهور فیلم بلند، یعنی کمی پیش از جنگ جهانی اول ، به طول انجامید. در طول دورهٔ اخیر بود که سینما رفته رفته ماهیتی یافت که از همان زمان تا کنون این رسانه براساس آن تعریف می‌شود وآن نمایش داستان است.

نقطهٔ عطف تاریخ سینما با جنگ جهانی اول فرارسید؛ در این زمان بود که حاکمیت سینمای آمریکا ، دست کم بر جریان اصلی این رسانه، قطعیت یافت . قسمت دوم این کتاب، تحت عنوان «ظهورهالیوود»، نخست به خودهالیوود در دهه‌های ۱۹۱۰ و ۱۹۲۰ می‌پردازد و طریقی را که از رهگذر آن نظام هالیوود به صورت صنعتی مسنجم بر همه جنبه‌های سینما، از تولید گرفته تا نمایش، نظارت می‌کند به اختصار شرح می‌دهد و پیامدهای بین‌المللیِ حاکمیت آمریکا بر سینما پس از آن بررسی خواهد شد. تا سال ۱۹۱۴ سینما به صنعتی واقعاً جهان شمول تبدیل شده بود و درهمه کشورهای صنعتی فیلم‌هایی ساخته و به نمایش در می‌آمد. اما سینما صنعتی بود که اهرم‌های قدرت آن از راه دور عمل می‌کردند ، نخست از پاریس و لندن، و سپس ازنیویورک و هالیوود. نمی‌توان به ماهیت رشد و تحول سینمای جهان پی‌برد، مگر اینکه تأثیری که نظارت بر توزیع جهانی فیلم بر سینماهای نوپای کشورهای دیگر داشت، بازشناخته شود.

تا آن‌جا که به سینمای اروپا مربوط می‌شود، جنگ بحرانی پدید آورد که صرفاً اقتصادی نبود. صادرکنندگان فیلم در کشورهای اروپایی، مانند فرانسه و انگلستان و ایتالیا، تسلط بر بازارهای خارجی را از دست دادند و بازارهایشان را به روی رقیب آمریکایی خود که روز به روز بر توانش افزوده می‌گشت بازکردند؛ افزون بر این ، آنان دریافتند که کل فضای فرهنگی پس از جنگ دگرگون شده است. در حقیقت، پیروزی هالیوود در دههٔ ۱۹۲۰ پیروزیِ جهان نو بر جهان کهنه بود، وعلامت آن این بود که اصولِ فرهنگ توده‌ایِ مدرن آمریکا نه تنها در سراسر آمریکا گسترش یافت، بلکه کشورهای دیگری را درنوردید که هنوز در پذیرش آن تردید داشتند.

برنامه‌های سینمایی درآغاز معجون عجیب وغریبی بود که در آن رویدادهای واقعی، قطعات کمیک، داستان‌های مستقل، مجموعه‌های چندقسمتی ، حقه‌های سینمایی و قطعات انیمیشن به نمایش درمی‌آمدند. باظهور فیلم بلند داستانی به عنوان محور برنامه نمایش، انواع دیگر فیلم به حاشیه رانده شدند ویا سازندگانشان تصمیم گرفتند آنهارادرموقعیتهای دیگری به نمایش بگذارند. اما باید بدانیم که این مسأله، رشد آنهارا باز نداشت ، بلکه موجب شد که هویت متمایزشان برجسته‌تر شود. ساختن فیلم‌های کارتون به یک شاخه مستقلِ فیلمسازی تبدیل شد؛ واین فیلم‌ها عموماً در خارج از استودیوهای بزرگ تولید می‌شدند. همین نکته درباره سریال‌هانیز صادق بود. فیلم‌های کارتون ومجموعه‌های چند قسمتی ، همراه با فیلم‌های خبری معمولاً به صورت قطعات کوتاه در برنامه‌ای گنجانده می‌شدندکه محور اصلی آن یک فیلم بلند داستانی بود ــ البته مجموعه‌های سریالیِ لوئی فویاد در فرانسه گاهی یک برنامه کامل نمایش را به خود اختصاص می‌دادند، وگاهی نیز فیلم‌های بلند کارتون ساخته می‌شد. اما از میان گونه‌هایی که در سینمای اولیه پدیدار شدند، تنها کمدی بزن وبکوب (slapstick) بود که موقعیت خودراهم در قالب فیلم کوتاه وهم در قالب فیلم بلند تثبیت کرد. در حالی‌که چارلی چاپلین و باسترکیتون دراوایل دهه ۱۹۲۰ با موفقیت از سینمای صامت به سینمای ناطق انتقال یافتند، غالب بازیگران کمدی از جمله : استن لورل و اولیور هاردی ، در دورهٔ سینمای صامت زندگی حرفه‌ای خودرا تقریباً کاملاً وقف فیلم کوتاه کردند.

در قسمت «فیلم صامت» نگاهی می‌اندازیم به انواع فیلم، مانند انیمیشن، کمدی وسریال که در دههٔ ۱۹۲۰ در کنار فیلم داستانی بلند به رشدو شکوفایی ادامه دادند، افزون بر این ، فیلم مستند راکه باگذشت زمان متمایز می‌شد، و فیلم آوانگارد راکه

در کنار جریان اصلی فیلمسازی (وگاه در تقابل با آن) کمال یافت بررسی می‌کنیم . هم سینمای مستند و هم سینمای آوانگارد در برخی موارد به موفقیت تجاری نیز دست می‌یافتند (مثلاً ***نانوک شمال*** اثر رابرت فلاهرتی چندین ماه در یکی از سینماهای پاریس بر پرده بود ؛ و آثار فیلمسازان امپرسیونیست فرانسوی ،مانند ژان اپستاین و ژرمن دولاک نیزتماشاگران بسیاری رابه خود جلب کردند)، اما این دو سینما در مجموع قالب‌هایی غیرتجاری بودندکه ارزش‌هایشان با ارزش‌های سینمای تجاری به کلی متفاوت بود و نقش سیاسی و فرهنگی‌شان را نمی‌توان با معیارهای تجاری سنجید. سینمای آوانگارد در جنبش‌های هنری دهه ۱۹۲۰ نقش مهمی ایفا کرد. این نقش بویژه در فرانسه (با شخصیت‌هایی مانند فرنان لژه ، مارسل دِشان و مَن‌رِی) و آلمان (هانس ریشتر) و اتحاد شوروی اهمیت بسیار داشت. همین جنبش مدرن در دهه ۱۹۲۰ و پس از آن به سینمای مستند حیات بخشید، شخصیت‌های برجسته این سینما در اتحاد شوروی ژیگا ورتوف و در آلمان والتر روتمان بودند. از میان کشورهایی که در عصر صامت سینمای ملی پدید آوردند و توانستند تمایز آن‌را حفظ کنند، فرانسه ، آلمان و اتحاد شوروی از همه مهم‌تر بودند. و از میان این سه کشور ، سینمای فرانسه ، به‌رغم بحران ناشی از جنگ و مشکلات اقتصادیِ دوره بعداز جنگ، بیشترین تداوم را از خود بروز داد. سینمای آلمان علی‌رغم این‌که در سالهای پیش از جنگ چندان اهمیتی نداشت در سال ۱۹۱۹ با فیلم اکسپرسیونیستی ***مطب دکتر کالیگاری*** حضور خودرا در صحنه بین‌المللی به اثبات رساند ودر سراسر دورهٔ وایمار توانست طیف وسیعی از استعدادها و امکانات هنری را به عرصهٔ قالب های جدیدسینمایی بکشاند. اما از این دو سینما مهم‌تر، ظهور سینمای اتحاد شوروی پس از انقلاب ۱۹۱۷ بود. سینمای اتحاد شوروی از تجارب گذشته به کلی روی برگرداند و سبک سینمای پیش از جنگِ روسیه را به مهاجران روسی وانهاد که از وحشت انقلاب به غرب پناه برده بودند، و خود دست اندر کار تجارب جدید شد. ما در قسمت سینمای ملل به سه دوره سینمای این کشور خواهیم پرداخت: سینمای پیش از انقلاب روسیه ، که اخیراً برخی توجهات باردیگر به آن جلب شده است ؛ سینمای شوروی ؛ سینمای مهاجران روسی .

دیگر کشورهایی که شایسته است در این بخش مقاله‌ای به سینمایشان اختصاص داده شود عبارتنداز : انگلستان ، که در دوره صامت ، سینمایی جالب توجه اما نه چندان برجسته داشت ؛ ایتالیا، که اندکی پیش از جنگ ، چندصباحی شهرتی‌جهانی به دست آورد؛ کشورهای اسکاندیناوی ، به ویژه دانمارک و سوئد که در تکامل بخشیدن به سینمای صامت نقشی ایفا کردند که باتوجه به جمعیت نسبتاً اندک از آنان انتظار نمی‌رفت ؛ ژاپن که سینمایش براساس سنتهای تئاتری و دیگر قالب‌های هنری بنیاد گرفت و سپس به تدریج نفوذ غرب را پذیرفت. دربارهٔ سینمای فراملی یدیش (Yiddsh) که پدیده‌ای بی‌همتا بود و در اروپای شرقی و مرکزی و در سال‌های جنگ بالیدن گرفت نیز مطالبی ارائه خواهیم کرد.

غالب این مقاله‌ها به دوره‌ای مربوط می‌شوند که با تولد سینما آغاز می‌گردد و با استفاده از صدای همگاه (synchronized sound) در سال‌های پایانی دهه ۱۹۲۰ پایان می‌پذیرد. اما سینمای آلمان را تا سال ۱۹۳۳ یعنی زمان به قدرت رسیدن نازی‌ها، در این قسمت بررسی کرده‌ایم؛ و به دلایلی مشابه، سینمای یدیش را هم تا سال ۱۹۳۹ بررسی کرده‌ایم ، یعنی هنگامی که این سینما با آغاز کشتار یهودیان وحشیانه به کارش پایان داده شد. سینمای ژاپن را فقط تا سال ۱۹۲۳ ، یعنی زمان زلزله عظیم کانتو، مدنظر قرارداده‌ایم و تحولات بعدی سینمای صامت این کشور راکه تا دهه ۱۹۳۰ به حیات خودادامه داد، در بخش دوم این کتاب بررسی کرده‌ایم.

این نکته را باید در نظرداشت که سینمای صامت نامی است بی‌مسمّی ، زیرا هرچند فیلم‌ها خودشان صامت بودند، اما سینما صامت نبود. نمایش اولین فیلم‌ها ، به ویژه فیلم‌های غیر داستانی، اغلب با سخنان یک گوینده یا جارچی همراه بود؛ در ژاپن برای این کار نهادی بوجود آمد به نام بِنشی که هم رویداد را تفسیر می‌کرد وهم گفتگوها را اجرا می‌کرد. به خاطر وجود همین بنشی بود که درژاپن سینمای صامت سال‌ها پس از اینکه کشورهای دیگر به صدا روی آورده بودند ، همچنان به حیات خودادامه می‌داد. از سوی دیگر، نمایش فیلم در دورهٔ صامت در همه جای جهان با موسیقی همراه بودو این موسیقی انواع بسیار متنوعی داشت که از اجرای قطعاتِ فی‌البداهه با یک پیانوی نامیزان گرفته تا اجرای آثار آهنگسازان بزرگی مانند سن- سان یا شوستاکوویچ را در برمی‌گرفت؛ از آثار این دو آهنگساز به ترتیب در فیلم ***کشتن دوک دوگیز*** (۱۹۰۸) و ***بابل جدید*** (۱۹۱۲) بهره گرفته شده بود. موسیقی جزئی جدایی ناپذیر از تماشای فیلم صامت بود. آخرین قسمت این بخش از کتاب، پیش از این‌که به بررسی سینمای صامت در زمان شکوفاییش در دهه ۱۹۲۰ بپردازد، به پیشرفت خارق‌العاده موسیقی فیلم ونقش آن در درک تماشاگر از فیلم خواهد پرداخت .

ترجمه : علاءالدین طباطبایی

سینما در سال‌های آغازین

پانولو چرچی یوسای

دورهٔ پیش از سینما و تلویزیون

تاریخ سینما با نوعی انفجار آغاز نشد. هیچ حادثه مشخصی را نمی‌توانیم نام ببریم که قاطعانه میان عصر سینما و عصر پیش از آن تمایز به وجود آورد. برای مثال ، اختراع کینه توسکوپ به دست ادیسون و ثبت آن در ۱۸۹۱ ، با اولین نمایش فیلم توسط برادران لومیر برای تماشاگرانی که پول پرداخته بودند، هیچ کدام چنین تمایزی پدید نمی‌آورد. پیدایش سینما همچون پیوستاری است که با آزمایش‌ها و ابزارهای اولیه‌ای آغاز می‌شود که هدفشان نمایش تصاویر به صورت متوالی بود ابزارهایی مانند فانتاسماگوریا که در سال ۱۷۹۸ به دست ایتین گاسپار روبرتسن ساخته شد، یا پانتومیم لومینو که امیل رینو آن را در سال ۱۸۹۲ ابداع کرد. چنین وسایلی نه تنها ظهور دستگاهی مانند سینما را در دهه ۱۸۹۰ شامل می‌شوند، بلکه نمونه‌های آغازین تصویر سازی الکترونیکی را نیز در برمی‌گیرند . نخستین تجربه‌ها در زمینه ارسال تصویر بوسیله ابزاری شبیه تلویزیون در حقیقت قدمتی به اندازه سینما دارد : آدریانو دوپایوا نخستین بررسی‌هایش را در این زمینه در ۱۸۸۰ منتشر کرد، و ژرژ رینیو ظاهراً در سال ۱۹۰۹ برای نخستین بار عملاً به ارسال تصویر پرداخت . در عین حال ، برخی فنون متعلق به عصر پیش از سینما، در سال‌های ۱۹۰۰ تا ۱۹۰۵ همچنان به کار گرفته می‌شد. برای مثال، هنگامی که سینما داشت موقعیت خودرا در قلمرو آموزش و سرگرمی به عنوان یک رسانه همگانی جدید تثبیت می‌کرد دستگاه نمایش اسلاید که جلوه‌هایی از حرکت را در خود داشت ، مدتها در کنار دستگاه نمایش فیلم مورد استفاده قرار می‌گرفت. بنابراین، فانوس خیال وفیلم و تلویزیون به سه قلمرو جداگانه ، و در نتیجه به سه حوزه پژوهشی مختلف، تعلق ندارند، بلکه هرکدام بخشی از یک فرایند تکاملی واحد را تشکیل می‌دهند. باوجود این ، می‌توان آنها را از یکدیگر تمیز داد، و تمایز آنها نه تنها از نظر فن آوری و شیوهٔ نمایش، بلکه از نظر تاریخی نیز مشهود است. فانوس خیال در آغاز قرن بیستم به تدریج جای خودرا به سینما می‌دهد ، حال آنکه تلویزیون تازه در نیمه دوم این قرن سربرمی‌آورد. در این زنجیره، چیزی که به سینما تمایز می‌بخشد، از یک سو بنیاد فن‌آورانه آن است، و از سوی دیگر کاربرد گسترده آن به عنوان ابزاری برای سرگرمی مردم در ابعاد گسترده. (منظور از بنیاد فن آورانه سینما همان نمایش تصاویر ثابت به صورت زنجیر وار وایجاد توهم حرکت در تماشاگر است).

بنیاد فنی سینما

برای این که در تماشاگر توهم حرکت پیوسته ایجاد شود، نواری متشکل از تصاویر مجزا به سرعت از مقابل یک منبع نور می‌گذرد و تصاویر بر پرده به نمایش در می‌آیند. هر تصویر مدتی بسیار کوتاه در مقابل نور قرار می‌گیرد و سپس به سرعت جای خودرا به تصویر بعد می‌دهد. اگر این روند به اندازه لازم سریع و یکنواخت باشد ومیان تصاویر شباهت کافی وجود داشته باشد، ما تصاویر منقطع را همچون تصاویری پیوسته ادراک می کنیم و به این ترتیب توهم حرکت ایجاد می‌شود. فرایند ادراکی‌ای که در این مسأله دخیل است در قرن نوزدهم شناخته شد، وآن راتداوم بینایی نامیدند، زیرا تصور می‌کردند علت آن پایداری تصویری است که برروی شبکیه چشم پدید می‌آید؛ به این معنی که هر تصویر آن قدر پایدار می‌ماند که ادراک آن با ادراک تصویر بعد ادغام می‌شود. این توجیه اکنون کامل به نظر نمی‌رسد وروان شناسی جدید علاوه بر چشم کارکردهای مغز را هم در این مسأله دخیل می‌داند. اما همان فرضیه آغازین آن قدر ثمر بخش بود که عده‌ای بر پایه آن در دهه‌های ۱۸۸۰ و ۱۸۹۰ به آزمایش‌هایی با این هدف دست زدند، که با استفاده از عکس‌های متوالی تأثیر تداوم بینایی را بازسازی کنند.

این آزمایش‌ها با مقاصد متفاوتی انجا می‌شد؛ برخی از آنها از انگیزه‌های علمی سرچشمه می‌گرفت وبرخی از انگیزه‌های اقتصادی. اما در همه آزمایش‌ها هدف این بود که حرکت را تجزیه و سپس بازسازی کنند. از میان این آزمایش‌ها آنهایی برای سینما اهمیت بیشتری داشتند که می‌خواستند باگرفتن عکس با سرعت معین ونمایش آن با همان سرعت، حرکت را به طور طبیعی بازسازی کنند. (سرعت فیلمبرداری ونمایش حداقل ده یا دوازده تصویر در ثانیه بود، اما در غالب موارد سرعت از این بیشتر بود) اما در تمام عصر سینمای صامت، تناظر میان سرعت دوربین و سرعت دستگاه نمایش امری

نادربود. در دهه ۱۹۲۰ نمایش حدود ۱۶ تصویر(یاقاب) در هر ثانیه متداول‌ترین سرعت بود، اما در بسیاری موارد برای این که در هنگام نمایش جلوه‌های سرعت تند یا سرعت کند را پدید بیاورند، در هنگام فیلمبرداری سرعت را آگاهانه کم یا زیاد می‌کردند . و تنها با پیدایش نوار صدای همگاه بود که به ناچار سرعت ۲۴ قاب در ثانیه هم برای دوربین وهم برای پروژکتور به صورت معیار درآمد.

اما قبل از همهٔ اینهاباید سازوکاری ابداع می‌شد که تصاویر در درون دوربین به همان طریقی گرفته شوند که در هنگام نمایش برپرده می‌تابند.حلقهٔ فیلمی که در دوربین قرارداشت می‌بایست در هنگامی که فیلم در معرض نور قرار می‌گرفت کاملاً بی‌حرکت باشد و سپس با سرعت بسیارحرکت کند تا امکان گرفتن تصویر بعد فراهم آید، و همین روند می‌بایست در پروژکتور هم اتفاق بیفتد. حرکت دادن فیلم و سپس متوقف کردن باچنین سرعتی و به دفعات بسیار زیاد برخود فیلم تأثیر مخربی برجای می‌گذاشت، و این تأثیر در پروژکتور بسیار مخرب‌تر نیز بود ، زیرا نسخه منفیِ فیلم فقط یک بار نوردهی می‌شد، اما نسخهٔ چاپ شده می‌بایست بارها به نمایش درآید. مسألهٔ حرکت متناوب، ذهن بسیاری از پیشگامان سینمارا به خود مشغول کرده بود، واین مشکل تنها با ابداع سازوکاری گشوده شد که فیلم را در جایی پیش از دریچهٔ مقابل عدسی، به صورت یک حلقهٔ کوچک در می‌آورد.

فیلم خام

تصویر متحرک در مقام یکی از قالب‌های سرگرمی جمعی، که ماآن را سینما می‌نامیم، به صورت تصاویری فیلمبرداری شده که برروی یک پایه سلولوئیدیِ انعطاف پذیر ونیمه شفاف چاپ شده بود تکامل یافت و در همه‌جا گسترش پیداکرد. این نوار سلولوئیدی ۳۵ میلی‌متر عرض داشت و فیلم نامیده می‌شد. فیلم را هِنری رایخن باخ در سال ۱۸۸۹ برای جُرج ایستمن ابداع کرد. ابداع او براساس اختراعاتی بنیاد گرفته بود که به برادرات هایِت (۱۸۶۵) و هانیبال گودوین (۱۸۸۸) و نیز خود او نسبت داده می‌شدند. اجزای بنیادین فیلم که از اواخر قرن نوزدهم تاکنون به کار گرفته شده‌اند طی سال‌ها همچنان ثابت مانده‌اند. هر فیلم مرکب از اجزای زیر است: یک پایهٔ شفاف؛ یک لایه بسیار نازک ژلاتینی که به عنوان زیر-لایهٔ چسبنده به کار می‌رود؛ یک امولسیون حساس به نور که یک طرف فیلم را کدر می‌کند. این امولسیون معمولاً از محلول نمک‌های نقره در ژلاتین تشکیل می‌شودو با زیر-لایهٔ چسبنده به پایه می‌چسبد.

حلقه و صلیب مالت

سینما به معنی واقعی کلمه تنها زمانی به وجود آمد که تاباندن تصویر ۱۸۹۱ به نام توماس ادیسون و دبلیو.ک.اِل .دیکسون ثبت شد واز ۱۸۹۳ به بازار راه یافت، به معنای دقیق کلمه سینما نبود. زیرا کینه توسکوپ دستگاهی بود که در هر بار فقط یک نفر می‌توانست فیلم آنرا تماشا کند ، آن هم بانگریستن از یک روزنه بدرون آن . در این دستگاه، فیلم به طور پیوسته از جلوی یک شاتر کوچک می‌گذشت، درست مانند اسباب‌بازی‌های دوره ویکتوریا از قبیل زئوتروپ . دستگاه ادراک بیننده از این جریان نور تصویری متحرک دریافت می‌کرد ، اما این دریافت تنها زمانی حاصل می‌آمد که فرد مستقیم به درون دستگاه می‌نگریست. ولی تا سال ۱۸۹۵ ، مخترعان ابزارهایی ساخته بودند که هم در دوربین وهم در پروژکتور فیلم را با وقفه‌های بسیار کوتاه به حرکت در می‌آورد. به این ترتیب ، هر تصویر پیش از اینکه جای خودرا به تصویر بعداز خود بدهد مدتی بسیار کوتاه در مقابل تماشاگر ثابت می‌ماند. مثلاً در سینماتوگراف برادران لومیر (که برخی از انواع آن، هم کار دوربین را انجام می‌داد و هم کار پروژکتور را) یک چنگک فلزی فیلم را قاب به قاب از جلوی عدسی به پایین می‌کشید، و در نتیجه هر تصویر مدتی کوتاه در مقابل عدسی بی‌حرکت باقی می‌ماند. از آنجا که فیلم‌های برادران لومیر بسیار کوتاه بودند، این نوع حرکت منقطع برفیلم فشار چندانی وارد نمی‌کرد.

اما برای فیلم‌های طولانی‌تر ، یا برای نمایش زنجیره‌ای از فیلم‌های کوتاه، می‌بایست روشی یافت شود که فیلم نرمتر حرکت کند. تا سال ۷-۱۸۹۶ ، به مدد اختراعات وودویل لاتِم در آمریکا و آر.دبلیو.پل در انگلستان، پروژکتورهایی ساخته شده بود که در آنها قبل از دریچهٔ عدسی ، که در بین دو چرخ دندهٔ متحرک قرار داشت، یک حلقه کوچک فیلم تشکیل می‌شد و فقط آن بخش از فیلم که این حلقه را پدید می‌آورد درمعرض حرکت منقطع و ضربات ناشی از آن قرار می‌گرفت ؛ به این ترتیب فیلم از آسیب کشش‌های غیرضروری برکنار می‌ماند. مسأله دیگری که وجود داشت این بود که طریقی یافت شود تا تغییر حرکت پیوستهٔ موتورِ دوربین و پروژکتور به حرکت منقطع فیلم بانرمش بیشتری صورت پذیرد. این مشکل نیز با سازوکاری که آر.دبلیو.پل ابداع کرد و اکنون صلیب مالت نامیده می‌شود، گشوده شد. این سازوکار شامل یک خار و یک بادامک و یک صلیب کوچک است؛ خار به بادامک چسبیده است، و در میان دسته‌های صلیب شکافهایی وجود دارد؛ هنگامی‌که‌صلیب می‌چرخد خار با شکافها درگیر میشود، و هربار که این اتفاق می‌افتد فیلم یک قاب به جلو حرکت می‌کند. این روش، که در حدود سال ۱۹۰۵ تکمیل شد، هنوزهم در نمایش فیلم‌های ۳۵ میلیمتری به کار می‌رود.

جفری ناول-اسمیت

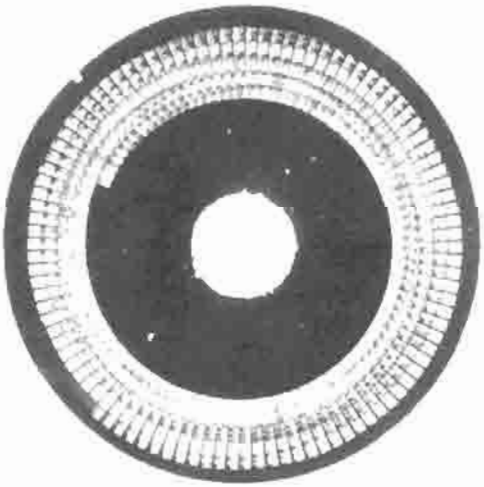
تا فوریه ۱۹۵۱ ، پایه از نیترات سلولزی تشکیل می‌شد که ماده‌ای به شدت قابل اشتعال بود. اما از آن تاریخ به بعد پایه نیتراتی جای خودرا به استات سلولزی یا پُلی استر داد، که قابلیت اشتعالشان بسیار کمتر است . البته از همان اوایل کار نیز تلاش‌هایی برای ساختن فیلم «بی‌خطر» انجام می‌گرفت ؛ مثلاً از دی استاتِ سلولزی استفاده می‌شد که آیخن گرون و بِکِر آن را در ۱۹۰۱ ساخته بودند، یا نتیرات را با ماده‌ای غیرقابل اشتعال می‌پوشاندند. نخستین استفاده عملی از این روش‌ها به سال ۱۹۰۹ باز می‌گردد .

استفاده از فیلم بی‌خطر برای فیلمسازی غیرحرفه‌ای، بعداز جنگ جهانی‌اول رواج کامل یافت. فیلم منفی سیاه و سفید که تا اواسط دهه ۱۹۲۰ به کار می‌رفت اُرتوکروماتیک نامیده می‌شد. این فیلم درمقابل نورهای فرابنفش و بنفش و آبی حساس بود، اما در مقابل نورهای سبز و زرد چندان حساس نبود. نور قرمز برمحلول برومید هیچ تأثیری نداشت. فیلمبرداران اولیه برای اینکه مبادا از صحنه‌هایی فیلمبرداری کنند که بخشی از آنها برروی پرده به صورت لکه‌هایی سیاه ظاهر شود، ناگزیر بودند بر همه رنگ‌هایی که در هرصحنه به کار می‌رفت به دقت نظارت داشته باشند. استفاده از بعضی رنگ‌ها در لوازم صحنه و لباس هنرپیشگان به کلی ممنوع بود.بازیگران زن از به کار بردن ماتیک قرمز منع می‌شدند، و صحنه‌های داخلی در مقابل دکورهایی فیلمبرداری می‌شد که با پرده‌های مختلف رنگ خاکستری رنگ آمیزی شده بود.در سال ۱۹۱۲ شرکت ایستمن کُداک برای گامون امولسیونی ابداع کرد که پانکروماتیک نامیده می‌شد. در ظرف یک دهه فیلم خامِ دارای این امولسیون در همهٔ شرکت‌های بزرگ تولید فیلم به محصول مرجع تبدیل شد. این نوع فیلم حساسیتش از فیلم ارتوکروماتیک کمتر بود، و این موجب می‌شد که استودیوها در بهبود نورپردازی خود بیشتر بکوشند.این فیلم، در عین حال، از فیلم های پیشین بسیار متوازن‌تر بود واستفاده از رنگ‌های خاکستریِ متنوع‌تری را امکان پذیر می‌ساخت.

اما نباید فراموش کنیم که در آغاز تاریخ سینما فیلم سلولوئیدی تنها ماده‌ای نبود که در نمایش تصویرمتحرک به کار گرفته می‌شد . یکی ازمشهورترین بدیل‌های آن موتواسکوپ بود.این دستگاه از استوانه‌ای‌تشکیل می‌شد که صدها مستطیل کاغذی به عرض ۷۰ میلیمتر به آن متصل شده بود. این مستطیل‌های کاغذی حاوی عکس‌هایی بودند که اگر زنجیروار و به سرعت به حرکت در می‌آمدند تماشاگری که از یک روزنه به آنها می‌نگریست تصاویر را متحرک احساس می‌کرد. در آن دوره حتی عده‌ای می‌کوشیدند که فیلم را برروی شیشه تولید کنند. یکی از دستگاه‌هایی که براین اساس ساخته شد کاماتوگراف نام داشت، که در سال ۱۹۰۱ مورد استفاده قرار گرفت . این دستگاه دیسکی داشت به قطر ۳۰ سانتی متر که حدود ۶۰۰ قاب عکس را در برمی‌گرفت که به صورت مارپیچ کنارهم قرارگرفته بودند .آزمایش‌هایی نیز برای استفاده از فلزات براق صورت می‌پذیرفت. امولسیون عکاسی را برروی این فلزات قرار می‌دادند و عکس حاصله را از طریق بازتاب برروی پرده می‌افکندند. افزون برهمهٔ این‌ها، فیلم‌هایی ساخته شد که تصاویر به صورت برجسته برآنها نقش بسته بود؛ با حرکت این فیلم از زیرانگشتان افرادنابینا آنها تصاویر را احساس می‌کردند ــ این نوع فیلم در اساس به خط بریل شباهت داشت.

قطع فیلم

عرض ۳۵ میلیمتر را اول بار توماس ادیسون در سال ۱۸۹۲ برای کینه توسکوپ خود به کار گرفت. کینه توسکوپ دستگاهی بود که با آن یک تماشاگر می‌توانست هربار قطعه کوتاهی از تصاویر متحرک را تماشاکند.این ابزار باچنان موفقیت تجاری روبه رو شد که همه دستگاه‌هایی که پس از آن برای نمایش تصاویر متحرک ابداع می‌شد همان عرض ۳۵ میلیمتر رااختیار می‌کردند. این قطع از حمایت شرکت ایستمن نیز برخوردار بود، زیرا فیلم‌های عکاسی این شرکت ۷۰ میلیمتر عرض داشت و برای این‌که عرض مورد نیاز فیلمبرداری به دست آید تنها کافی بود این فیلم از طول به دونیم شود. افزون بر این ، به خاطر ساختمان مکانیکی کینه توسکوپ بود که فیلم ۳۵



درکاماتوگراف که همتای فیلم سلولوئید به شمار می‌رفت (حدود سال ۱۹۰۰) ازصفحه‌ای شیشه‌ای استفاده شده بود که قاب‌ها به شکل حلزونی در آن چیده می‌شد

میلیمتری در دوطرف هرقاب فیلم چهارسوراخ مستطیل شکل دارد. این سوراخ‌ها برای حرکت دادن فیلم در درون دوربین و پروژکتور استفاده می‌شوند . دیگر پیشتازان سینما در اواخر قرن نوزدهم الگوی دیگری را به کار گرفتند. برای مثال، برادران لومیر در یک طرف هر قاب فیلم فقط یک سوراخ گرد ایجاد می‌کردند ، اما این روش ادیسون بود که به صورت معیار در آمد و تا به امروز متداول مانده است.و نیز شرکت ادیسون بود که درفیلم۳۵ میلیمتری وجود قابِ ۱×۰/۷۵ اینچ را تثبیت کرد.

هرچنداین اندازه‌ها به صورت معیار درآمده‌بودند، اما هم در آغاز عصر سینما و هم در دوره‌های بعد فیلم‌هایی با قطع‌های دیگر نیز ساخته می‌شد. در سال ۱۸۹۶ شرکت پرستویچ (Prestwich)یک فیلم ۶۰میلیمتری به بازار عرضه کرد، که نمونه‌ای از آن هم‌اکنون در بایگانی ملی سینما و تلویزیون در لندن نگهداری می‌شود. فیلمی با همان عرض، اما با سوراخ‌هایی متفاوت را ژرژدمنی در فرانسه مورد استفاده قرار داد.شرکت وِری سکوپ در آمریکا، فیلمی با قطع ۶۳ میلیمتر به بازار عرضه کرد. یک فیلم که با این قطع گرفته شده هنوز در دست است ، و آن مسابقه تاریخی‌ای است که میان دو مشت‌زن سنگین وزن به نام های کوربت و فیتزسیمون در سال ۱۸۹۷ برسرقهرمانی جهان صورت گرفت. تقریباً در همان زمان، لوئی لومیر فیلمی با قطع ۷۰میلیمتر را به صورت آزمایشی به کار گرفت. در این فیلم فضای تصویر در هرقاب ۴۵×۶۰ میلیمتر وسعت داشت. اما همه این قطع‌ها با مشکلات فنی، بویژه در هنگام نمایش، روبه‌رو می‌شدند. هرچند تا پایان عصر سینمای صامت، در عرصهٔ قطع فیلم تجربه‌های دیگری نیز صورت پذیرفت، اما قطع‌های عریضِ ۶۵ و ۷۰ میلیمتری تا اواخر دههٔ ۱۹۵۰ به بازار عرضه نشد.

علاوه برتلاش‌هایی که برای افزودن بر ابعاد تصویر انجام می‌شد، تلاش‌هایی نیز برای کاهش آن صورت می‌گرفت. هدف این تلاش‌ها این بود که تجهیزات مناسبی برای افراد غیر حرفه‌ای ساخته شود.

در سال ۱۹۰۰ شرکت فرانسوی گامون دوربینی به نام «کرونو دوپوش» به بازار عرضه کرد. این دوربین قابل حمل بود و از فیلم ۱۵ میلیمتری‌ای استفاده می‌کرد که هر قاب آن تنها یک سوراخ داشت. دو سال بعد، شرکت وارویک تریدنیگ در انگلستان یک فیلم ۱۷/۵ میلیمتری برای غیرحرفه‌ای‌ها ابداع کرد؛ این فیلم برای استفاده در دستگاهی به نام بایوکام طراحی شده بود که مانند نخستین دستگاه‌های لومیر، هم دوربین بود، هم دستگاه چاپ و هم پروژکتور؛ ارنمان آلمانی و پس از او پاته فرانسوی در دهه ۱۹۲۰ همین طرح را به کار گرفتند. در عین حال، در سال ۱۹۱۲ ،پاته دستگاهی ساخته بود که از فیلمی ۲۸ میلیمتری استفاده می‌کرد. این فیلم دارای یک پایهٔ دی استاتیِ غیرقابل اشتعال بود که فضای تصویر آن تنها اندکی کوچکتر از فیلم ۳۵ میلیمتری بود.

اما بهترین قطع برای غیرحرفه‌ای‌هاقطع ۱۶ میلیمتری بودکه ایستمن کُداک آن‌را در سال ۱۹۲۰ ابداع کرده بود و پایه‌ای غیرقابل اشتعال داشت. این فیلم در شکل آغازین خود ، که کُداسکوپ نامیده می‌شد، براساس اصل ریورسال کار می‌کرد، به این معنی که یک نسخهٔ مثبتِ مستقیم برروی فیلمی تولید می‌کرد که در دوربین استفاده شده بود. کُداک فیلم ۱۶میلیمتری خودرا در سال ۱۹۲۳ به بازار عرضه کرد وتقریباً در همین زمان پاته نیز فیلم غیرقابل اشتعالِ ۹/۵ میلیمتری خودرا به نام «پاته بیبی» در دسترس عموم قرارداد. فیلم ۹/۵ میلیمتری سال‌های سال با فیلم ۱۶ میلیمتری سرسختانه رقابت کرد ومدتها به عنوان قطعی نمایشی برای فیلمسازی غیرحرفه‌ای و نیز برای نمایش فیلم‌هایی بکار رفته شد که در آغاز با قطع ۳۵ میلیمتری فیلمبرداری شده بودند.

قطع‌های نامتعارف نیز وجود داشت، مثلاً در برخی از آنها فیلم به چندردیف موازی تقسیم میگردید، که میتوانستند آنهارا پی درپی به نمایش بگذارند. از این قطع‌های نامتعارف ، تنها یک فیلم ۲۲ میلیمتری که در کینه توسکوپ خانگی ادیسون به کار می‌رفت ارزش تجاری یافت. این فیلم به ۳ ردیف موازی تقسیم گردیده بود که هرکدام با خطی متشکل از چندین سوراخ از دیگری جدا می‌شد؛ عرض تصویر در این فیلم چندان از ۵ میلیمتر تجاوز نمی‌کرد.

رنگ

قدمت فیلم رنگی به سال‌های آغازین پیدایش سینما می‌رسد. در سال ۱۸۹۶ برخی فیلم‌ها را قاب به قاب با قلم‌موهای بسیار ظریف رنگ می‌کردند. نتیجه‌ای که از این کار حاصل می‌آمد اغلب بسیار دیدنی و درخشان بود، نکته‌ای که درباره فیلم ***قلمرو پریان*** (۱۹۰۳)،اثر ژرژمه‌لیس،کاملاً صادق است. تصاویر این فیلم درخشش مینیاتورهای قرون وسطی را دارند. اما دراین روش هیچ گاه نمی‌شد مطمئن بود که دقیقاً همان قسمت ازتصویر که مدنظر است به رنگ دلخواه در می‌آید. پاته برای دست یابی به چنین دقتی در سال ۱۹۰۶ یک روش مکانیکی برای رنگ آمیزی پایه فیلم ابداع کردو آنرا به نام خود به ثبت رساند.این روش که «پاته کالر» نامیده‌می‌شد، در

فیلم‌تئوآلبرتی. فیلم گمنام ۷۰میلی‌متری (۱۹۱۱). این عکس از روی نگاتیوی متعلق به کلکسیون فیلم جورج ایستمن‌هاوس، روچستر، نیویورک، آگراندیسمان شده است.

زبان فرانسه «اُپوشوار» و در زبان انگلیسی «استنسیل» نام گرفت. پاته کالر استفاده از شش رنگ‌مایه مختلف را امکان پذیر می‌ساخت.اما برای این‌که معنای مجازی یا تأثیر نمایشی فیلم افزایش یابد، می‌بایست برای رنگ آمیزی فیلم روشی ابداع شود که هم بسیار ارزان‌تر باشد وهم هرقاب یا فصل فیلم را از رنگی همگون برخوردار سازد. برای انجام این کار سه راه وجود دارد. راه نخست رنگ دهی است. در این روش یک لایه بسیار نازک رنگی به پایه فیلم افزوده می‌شود، یا فیلم را به درون مایعی مرکب از رنگ فرومی‌برند، و یا از فیلم خامی که قبلاً رنگ شده، استفاده می‌کنند. راه دوم تغییر رنگ‌مایه است . در این روش نقرهٔموجود در امولسیون بایک نمک فلزیِ رنگی عوض می‌شود، بی‌آن‌که ژلاتین فیلم تحت تأثیر قرار گیرد. راه سوم ثابت کردن رنگ است. در این روش، که نوع خاصی از روش دوم است، امولسیونِ عکسبرداری با یک نمک غیرمحلول نقره که قابلیت ثابت کردن یک عامل رنگ کنندهٔآلی را دارد آغشته می‌شود.این سه روش و نیز روش مکانیکی که در بالا به آن اشاره کردیم ممکن است درهم تلفیق شوند، که به این ترتیب امکانات هر روش چندبرابر می شود. یکی از انواع بسیار جالب توجه روش رنگ‌دهی، فرایند هندشیگل است، که فرایند ویکوف-دومیل (۳۱-۱۹۱۶) نیز نامیده می‌شود. این روش پیچیده از فنون لیتوگرافی اخذ شده است.

نخستین تلاش برای ساختن فیلم رنگی با استفاده از برهم نماییِ superimposition تصاویر قرمز و سبز و آبی به سال ۱۸۹۹ بازمی‌گردد، و فردریک مارشال لی و ادوارد ریموند تونر از پیشگامان این کار بودند. اما در سال ۱۹۰۶ بود که جرج آلبرت اسمیت با روش کینماکالر به نتیجه‌ای دست یافت که از نظر اقتصادی به صرفه بود. اسمیت درجلوی دوربین دو دیسک نیمه شفاف قرار می‌داد که به دویخش قرمز و آبی- سبز تقسیم شده بودند . فیلم در هنگام نمایش با همان فیلترهای دوگانه و با سرعت ۳۲ قاب در ثانیه برپرده افکنده می‌شد. به این ترتیب ، دو رنگ اصلی در یک تصویر باهم ادغام می‌شدند.تصویری که به این طریق حاصل می‌آمد از تنوع رنگی اندکی برخوردار بود، اما تأثیری که پدید می‌آورد بی‌تردید خوشایند بود. بسیاری افراد در جاهای مختلف از ابتکار اسمیت تقلید کردند؛ گامون در سال ۱۹۱۳ و شرکت آلمانی آگفا در ۱۹۱۵ روش اورا تکامل بخشیدند و به صورت روش سه رنگی درآوردند.

نخستین امولسیونی که واقعاً به رنگ حساس بود در حدود ۱۹۱۵ به دست ایستمن کداک ابداع شد و اندکی بعد با نام تجاری کُداکرم به بازار راه یافت .

هرچند این فیلم هنوز دورنگ بود، اما نخستین گام در مسیر پیشرفت‌های بزرگی به شمار می‌آمد که در پیش روبود . تقریباً در همان زمان، هربرت کالموس و برتون وستکات و دانیل فراست کُمستاک شرکتی تأسیس کردند به نام «مؤسسه تصاویر متحرکت تکنی کالر» . این شرکت آزمایش‌های خودرا با روشی آغاز کرد که بر ترکیبِ افزایشیِ دورنگ بنیاد گرفته بود. اما نتیجهٔ این آزمایش‌ها ناامید کننده بود؛ از همین رو، شرکت تکنی کالر در سال ۱۹۱۹ در مورد امکان استفاده از ترکیب کاهشی، که اول باربه دست دوکلو دوهارون در ۱۸۶۸ ابداع شده بود، به آزمایش پرداخت ــ اما بازهم فقط با دورنگ . این روش، با تلفیق تصاویری که هریک از آنها از صافیِ یک رنگ بخصوص عبور کرده بودند، بالاخره به نتیجه مطلوب رسید . وقتی این تصاویر ادغام می‌شدند ، توازن رنگ حاصل می‌آمد. به این ترتیب ، گروه پژوهشگران تکنی کالر با استفاده از روش ترکیب کاهشی ، ظرف سه سال به مرحله‌ای رسیدند که می‌توانستند یک فیلم رنگی به بازار عرضه کنند. نام این فیلم **خروش دریا** (چستر ام.فرانکلین ،متروپیکچرز،۱۹۲۲) بود و برروی دو نسخه منفی

گرفته شده بود و از دو نسخه مثبت تشکیل می‌شد که بارنگ‌های مجزا پشت به پشت هم چاپ شده بودند.

در اواخر دهه ۱۹۱۰ واوایل دهه ۱۹۲۰ ابداعات زیادی در زمینهٔ رنگ انجام شد، اما تا پایان دهه ۱۹۲۰ مسلم گردید که در این زمینه کالموس و یارانش حرف اول را می زنند؛ و روش آنها در سراسر دهه ۱۹۳۰ و ۱۹۴۰ فیلمسازی حرفه‌ای را به زیر سلطه خود گرفته بود.در عین حال، در عصر فیلم صامت بخش بزرگی از فیلم‌ها بااستفاده از یکی از روش‌های رنگ آمیزی که در بالا توصیف کردیم تولید می‌شدند. فیلم‌های کاملاً سیاه و سفید در اقلیت بودند، و معمولاً آنها را شرکت‌ها ی کوچک تولیدمی‌کردند . فیلم‌های کوتاه کمدی نیز معمولاً سیاه وسفید بودند.

صدا

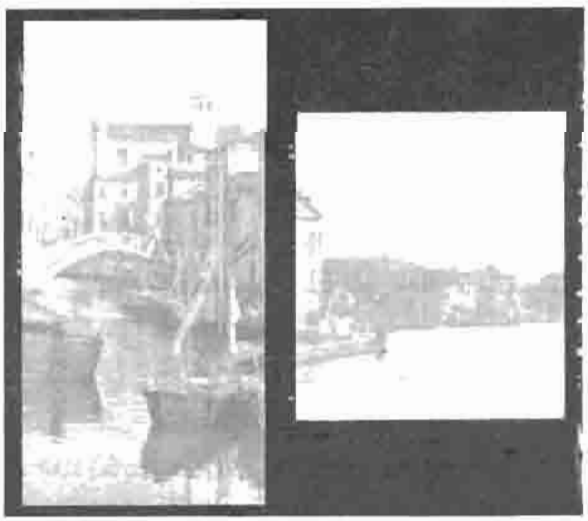
تقریباً همهٔ فیلم‌های صامت به نوعی با صدا همراهی می‌شدند. در آغاز کار سینما، در هنگام نمایش فیلم گویندگانی حضور داشتند که تصاویر روی پرده را تفسیر می‌کردند و محتوا و معنایشان را برای تماشاگران شرح می‌دادند. در برخی کشورهای غیر غربی این روش تا مدت‌ها ادامه یافت. در ژاپن، که سینمای صامت در دهه ۱۹۳۰ نیز در آن تداوم کامل داشت، هنر **بِنشی** تکامل یافت . بنشی فردی بود که همراه با تصاویر، حرکات و گفتارهایی اصیل به تماشاگر عرضه می‌کرد.

همراه با گفتار ، موسیقی نیز به خدمت سینما درآمد.در آغاز، موسیقی تنها شامل قطعات فی‌البداهه‌ای بود که با پیانو اجرا می‌شد، اما پس از مدتی از گنجینه موسیقی عامه پسند نیز قطعاتی به اجرا در می‌آمد؛ و سرانجام کار به آنجا رسید که برای هرفیلمی آهنگ خاصی ساخته می‌شد. در هنگام نمایش فیلم‌های باشکوه در سالن‌های مجلل چه بسا از ارکستر و گروه همسرایان و خوانندگان اُپرا استفاده می‌شد. اما در سالن‌های کوچک معمولاً گروهی مرکب از چندتن یا تنها یک پیانیست به اجرای موسیقی می‌پرداخت . سینما دارانی که نمی‌توانستند هزینهٔ اجرای یک آهنگ اصیل را بپردازند دوراه در پیش رو داشتند . نخست این‌که یک نوازندهٔ پیانو یا ارگ یا یک گروه کوچک نوازنده را استخدام کنند واز آنها بخواهند به تناسب، یکی از آهنگ‌های عامه پسند یا کلاسیک را برای هریخش فیلم اجرا کنند. راه دوم این بود که به کاری بنیادی‌تر دست بزنند، یعنی به استفاده از دستگاه‌های خودکار روی بیاورند ــ از پیانوهای کوچک گرفته تا ارگ‌های عظیم. این دستگاه‌ها باجریان فشرده هوا کار می‌کردند ، و موسیقی متن به صورت نواری کاغذی که به تناسب نت های مورد نیاز درآن سوراخ ایجاد شده بود وارد آنها می‌شد.

موسیقی گاهی به صداهای دیگر نیز همراه بود. این صداها را معمولاً افرادی که به ابزارهای تولید صدای طبیعی و غیر طبیعی مجهز بودند پدید می‌آوردند. اما از دستگاه‌های خودکار نیز برای تولید چنین صداهایی استفاده می‌شد، مانند دستگاهی که در سینمای گامون هیپودرم، در پاریس، وجود داشت و از شهرت و پیچیدگی بسیاربرخوردار بود.

اما پیشتازان سینما از همان آغاز اهدافی بسیار بلندپروازانه در سرداشتند . در آوریل ۱۸۹۵، ادیسون برای همگاه ساختن فونوگراف و کینه توسکوپ خود روشی ابداع کرد. پاته نیز ظاهراً در حدود سال ۱۸۹۶ برای همگاه کردن فیلم‌ها و صفحه‌هایش به تلاش‌هایی دست زده بود.اما همه این روش‌ها به دلیل این‌که صدا آنچنان قوی نبود که در سالن‌های بزرگ قابل شنیدن باشد بی‌استفاده باقی ماند.

به جای همگاه ساختن فیلم و صفحه‌ای که برروی آن صدا ضبط شده بود می‌شد روش دیگری را به کار گرفت، و آن ضبط صدا برروی خودِ فیلم بود. اولین آزمایش‌ها در این زمینه در آغاز قرن بیستم صورت گرفت، و در ۱۹۰۶ اوژن-اُگوست لوست اختراع دستگاهی را به ثبت رساند که قادر بود تصویر و صدارا برروی یک فیلمِ واحد ضبط کند. اما پس از جنگ جهانی اول بود که گام‌هایی اساسی در جهت دست یافتن به صدای همگاه برداشته شد. یک گروه آلمانی مرکب از سه متخصص به نامهای فوگت، انگل وماسوله روشی برای ضبط صدا با استفاده از نور ابداع کردند. در این روش صدا به صورت الگوهای نوری برروی



یکی از اولین نمونه‌های تکنیکی پردهٔ منقطع در مستندی گمنام دربارهٔ ونیز عنوان فیلم سانتاوچیا، حدوداً ۱۹۱۲

یک نوار جداگانه فیلم ضبط می‌شد. این سه تن سرانجام روش تریِ اِرگون را در ۱۹۲۲ برای اولین بار در برلین به عموم مردم عرضه کردند. در اتحاد شوروی ودر آمریکا به ترتیب کووالندف و لی دوفورست درهمین جهت گام برمی‌داشتند. دوفورست در ۱۹۲۳ فیلم ناطقی ابداع کرد که با استفاده از یک سلول فتوالکتریک کار می‌کرد. این سلول قادر بود صدایی را بازخوانی کند که برروی همان فیلمِ تصویردار ضبط شده بود. در عین حال، ابداع ضبط الکتریکی و «لامپ حرارتی» به عنوان محصولات فرعی فن آوری رادیو مشکل تقویت صدارا حل کرد و بلندی صدا به حدی رسید که در همه جای سالن نمایش قابل شنیدن بود. در سال ۱۹۲۶ استودیوی برادران وارنر در هالیوود، فیلم ***دُن ژوان*** را به نمایش گذاشت. این فیلم که جان باریمور درآن شرکت داشت از روش همگاه سازیِ ویتافون سود می‌جست. این روش مبتنی بر ضبط صدا برروی صفحه بود. صفحات که ۱۶ اینچ قطر داشتند به پروژکتور متصل بودند و با سرعت $۳۳\frac{۱}{۳}$ دور در دقیقه می‌چرخیدند. سوزن دستگاه از مرکز صفحه به سمت بیرون حرکت می‌کرد. دستگاه ویتافون در سال بعد نیز در فیلم کاملاً ناطق ***خواننده جاز*** با شرکت آل جالسون، به کار گرفته شد و تا چند سال بعد نیز استفاده از آن رایج بود. در همین زمان، استودیوی فوکس که با برادران وارنر رقابت داشت، حق استفاده از روش‌های تری‌ارگون و فوتوفون را خریداری کرده بود و از آنها برای گذاشتن صدا برروی فیلم‌هایی که قبلاً فیلمبرداری شده بود سود می‌جست. روشی که فوکس برای ناطق کردن فیلم‌ها به کار می‌گرفت بسیار کارآمدتر از ویتافون بودو دراوایل دهۀ ۱۹۳۰ به روش اصلی صدای همگاه تبدیل شد ورواج کامل یافت.

نسبت ابعاد

اندازه وشکل قالب در فیلم ۳۵ میلیمتری در تمام دورۀ سینمای صامت عملاً هیچ تغییری نیافت: طول هر قاب ۲۳ میلیمتر (کمتر از یک اینچ) و عرض آن ۱۸ میلیمتر بود. فاصله میان قاب‌ها چنان بود که هریک فوت فیلم شانزده قاب راشامل می‌شد. این اندازه‌ها تابه امروز ثابت باقی مانده‌اند واندازه‌های معیار به شما می‌آیند. در هنگام نمایش فیلم نسبت میان طول و عرض در حدود ۱/۳۱ تا ۱/۳۸ به ۱ بود. با ظهور صدا، اندازه قاب اندکی تغییر یافت تالبۀ صوتی درحاشیه آن قرار گیرد، اما نسبت ابعاد نمایش همان نسبتِ تقریبیِ ۴×۳ باقی ماند ــ تا این‌که در دهه ۱۹۵۰ روش‌های پرده عریض ظهور کرد و نسبت ابعاد تغییر یافت. البته در دورۀصامت نیز تلاش‌هایی برای تغییر اندازه و شکل قاب تصویر صورت پذیرفت. گاهی دو طرف قاب را با ماسک می‌پوشاندند تا تصویری مربع شکل حاصل آید - چنانکه در فیلم ***تابو*** (۱۹۳۱)، ساخته مورنائو، شاهد هستیم - در سال ۱۹۲۷ هانری کریتیانِ فرانسوی نخستین روش آنامورفیک (به نام هیپرگونار) را ابداع کرد. در این روش، تصویر به وسیلۀ عدسی دوربین فشرده می‌شود تا تصویری عریض‌تر را در چارچوب قاب تصویر بگنجاند، این تصویر سپس در هنگام نمایش فیلم برروی پرده عریض بازوگسترده می‌شود. این روش مرحله‌ای بود که سرانجام به سینماسکوپ و دیگر روش‌های آنامورفیک منتهی شد که در دهه ۱۹۵۰ ادامه یافت. از دیگر تجربه‌هایی که در این زمینه صورت پذیرفت، مگناسکوپ (۱۹۲۶) بود که از پروژکتورهایی با عدسی‌های زاویه باز و دستگاه‌هایی برای استفاده از چند پروژکتور به طور همزمان، سود می‌جست. حتی در سال ۱۹۰۰ رائول گریموین - سانسون کوشیده بود ده پروژکتور ۷۰ میلیمتری را چنان باهم به کار اندازد که یک تصویر پانوراما‌ی ۳۶۰ درجه‌ای که دورتادور تماشاگران را فرامیگرفت پدید آورند. روش مشهورتر (که عمرش به همان اندازه مگناسکوپ کوتاه بود) پُلی ویژن نام داشت، که در یکی از فصل‌های فیلم ***ناپلئون*** (۱۹۲۷)، اثر ابل گانس، به کار گرفته شد. در این فصل سه نوار فیلم به طور هم‌زمان برروی یک پردۀ سه تکه افکنده می‌شدند و تصویری واحد پدید می‌آوردند.

نمایش

روش معمولِ نمایش فیلم از همان آغاز عبارت بود از قراردادن دستگاه نمایش در عقب سالن و افکندن تصویر برروی پرده به صورت مخروطی نورانی که از بالای سرتماشاگران می‌گذشت. اما گاهی تلاش‌هایی صورت می‌گرفت که روش‌های دیگری برای نمایش فیلم ابداع شود. مثلاً در ۱۹۰۹، شرکت آلمانیِ مِستر برای نمایش فیلم های رنگی موسوم به الباسترا از روش پیچیده‌ای مرکب از چند آینه استفاده می‌کرد. در این روش، تصویر از اتاقک نمایشی که در زیرکف سالن نمایش تعبیه شده بود بر پرده‌ای با پوششی بسیار نازک می‌تابید. از آن‌جا که پرده شفاف بود، می‌شد تصاویر را بر پشت آن نیز بیفکنند. اما این روش، که نمایش از پشت (بک پروجکشن) نامیده می‌شد به فضای زیادی نیاز داشت و از همین‌رو به ندرت در نمایش‌های عمومی به کار می‌رفت. نمایش از پشت بعدها در عصر سینمای ناطق، درهنگام فیلمبرداری به عنوان روشی برای خلق یکی از جلوه‌های ویژه به کار گرفته شد. استفاده از این تدبیر به بازیگران امکان می‌دهد دراستودیو در مقابل مناظری که

قبلاً فیلمبرداری شده‌اند و پسزمینه تصویررا تشکیل می‌دهند به ایفای نقش بپردازند. در تمام دورهٔ سینمای صامت، دستگاه‌های نمایش، خواه آنها که با دست به حرکت در می‌آمدند و خواه آنها که با نیروی برق کار می‌کردند ، سرعتشان قابل تغییر بود، و این به نمایش دهنده امکان می‌داد که سرعت دستگاه نمایش را با سرعت دوربین فیلمبرداری هماهنگ کند . سرعت دوربین در هنگام فیلمبرداری در اثر چند عامل تغییر می‌کرد: مقدار نور موجود در هنگام فیلمبرداری، حساسیت فیلم خام و ماهیت رویدادی که ضبط می‌شد. در سال‌های قبل از ۱۹۲۰ ، متصدیان نمایش فیلم برای این‌که حرکت شخصیت‌ها را برروی پرده طبیعی جلوه دهند، فیلم را با سرعت‌های متفاوت به حرکت در می‌آوردند، و سرعت متداول بین ۱۴ تا ۱۸ قاب در ثانیه بود. (برای این‌که در هنگام نمایش فیلم با سرعت نسبتاً کم، اثرِ چشمک تصویری پدید نیاید، از آغاز قرن بیستم از یک شاتر سه تیغه‌ای که در طول نمایش هر قاب فیلم سه بار بازو بسته می‌شد استفاده می‌کردند). اما به طور کلی، سرعت متوسط فیلم رفته رفته افزایش می‌یافت تا این‌که سرانجام در پایان عصر سینمای صامت به ۲۴ قاب در ثانیه رسید؛ و این همان سرعتی بود که در عصر صدا به عنوان سرعت معیار پذیرفته شد. سرعت‌های کمتر یا بیشتر از این گه‌گاه برای فیلم‌های آزمایشیِ رنگی و نیز فیلم‌های غیرحرفه‌ای به کار گرفته می‌شد.

کیفیت نمایش از نوع منبع نور مورد استفاده بسیار تأثیر می‌پذیرفت . قبل از این‌که استفاده از لامپ‌های قوسی همه‌گیر شود، روش معمول برای تولید نور در پروژکتور ، حرارت دادن یک قطعه آهک یا ماده‌ای مشابه تا رسیدن به مرحلهٔ تابش نور سفید بود. کیفیت نوری که به دست می‌آمد به نوع و کیفیت سوختی بستگی داشت که برای حرارت دادن به کار می‌رفت. سوخت‌های معمول عبارت بودند از گاز زغال سنگ و اکسیژن یا مخلوط اتر و اکسیژن. استیلن نیز مدت کوتاهی به عنوان سوخت به کار می‌رفت، اما به دلیل این‌که نوری ضعیف و بویی نامساعد تولید می‌کرد استفاده از آن چندان نپایید.

از تولید تا نمایش

نمی‌دانیم و به احتمال بسیار هرگز نیز نخواهیم دانست که درعصر سینمای صامت دقیقاً چند فیلم تولید شده است اما رقمی در حدود ۱۵۰۰۰۰ به اغلب احتمال به صحت نزدیک است، واز این تعداد تنها ۲۰۰۰۰ تا ۲۵۰۰۰ فیلم باقی مانده است. بارشد سریع بازار فیلم ، دیری نگذشت که از هر فیلم چندین نسخه تهیه می‌شد. مثلاً شرکت دانمارکی نُردیسک از فیلم *تجارت بردگان سفید* ،۲ (اگوست بلوم،۱۹۱۱)دست کم ۲۶۰ نسخه برای توزیع در سطح جهان تهیه کرد. از سوی دیگر، از بسیاری فیلم‌های اولیه آمریکا که نامشان در فهرست توزیع کنندگان آمده است ، بیش از یکی دو نسخه به فروش نرفته است، وحتی در مواردی برخی فیلم‌ها به دلیل نبود تقاضا اصلاً به مرحلهٔ چاپ نرسیده‌اند.

از آنجا که سینما از همان آغاز صنعتی جهانی بود، فیلم‌ها را به صورت‌های مختلف از کشوری به کشوری دیگر حمل می‌کردند . برخی فیلم‌ها را با دو دوربین که در کنار هم قرار داشتند همزمان فیلمبرداری می‌کردند و به این ترتیب دو نسخه منفی به دست می‌آوردند. میان- نوشتارها به زبان‌های مختلف تهیه می‌شدند و با نسخه‌های چاپی فیلم و یاهمراه با نسخهٔ منفی دوم برای توزیع کننده خارجی ارسال می‌شدند.در برخی موارد فقط یک قاب از هر میان-نوشتار تهیه می‌شد و سپس در هنگام چاپ فیلم هر میان-نوشتاری به تعداد مورد نیاز تکثیر می‌شد. از همین رو، اکنون فیلم‌هایی در دست است که از هریک از میان- نوشتارهای‌شان فقط یک قاب وجود دارد؛ برخی فیلم‌ها هم به کلی فاقد میان- نوشتارند . گاهی فیلم‌هایی تهیه می‌شد که بیش از یک پایان داشتند؛ هدف این بود که با توجه به ذوق و سلیقه مردم در نقاط مختلف جهان پایان مناسب انتخاب شود. مثلاً دراروپای شرقی تماشاگران بیشتر به پایان تراژیک یا به تعبیری به پایان «روسی» علاقه نشان می‌دادند ، حال آنکه در آمریکا پایان خوش بیشتر موردپسند بود. و نیز معمول بود که ازهرفیلم نسخه‌های متفاوتی تهیه کنند، مثلاً نسخه‌های رنگی برای نمایش در سینماهای مجلل ، و نسخه‌های سیاه و سفید برای سینماهای معمولی. سانسور، که در دوسطح ملی ومحلی اِعمال می‌شد ، از جمله عواملی بود که باعث حذف برخی قسمتها و یا تغییرات دیگر می‌شد. فیلم‌های بسیاری ، بویژه در آمریکا، از گذشته باقی مانده‌است که هر نسخهٔ آن صورتی دیگر دارد، چراکه در سطح ایالت و شهراِعمال سانسور یکسان نبوده است.

پوسیدگی فیلم

در سال‌های آغازین تاریخ سینما فیلم‌ها پدیده‌هایی موقتی به شما می‌آمدند و هنگامی‌که‌یک فیلم دیگر از نظر مادی ثمر بخش نبود تلاش چندانی برای نگهداری آن صورت نمی‌گرفت. از همین رو، هنگامی که بولسلاف ماتوزِوسکی ، دانشمند لهستانی، در سال ۱۸۹۸ پیشنهاد کرد که یک آرشیو دائمی برای نگهداری فیلم ایجاد شود تا در اختیار نسل‌های بعد قرار گیرد ،

کسی به سخنش توجهی نکرد. و تازه در دهۀ ۱۹۳۰ بود که در بعضی کشورها برای نگهداری فیلم آرشیوهایی ایجاد شد تا آیندگان از آثار گذشتگان بی‌بهره نمانند. اما تا آن زمان فیلم‌های بسیاری به کلی از دست رفته و برخی هم در حال تلاشی بودند. اکنون در آرشیوهای سراسر جهان در مجموع حدود ۳۰۰۰۰ نسخه فیلم صامت نگهداری می‌شود، اما نبودِ بودجۀ لازم برای بررسی و فهرست بندی آنها باعث شده است که ندانیم چه تعداد از این فیلم‌ها نسخه‌های چاپی فیلم‌های دیگرند، و نسخه‌های مختلف یک فیلم واحد چه تفاوت‌هایی باهم دارند؟ درحالی که تعداد فیلم‌های موجود در آرشیوها روزبه روز افزایش می‌یابد، تعداد فیلم‌های موجود بازهم کمتر از ۲۰درصد فیلم‌هایی است که گمان می‌رود ساخته شده باشند.

افزون بر این ، حتی اگر تعداد فیلم‌های بازیافته افزایش یابد، مشکل بعدی فساد پذیری پایۀ نیتراتی فیلم‌هاست؛ ومی‌دانیم که بخش اعظم فیلم‌های صامت (ونیز فیلم‌های ناطق اولیه) برروی چنین فیلم‌پایه‌هایی چاپ شده‌اند. نیترات سلولز نه تنها به شدت قابل اشتعال است ، بلکه در برخی موارد خود به خود آتش می‌گیرد. این ماده، در عین حال فسادپذیر هم هست و در هنگام واپاشیدگی امولسیونی راکه حاوی تصاویر فیلم است از بین می‌برد. پایه نیتراتی حتی در بهترین شرایط نگهداری، یعنی در دمای بسیار پایین و در رطوبت مناسب، از همان لحظه تولید آغاز به تجزیه شدن می‌کند. در طی این فرایند از فیلم گازهای گوناگونی متصاعد می‌شود، که از میان آنها تری‌اکسیدنیتروژن اهمیت ویژه‌ای دارد. این گاز با هوا و آبِ موجود در ژلاتین فیلم ترکیب می‌شود و اکسیدنیتروژن به وجود می‌آورد. این اسیدها نمک‌های نقرۀ موجوددر امولسیون را تحلیل می‌برند و در نتجیه تصویر و پایۀ آن را نابود می‌کنند، تا این‌که سرانجام کل فیلم می‌پوسد و متلاشی می‌شود.

بازسازی فیلم

تجزیه فیلم نیتراتی رامی‌توان کند کرد، اما نمی‌توان آنرا به کلی متوقف ساخت. به همین دلیل، آرشیوهای فیلم همواره می‌کوشند عمر هر فیلم را آن قدر طولانی کنند که بتوانند آن را به یک فیلم پایه دیگر منتقل سازند. متأسفانه پایه استات سلولزی، که تصویر به آن انتقال می‌یابد، خودش فسادپذیر است ، مگر این‌که در شرایط کاملاً مساعد نگهداری شود. باوجود این، این ماده از نیترات بسیار پایدارتر است و بر نوارهای ویدئویی بسیار ارجحیت دارد، زیرا این نوارها علاوه براین‌که فسادپذیرند، کیفیت فیلم اصلی نیز در آنها بازآفریده نمی‌شود.شاید در آینده بتوان تصاویر فیلم را به صورت رقمی (دیجیتالی) ضبط کرد، اما هنوز نمی‌دانیم که آیا چنین چیزی عملاً ممکن است یانه. هدف از بازسازی فیلم این است که‌تصاویر متحرک را چنان بازآفرینی کنند که تاحد ممکن به تصاویر اولیه شبیه باشد. اماهمه نسخه‌ها بدون استثنا در قیاس با نسخۀ اصلی کاستی‌هایی دارند . نخستین دلیل این است که صرفِ انتقال از یک فیلم‌پایه به فیلم‌پایه دیگر، موجب می‌شود کیفیت تصویر تنزل یابد. افزون بر این، بسیار دشوار است که روش‌هایی مانند رنگ دهی و تغییر رنگمایه راکه در آغاز برای رنگی کردن فیلم‌ها به کار می‌رفت باردیگر احیاکرد، زیرا با توجه به هزینه‌هایی که این کار در بردارد به هیچ وجه به روشی همگانی تبدیل نخواهد شد. بسیاری از فیلم‌هایی که نسخۀ اصلی شان رنگی بوده است اکنون اگرهم نسخه‌ای از آنها وجود داشته باشد سیاه و سفید است. برای این‌که یک فیلم صامت را به همانِ صورتی که تماشاگران اولیه آن را دیده‌اند ببینیم باید یکی از نسخه‌های نیتراتی آن در دسترس باشد ، واگرهم چنین باشد،که بسیار بعید است ، تازه با مقررات سخت‌گیرانه‌ای روبرو می‌شویم که امروزه برای جلوگیری از آتش‌سوزی وضع شده‌اند. حال اگر از همه این موانع بگذریم بازهم باید این واقعیت را در نظر بگیریم که هرنسخۀ یک فیلم گذشتۀ منحصر به فرد خودرا دارد و هر فیلمی که نشان داده می‌شود کیفیتش به نسخۀ مورد استفاده و نیز به شرایط نمایش بستگی دارد . باتوجه به این‌که تماشای یک فیلم صامت در عصر حاضر تحت شرایطی صورت میگیرد که با شرایط تماشای آن در عصر سینمای صامت تفاوت بسیار دارد، مثلاً موسیقی و دستگاه نمایش به گونه‌ای دیگر است یا گروه نوازندگان چه بسا اصلاً وجودندارد، از همین رو آنچه ما از تماشای چنین فیلمی تجربه می‌کنیم با تجربۀ تماشاگران آن در همان عصر به هیچ وجه همانند نیست.

ترجمه: علاءالدین طباطبایی

کتاب شناسی

,noisiveleT fo yrotsiH ehT ,)7891(treblA ,nosmarbA 1880 to 1941.

Cherchi Usai, Paolo(1994), Burning Passions: An Introduction on the Study of Silent Cinema.

Hampton, Benjamin B.(1931), A History of theMovies.

Liesegang, Franz Paul(1986), Moving and Projected Images: A Chronology of Pre-cinema History.

Magliozzi, Ronald S.(ed.)(1988), Treasures from the Film Archives.

Rathbun, John B.(1914), Motion Picture Making and Exhibiting.

سینمای آغازین

ربرتا پیرسون

سینما دردو دهۀ اول عمر خود با سرعت بسیار تکامل یافت. چیزی که در سال ۱۸۹۵ پدیده‌ای نوظهور می‌نمود در ۱۹۱۵ به صنعتیِ قوام یافته تبدیل شده بود. نخستین فیلم‌ها چیزی نبودند جز عکس هایی متحرک که حداکثر یک دقیقه به طول می‌انجامیدند و اغلب از یک نما تشکیل می‌شدند. در سال ۱۹۰۵ فیلم‌ها اغلب پنج تا ده دقیقه به طول می‌انجامیدند و برای این‌که داستانی را تعریف کنند یا موضوعی را شرح دهند از تغییر صحنه و جایگاه دوربین سود می‌جستند. سپس در اوایل دهۀ ۱۹۱۰ ،باظهور نخستین فیلم‌های داستانی بلند، به تدریج برای پرداختِ روایت‌های پیچیده قراردادهای خاصی وضع شد. در همین زمان، ساخت و نمایشِ فیلم به کاری کلان تبدیل شده بود.دیگر نمایش فیلم برنامه‌ای کنجکاوی برانگیز نبود که در میان نمایش‌های دیگر، از آوازه‌خوانی وبندبازی گرفته تا نمایش فانوس خیال، گنجانده شود. در این زمان، مکان‌هایی به نمایش فیلم اختصاص یافته بود و شرکت‌های بزرگ تولیدو توزیع فیلم، که در شهرهای بزرگ استقرار یافته بودند، فیلم‌هارا به صاحبان سینما در سراسر جهان می‌فروختند، اما این آغاز کار بود؛ پس از مدتی کرایه دادن فیلم جای فروش آن را گرفت. در طول دهۀ ۱۹۱۰ ، به تدریج پاریس و لندن و نیویورک موقعیت خودرا به عنوان مهم‌ترین مراکز تهیه فیلم از دست دادندو جای خود را به هالیوود در لس‌آنجلس سپردند.

سینمای این دوره ، که از اواسط دهۀ ۱۸۹۰ تا اواسط دهه ۱۹۱۰ را دربرمی‌گیرد ، گاهی سینمای «پیش از هالیوود» نامیده می‌شود ، که خودگواهی است براین‌که صنعت سینمای آمریکا، که در ایالت کالیفرنیا استقرار یافته بود، پس از جنگ جهانی اول روز به روز بیشتر بر بازار سینما تسلط یافته است. به سینمای این دوره، سینمای «ماقبل کلاسیک» نیز می‌گویند، که تأییدی است بر اهمیت قراردادهای روایتگری که از دهۀ ۱۹۲۰ به بعد در سینمای سراسر جهان قوام یافتند. البته این نام‌ها را باید با احتیاط به کار گرفت، چرا که ممکن است این تصور را پدید بیاورند که سینما در سال‌های آغازین چیزی نبود به جز صورتی ابتدایی از سینمای هالیوود و سبک کلاسیک. باید توجه داشته باشیم که سینمای هالیوود و سبک کلاسیک حتی در آمریکا نیز سبک‌های متداول در سینمای سال‌های آغازین را به کلی تغییر نداد، و سینماهای بسیاری مدت‌ها به همان روش‌های «ماقبل هالیوودی» یا «غیرهالیوودی» فیلم می‌ساختند. اما این نکته نیز حقیقت دارد که بخش اعظم تکامل سینما در سال‌های ۱۹۰۶ یا ۱۹۰۷ به بعد، بنیادی پدید آورد که نظام هالیوود ، هم از نظر قالب‌های بیانی و هم از نظر فن شناختی، برآن قوام گرفت.

ما به دلیل اهداف خاصی که در این کتاب دنبال می‌کنیم، بیست سال اول سینما را به دو دوره تقسیم کرده‌ایم. دورۀنخست را که از حدود ۱۸۹۵ تا حدود ۱۹۰۶ به طول می‌انجامد ، سینمای آغازین نامیده‌ایم ؛ و دوره دوم راکه از ۱۹۰۷ تا اواسط دهه ۱۹۱۰ طول می‌کشد، دوره انتقال خوانده‌ایم، زیرا این دوره همچون پلی است میان شیوه‌های متمایز سینمای آغازین و شیوه‌های پس از آن ، وجه تمایز سینمای آغازین به طور کلی این است که از شیوه‌های بازنمایی مستقیم سود می‌جوید و عمدتاً به سنت هنرهای تئاتر و عکاسی تکیه دارد. در دوره انتقال بود که خلق قراردادهای خاص سینما واقعاً آغاز شد و سینما رفته رفته قالب‌های روایتگری خاص خودرا پدید آورد.

سینما در مقام یک صنعت

ملت های گوناگونی اختراع سینما را به خودنسبت می‌دهند، اماسینما، مانند بسیاری از ابداعات فن شناختی دیگر، لحظۀ دقیق تولدش مشخص نیست و اختراع آن را نمی‌توان به یک کشور یا فرد خاص نسبت داد. برای سینما خاستگاه‌های بسیار متفاوتی می‌توان قائل شد، از اتاق تاریک ایتالیایی‌ها در قرن شانزدهم گرفته تابرخی اسباب‌بازی‌های اوایل قرن نوزدهم وشماری از روش‌های بازنمایی بصری مانند پانوراما ودیوراما . در آخرین دهه قرن نوزدهم، برای تاباندن تصاویر متحرک برروی پرده تلاش‌هایی صورت گرفت در چندین کشور مخترعان یاتاجرانی در مقابل چشم‌های حیرت‌زده مردم نخستین تصاویر متحرک را برروی یک پرده به نمایش درآوردند. این افراد عبارت بودند از : ادیسون در آمریکا، برادران لومیر در فرانسه، ماکس اسکلادانوفسکی در آلمان، ویلیام فریز-گرین در انگلستان. هیچ یک از این افرادرا نمی‌توان نخستین خالقان رسانه فیلم به شمار آورد، زیرا مجموعه‌ای از دستاوردهای فنی اختراع آن را در این

زمان میسر ساخته بود: روش‌های جدید ظهور عکس؛ اختراع سلولوئید، یعنی نخستین ماده‌ای که هم مقاوم بودوهم انعطاف پذیر، به طوری که می‌شد آن را به دور یک حلقه پیچید؛ و سرانجام استفاده از ابزارهای دقیق ومهندسیِ پیشرفته در طراحی دستگاه نمایش.

سینما به رغم این‌که هم از نظر سبک و هم از نظر فن‌آوری رسانه‌ای بین‌المللی است ، اما ایالات متحده آمریکا و چند کشوراروپایی سلطه خودرا بر تولید و توزیع و نمایش فیلم حفظ کرده‌اند. در آغاز، به ظن قوی، تولید کنندگان فرانسوی دست بالا را داشتند ــ البته نه در قلمرو نوآوری‌های سبک شناختی، چرا که در این قلمرو بریتانیا و آمریکا رقیبان سرسختی برای آنها بودند، بلکه در عرصه تسلط بر بازار داخلی و خارجی . فرانسویان این برتری را به همت برادران لومیر به دست آورده بودند، زیرا این دو به احتمال بسیار، امانه قطعاً ، نخستین کسانی بودندکه از تماشاگران تصاویر متحرک پول دریافت کردند. آگوست ولوئی لومیر یک کارخانه تولید لوازم عکاسی داشتند و وقت آزاد خودرا صرف طراحی دوربینی می‌کردند که آن را «سینماتوگراف» می‌نامیدند. آنها دوربین خودرا نخستین بار در ۲۲مارس ۱۸۹۵ در جلسهٔ «انجمن ترویج صنعت ملی» به نمایش گذاشتند. برادران لومیر، پس از نخستین تجربهٔ افتخار آمیز خود، دوربین خودرا به عنوان ابزاری علمی در معرض تماشای عموم قراردادند و از آن پس چندین بار آن را در همایش‌های عکاسان و انجمن‌های علمی نیز به نمایش گذاشتند. اما در دسامبر ۱۸۹۵ بود که آنان مشهورترین و اثر بخش‌ترین نمایش خودرا به اجرا در آوردند، و آن نمایش ده فیلم در «گراند کافه» پاریس بود ودر همین جا بود که تماشاگران برای دیدن فیلم پول می‌پرداختند.

برای این‌که تاریخ اولین نمایش فیلم را تعیین کنیم ، نخست باید مشخص کنیم که منظورمان از نمایش، کدام یک از رویدادهای زیر است : نمایش خصوصی، نمایش عمومی، نمایش به وسیلهٔ کینه‌توسکوپ یا نمایش برروی پرده؟ بسته به این‌که کدام یک از این رویدادها را نمایش بنامیم، تاریخ نخستین نمایش تصاویر متحرک فرق خواهد کرد: از ۱۸۹۳ ، یعنی زمانی که ادیسون کینه توسکوپ خودرا تکمیل کرد تا دسامبر ۱۸۹۵ ، زمانی که برادران لومیر نمایش مشهور خودرا در «گراند کافه» پاریس به اجرا در آوردند.

برادران لومیر حتی ممکن است نخستین کسانی نباشند که از تماشاگران در ازای دیدن فیلم پول دریافت کرده‌اند، این افتخار چه بسا از آنِ ماکس اسکلادانوفسکیِ آلمانی باشد، که دوماه پیش از نمایش سینماتوگراف در «گراند کافه » به این کار دست زده بود. به‌رغم این‌که برادران لومیر ممکن است در این عرصه بی‌رقیب نباشند، اما فراست و مهارتشان در تجارت و بازاریابی، آنهارا در سراسر اروپا و آمریکا به مردانی نام‌آور تبدیل کرد و نامشان را در تاریخ جاودانه ساخت. ویژگی‌های فنی سینماتوگراف به آن موقعیتی منحصر به فرد می‌داد، زیراهم در عرصهٔ تولید وهم نمایش مزیت‌های انکارناپذیری بر رقبای خود داشت. وزن آن نسبتاً سبک بود (۱۶ پوند، که در مقایسه با کینه توسکوپِ ادیسون که چندصد پوند وزن داشت بسیار سبک به نظر می‌رسید)؛ سه کار متمایز از آن ساخته بود: فیلمبرداری، ظهور فیلم، نمایش؛ استفاده از آن به جریان برق وابسته نبود(با دست به حرکت در می‌آمد و از چراغ‌های آهکی استفاده می‌کرد) این ویژگی‌ها باعث می‌شد که سینماتوگراف به سهولت قابل حمل و بسیار انعطاف پذیر باشد. برادران لومیر در شش ماهی که در آمریکا اقامت داشتند بیست و یک فیلمبردار و متصدی نمایش را مأمور کرده بودند که سراسر آمریکا را در نوردند وسینماتوگراف را در تماشاخانه‌های مختلف به نمایش بگذارند.به این ترتیب ، رقیب اصلی خود، یعنی کینه‌توگراف ادیسون را به کلی از صحنه بیرون راندند.

سینماتوگراف برادران لومیر، که عمدتاً برای ساختن آثار مستند از آن استفاده می‌شد فرانسه رادر عرصه تصویر متحرک پیشتاز کرد. امارقیب هموطن آنها ، ژرژمه‌لیس بود که به تولید کنندهٔ اصلی فیلم‌های داستانی در دورهٔ آغازین سینما تبدیل شد. مه‌لیس کارخودرا به عنوان شعبده‌باز آغاز کرد و درتئاتر روبرتودینِ پاریس از فانوس جادو به عنوان بخشی از نمایش‌های خود استفاده می‌کرد. او همین که با فیلم‌های برادران لومیر آشنا شد، به فراست دریافت که این رسانه جدید کارآیی‌های بسیار دارد ـ هرچند که اوآن را در مسیری به کار گرفت که با تمایلات هموطنان داشنمندترش بسیار متفاوت بود. «شرکت فیلم ستاره» که مه‌لیس بنیانگذار آن بود، کار خودرا در ۱۸۹۶ آغازکرد ودر بهار ۱۸۹۷ در مونترول ، واقع در حومه پاریس ، یک استودیوی اختصاصی تأسیس کرد. مه لیس با تولید صدها فیلم در طول سال‌های ۱۸۹۶ تا ۱۹۱۲ و تأسیس دفاتر توزیع در لندن و بارسلون و برلین در ۱۹۰۲ و نیز در نیویورک در ۱۹۰۳ ، برادران لومیر را به کلی از صحنه کنار زد. اما از سال ۱۹۰۸ که فیلم‌های دوره انتقال رفته‌رفته نوع حا بدی از سرگرمی را به تماشاگران عرضه می‌کردند ، محبوبیت اثر مه لیس روبه کاستی گذاشت، تا آنجاکه در ۱۹۱۱ تنها فیلم‌هایی که به نام مه لیس توزیع می‌شدند وسترنهایی بودند که برادر او،

یکی از اولین پوسترهای سینماتوگراف فیلم لومیرها
Watering the Gardener
(۱۸۹۵) روی پرده است

گاستون، در استودیویی در تگزاس تولید می‌کرد. سرانجام رقبای مه‌لیس در ۱۹۱۳ اورا به ورشکستگی کشاندند.

از جمله رقبای اصلی مه لیس، شرکتی بود به نام پاته که عمرش از مه لیس و لومیر طولانی‌تر بود. این شرکت در دوره آغازین سینما به مهم‌ترین تولید کننده فیلم در فرانسه تبدیل شد و عمدتاً همین شرکت بود که موجبات تسلط سینمای فرانسه را بر بازار آن زمان سینما فراهم آورد. شارل پاته در سال ۱۸۹۶ شرکت پاته-فرر را بنیاد نهاد. این شرکت مَشیِ تهاجمیِ تصاحب و گسترش را درپیش گرفت؛ در سال ۱۹۰۲ امتیاز اختراعات برادران لومیر را گرفت و پیش از جنگ جهانی اول شرکت فیلمسازی مه لیس را خرید. پاته فعالیت‌های خودرا به خارج از کشور نیز گسترش داد و بازارهایی را به تصاحب درآورد که توزیع کنندگان دیگر به کلی از آنها غافل مانده بودند. از همین رو، در بسیاری از کشورهای جهان سوم، نام شرکت اوو سینما با هم مترادف بود.او در شماری از کشورهای اروپایی نیز به تأسیس شرکت‌های تولید فیلم دست زد: ایسپانو فیلم (اسپانیا)، پاته-روس (روسیه) ،فیلم دِآرته ایتالیانو ، پاته- بریتانیا .پاته در ۱۹۰۸ دو برابر همهٔ تولیدکنندگان آمریکایی در آمریکا فیلم توزیع کرد. اما به‌رغم تسلط آغازین سینمای فرانسه بر بازار جهانی فیلم، استودیوهای آمریکایی، که «شرکت تولیدی ادیسون» و «امریکن ماتوسکوپ» و «شرکت بایوگراف آمریکا» (که پس از سال ۱۹۰۹ فقط «شرکت بایوگراف» نامیده شد) و «شرکت ویتاگراف آمریکا» از مهم‌ترین آن‌هابودکه همگی در دههٔ ۱۸۹۰ تأسیس شده و بنیادی استوار برای تسلط سینمای کشورشان بر بازار جهانی فراهم آورده بودند. اختراع تصویر متحرک را اغلب به توماس آلوا ادیسون نسبت می‌دهند، اما دستگاه‌های سازنده تصویر متحرک ادیسون ، چنانکه روش معمول صنایع در عصر حاضر است ، در حقیقت به دست گروهی از فن آورانی که در آزمایشگاه‌های ادیسون ، در وست اُرنج نیوجرسی، کار می‌کردند تولید شد. سرپرستی این گروه بر عهدهٔ ویلیام کندی لوری دیکسونِ انگلیسی بود. دیکسون وهمکارانش در سال ۱۸۸۹ کار برروی تصاویر متحرک را آغاز کردند و در سال ۱۸۹۳ کینه توگراف را ساختند، که دوربینی بود کارآمد اما بسیار حجیم. آنها در همین سال کینه توسکوپ رانیز ابداع کردند. این دستگاه نوعی شهرفرنگ بود که در داخل آن یک نوار فیلم به طول ۴۰ تا ۵۰ فوت از میان یک چراغ الکتریکی و یک شاتر عبور می‌کرد؛ تماشاگر که از یک روزنه به فیلم می‌نگریست تصاویر را متحرک می‌دید. افزون بر اینها، دیکسون ویارانش نخستین استودیوی تصاویر متحرک را نیز ایجاد کردند.اندازه ووزن و بی‌تحرکی نسبی کینه‌توگراف وجود چنین استودیویی را الزامی ساخته بود. این استودیو که اتاقکی بیش نبود به دلیل شباهتش به واگن‌های پلیس در نزد عامهٔ‌مردم به «بلک ماریا» شهرت یافته بود. نخستین بازیگران سینما در آمریکا به همین استودیوی ابتدایی می‌آمدند . آنها که اغلب از هنرپیشگان واریته‌ها بودند از نیویورک به وست‌اُرنج سفر می‌کردند تااز آنها تصویر (متحرک) گرفته شود. این تصاویر

متحرک در همه جا بین پانزده ثانیه تا یک دقیقه به طول می‌انجامیدند و همان نمایش‌هایی راکه هنرپیشگان روی صحنه اجرا می‌کردند بازمی‌آفریدند ، مثلاً رقاصه مشهور ، لیتل ایجپت، می‌رقصید و سَندوی نیرومند اندام خودرا به نمایش می‌گذاشت.

ادیسون نیز مانند برادران لومیر جایگاه خودرا در تاریخ سینما بیشتر مرهون مهارت در بازاریابی است تا مرهون نبوغ علمی . شرکت او نخستین شرکتی بود که برای نمایش تصاویر متحرک بازاری مناسب پیدا کرد، هرچند که دستگاه اوبرای تماشای انفرادی ونه جمعی، طراحی شده بود. ادیسون با به دست آوردن حق انحصاری کینه‌توسکوپ و کینه‌توگراف، بی‌درنگ طرح‌های خودرا برای استفاده تجاری از این دو دستگاه آغاز کرد و قراردادهایی بست که به تأسیس سالن‌هایی برای تماشای کینه‌توگراف در سراسر کشور منجر شد. نخستین سالن کینه‌توسکوپ یک مغازهٔ اجاره‌ای بود که ده دستگاه کینه توسکوپ درآن قرار داشت و هرکدام یک فیلم متفاوت رانشان می‌داد. این سالن درآوریل ۱۸۹۴ در نیویورک افتتاح شد. این پدیدهٔ نوظهور و شگفت انگیز هنگامی که قهرمان محبوب مشت‌زنی، جنتلمن جیم کوربت، و پت کورتنی در استودیوی ادیسون حاضر شدند و شش دور با یکدیگر جنگیدند ، شهرتی فوق‌العاده کسب کرد. فیلمی که از این مبارزه برداشته شد دستگاه ادیسون رادر سراسر آمریکا به همگان شناساند. شایع بود که زنان در مقابل سالن‌های کینه توسکوپ صف می‌کشند تاجنتلمن جیم را در این دستگاه جادویی تماشا کنند. دیری نگذشت که سالن‌های کینه توسکوپ دیگری نیز گشایش یافت و این دستگاه به یکی از جاذبه‌های شهرهای بازی تبدیل شد.

تا بهار ۱۸۹۶ شرکت ادیسون همه وقت خودرا به فیلمبرداری برای کینه‌توسکوپ اختصاص داده بود، اما از آنجا که تازگی کینه توسکوپ از میان رفته بود و فروش آنها کاستی گرفته بود، ادیسون تصمیم گرفت در تعهد خود به نمایش فردی تجدید نظر کند. او پروانهٔ بهره‌برداری‌انحصاری از یک پروژکتور جدید راکسب کرد . سازوکار اصلی این دستگاه نمایش را توماس آرمَت و سی.فرانسیس جنکینز طراحی کرده بودند ، اما برای رساندن اختراع‌شان به سوددهی اقتصادی سرمایه کافی در اختیار نداشتند. به این ترتیب، دستگاهی به نام ویتاسکوپ که تصویر را بر یک پرده می‌تاباند ، به نام ادیسون تبلیغ شد و در آوریل ۱۸۹۶ در شهر نیویورک در معرض دید عموم قرارگرفت. درآن روز شش فیلم به نمایش درآمد که پنج فیلم را شرکت ادیسون تولید کرده بودو یکی رامردی انگلیسی به نام آر.دبلیو.پل ؛ این فیلم آخر ***دریای ناآرام در دُور*** نام داشت. این فیلم‌های کوتاه که ۴۰ فوت طول داشتند و نمایششان ۲۰ ثانیه وقت می‌گرفت به طریقی به هم متصل شده بودند که حلقه‌ای به هم پیوسته را تشکیل می‌دادند؛ به این ترتیب ، هر فیلم را می‌شد چندبار نمایش داد. در آن زمان، نوظهور بودن تصاویر متحرک بود که تماشاگران را به خود جذب می‌کرد، نه محتوا یا داستان فیلم‌ها. ظرف یک سال تعداد ویتاسکوپ‌هایی که در سرتاسر آمریکا به نمایش فیلم می‌پرداختند به صدها رسیده بود.

درسال‌های آغازین ، ادیسون در داخل کشور با دو رقیب بزرگ روبرو بود. در سال ۱۸۹۸ دو برگزار کنندهٔ نمایش‌های واریته به نام‌های جیمز استوارت بلکتون و آلبرت اسمیت «شرکت ویتاگرافِ آمریکا» را تأسیس کردند تا فیلم‌هایی برای نمایش در میان برنامه‌های واریته تولید کنند . در همان سال، آغاز جنگ اسپانیا-آمریکا برمحبوبیت تصاویر متحرک افزود، زیرا به اعتقاد مردم این رسانه بهتر از روزنامه‌ها و هفته‌نامه‌های مصور حال و هوای میدان نبرد را به تصویر می‌کشید، و آنان احساس می‌کردند خود در صحنه حضور دارند . بلکتون و اسمیت بی‌درنگ از این موقعیت سود جستند و برپشت بام استودیوی خود در شهر نیویورک به ساختن فیلم‌هایی پرداختند که ظاهراً حوادثی را به تصویر می‌کشیدند که درکوبا رخ می‌داد. این ابتکار با چنان موفقیتی روبه رو شد که آنان در سال ۱۹۰۰ فهرست فیلم‌هایشان را برای فروش به سینماداران عرضه کردند، و به این ترتیب شرکت ویتاگراف به عنوان یکی از تولیدکنندگان مهم فیلم در ایالات متحده شناخته شد. سومین استودیوی آمریکا در آن زمان شرکت «ماتوسکوپ و بایوگراف آمریکا» بود، که اکنون عمدتاً به خاطر به خدمت گرفتن گریفیث در سال‌های ۱۹۰۸ تا ۱۹۱۳ در نزد ما شهرت دارد. این شرکت در سال ۱۸۹۵ تأسیس شد تا برای دستگاه‌های ماتوسکوپ فلیپ کارد تولید کند. هنگامی که دیکسون شرکت ادیسون را ترک کرد و به بایوگراف پیوست، این شرکت برای بهره‌برداری از پروژکتوری که می‌توانست با ویتاسکوپ رقابت کند از تخصص دیکسون به بهترین وجه استفاده کرد. تصویری که با این دستگاه بر پرده می‌افتاد اشکارا کیفیتی بهتر داشت و چشمک در آن کمتر احساس می‌شد؛ و از همین رو جای سینماتوگراف برادران لومیر راگرفت و به رقیب اصلی ادیسون تبدیل شد. در سال ۱۸۹۷ بایوگراف تولید فیلم را آغاز کرد، اما شرکت ادیسون با گرفتار ساختن این شرکت در دعاوی حقوقی آن را از صحنه رقابت کاملاً کنار زد؛ و اختلافات آنها تا سال ۱۹۰۲ حل ناشده باقی ماند.

در آغاز قرن بیستم ، بریتانیا سومین کشور تولید کنندهٔ فیلم بود. کینه‌توسکوپ ادیسون برای اولین بار در سال ۱۸۹۴ در انگلستان به تماشا گذاشته شد، اما به خاطر شکست عجیب ادیسون در به دست آوردن حق انحصاری اختراع در خارج از کشور، پُل انگلیسی از اختراع او تقلید کرد ودر یک تالار نمایش در لندن، پانزده کینه توسکوپ به کار انداخت .هنگامی‌که ادیسون با تأخیر فراوان برای حفظ منافع خود از تأمین فیلم برای پل امتناع کرد، پل با تولید فیلم برای خود به او پاسخ داد. پل در سال ۱۸۹۹ با همکاری بیرت آکرس نخستین استودیوی فیلمسازی انگلستان را در شمال لندن افتتاح کرد. آکرس در رفع مشکلات فنی به پل یاری بسیار می‌رساند. دومین فیلمساز مهم انگلیسی سسیل هپ ورث بود که در ۱۹۰۰ استودیویی در خانه خود در لندن برپا کرد. تا سال ۱۹۰۲ برایتون نیز به یکی از مراکز فیلمسازی انگلستان تبدیل شده بود. دوتن از اعضای اصلی «مکتب برایتون» ،یعنی جرج آلبرت اسمیت و جیمز ویلیامسون، در همین شهر بودند و هرکدام یک استودیو را اداره می‌کردند .

در این زمان، تولید و توزیع و نمایش فیلم به روشی انجام می‌شد که با آنچه بعداً در دورهٔ انتقال رواج یافت آشکارا متفاوت بود. صنعت سینما هنوز به آن مرحله از بلوغ نرسیده بود که مانند دیگر مؤسسه‌های بزرگ سرمایه‌داری به تقسیم کار دست بزنند. در آن زمان، تولید و توزیع و نمایش، همگی در حوزهٔ وظایف یک تن بود. فیلمبرداران سیّارِ لومیر از سینماتوگراف او برای فیلمبرداری و ظهور و نمایش فیلم استفاده می‌کردند ؛ اما استودیوهای فیلمسازی آمریکا، مانند ادیسون و بایوگراف، معمولاً فیلم‌ها را همراه با یک پروژکتور و یک متصدی نمایش به تماشاخانه‌های واریته‌ای می‌فرستادند که فیلم‌های آن دوره را معمولاً در آنها به نمایش می‌گذاشتند. حتی با ظهور ناگهانی نمایش دهندگان سیار فیلم در آمریکا و بریتانیا و آلمان بازهم توزیع فیلم به بخشی مستقل تبدیل نشد. تولید کنندگان فیلم‌هایشان را اجاره نمی‌دادند بلکه می‌فروختند؛ و این روش که تأسیس مکان‌های دائمی نمایش را در پی‌داشت تا دههٔ دوم تاریخ سینما همچنان ادامه یافت.

تولید فیلم در این زمان به هیچ وجه مبتنی بر سلسله مراتب نبود و به معنای دقیق کلمه جمعی بود ــ درست برخلاف روشی که بعدها هالیوود در پیش گرفت و با تقسیم دقیق کار نوعی خط تولید به وجود آورد. یکی از شاخص‌ترین کارگردانان آن زمان ادوین -اس-پورتر نام داشت که نخست در مقام متصدی پروژکتور انجام وظیفه کرده بود و سپس به یک سینمادار مستقل تبدیل شده بود. پورتر در سال ۱۹۰۰ به شرکت ادیسون پیوست ، نخست در مقام مکانیک و سپس به عنوان رئیس تولید. او برخلاف عنوان رسمی‌اش ، تنها بر جنبه‌های فنی فیلمبرداری و تدوین نظارت داشت و مسئولیت کار بازیگران و میزانسن برعهدهٔ کسانی بود که در تئاتر تجربه اندوخته بودند. ظاهراً دیگر استودیوهای آمریکا نیز همین رویه را دنبال می‌کردند . جیمز استوارت بلکتون و آلبرت اسمیت در شرکت ویتاگراف، وظایف خودرا در همان محل فیلمبرداری عوض می‌کردند ، مثلاً یکی بازیگری می‌کرد و دیگری فیلمبرداری ، سپس برای فیلم بعدی جایشان را با یکدیگر عوض می‌کردند . به همین منوال، اعضای مکتب برایتون در بریتانیا ، هم شرکت‌های تولیدی خودرا اداره می‌کردند وهم نقش فیلمبردار را برعهده داشتند . ژرژمه لیس که خود صاحب یک شرکت بود، از هیچ کاری روی گردان نبود ، از کار با دوربین گرفته تا نوشتن فیلمنامه و طراحی صحنه و لباس، و ابداع حقه‌های سینمایی و در بسیاری موارد بازیگری. نخستین کارگردان سینما، به معنای امروزی آن را احتمالاً شرکت بایوگراف در ۱۹۰۳ به خدمت گرفت. کارگردان این شرکت عملاً بر همه جوانب فیلمبرداری نظارت می‌کرد. تولید روبه‌افزایش فیلم داستانی ایجاب می‌کرد که فرد مشخصی که از نحوه پرداخت فیلم و رابطه میان تک‌تک نماها آگاهی دارد مسئولیت این کار را برعهده بگیرد.

سبک

همان طور که ظهور کارگردان فیلم نشان می‌دهد تغییرات متون سینمایی ایجاب می‌کرد که در فرایند تولید فیلم نیز تغییرات ایجاد شود. اما نخستین فیلم‌های سینمایی واقعاً

سرقت بزرگ قطار(۱۹۰۳)اثر ادوین اس.پورتر

چگونه بودند؟ به طور کلی می‌توانیم بگوییم تا سال ۱۹۰۷ فیلمسازان فیلم‌های تک نمایی می‌ساختند و هدف‌شان این بود که ویژگی‌های رویداد «ماقبل فیلمی» (یعنی صحنه‌ای که در جلوی دوربین قرار داشت) را حفظ کنند. آنها هیچ گاه روابط زمانی یا علیت داستانی را از رهگذر دخالت‌های سینمایی خلق نمی‌کردند. دوربین را در چنان فاصله‌ای از رویداد مستقر می‌کردند که تمام قد آدم‌ها و نیز فضای بالای سرو پایین پای آنها نشان داده شود.دوربین، به ویژه در نماهای خارج از استودیو، بی‌حرکت باقی می‌ماند وبرای تعقیب رویداد گه‌گاه از قاب‌بندی مجدد استفاده می‌شد؛ دستکاری در رویداد از طریق روشهایی مانند تدوین و نورپردازی نامعمول بود. این سبک مبتنی بر نماهای دور اغلب نمای تابلویی یا نمایش «پیش صحنه‌ای» نامیده می‌شد. وجه تسمیه نام اخیر این بود که گمان می‌رفت تماشاگر ردیف اول تئاتر آنچه از صحنه می‌بیند به این نوع نما شباهت دارد. به همین دلیل، فیلم‌های قبل از ۱۹۰۷ را به خاطر این‌که تئاتری هستند نه سینمایی شایسته نکوهش می‌دانند. البته سبک تابلویی نیز از چشم اندازی تقلید می‌کند که معمولاً در رسانه‌های دیگری مانند کارت پستال و تصاویر برجسته نما (Stereograph) دیده می‌شود. فیمسازان اولیه همان قدر که از تئاتر الهام می‌گرفتند از این متون بصری نیز تقلید می‌کردند.

فیلمسازان اولیه از آنجا که عمدتاً خودرا به فیلمبرداری تک نمایی مشغول می‌کردند، علاقه‌ای به پیوند میان نماها، که همان تدوین است، از خودنشان نمی‌دادند. آنها برای اتصال یک نما به نمای دیگر یا برای خلق یک روایت خطی پیوسته و یا برای قراردادن تماشاگر در جهت خاصی از زمان و مکان به ایجاد قواعد و اصول مشخص دست نمی‌زدند. با وجوداین، در طول همین دوره نیز فیلم‌های چندنمایی تولید می‌شد ــ البته تعداد آنها قبل از ۱۹۰۲ بسیار اندک بود. درحقیقت می‌توانیم سال‌های پیش از ۱۹۰۷ را به دو دوره‌فرعی تقیسم کنیم. در دورهٔ اول که از سال ۱۸۹۴ تا ۱۹۰۲ یا ۱۹۰۳ به طول انجامید، فیلم‌ها اغلب تنها از یک نما تشکیل می‌شدند و همان فیلم‌هایی هستند که ماامروز به پیروی از فرانسویان آنهارا مستند می‌نامیم. دورهٔ دوم فاصله سال‌های ۱۹۰۳ تا ۱۹۰۷ را دربرمی‌گیرد و فیلم‌هایی را شامل می‌شود که متشکل از چندنما هستند. در این دوره، فیلم داستانی که عبارت بود از روایت‌های ساده‌ای که روابط زمانی و علّیِ میان نماها را سازمان می‌داد، به نوع غالب فیلم تبدیل شد.

بسیاری از فیلم‌هایی که در سال‌های ۱۸۹۴ تا ۱۹۰۷ ساخته شده‌اند در نظر تماشاگران امروز عجیب می‌نمایند، زیرا نحوهٔ روایتگری فیلمسازان اولیه بسیار خودآگاهانه بود، به این معنی که آنها سعی نمی‌کردند به تماشاگر بقبولانند به تماشای رویدادی واقعی نشسته‌اند. آنها فیلم‌هایشان را طوری به بیننده عرضه می‌کردند که گویی خودشان جارچیان یک کارناوال هستند و جلب مشتری می‌کنند؛ حال آن که فیلمسازان بعدی با توسل به قراردادهای سینمایی حضور خودرا به کلی مخفی می‌داشتند. سینمای آغازین، برخلاف رمان‌های واقع گرایانه و نیز برخلاف سینمای هالیوود که از یک راویِ دانای کل استفاده می‌کنند، خودرا به یک زاویهٔ دید واحد محدود می‌کرد. از همین رو،سینمای آغازین با تماشاگر و پرده رابطه‌ای برقرار می‌کرد که با رابطهٔ رمان و مخاطبان آن به کلی متفاوت بود. تماشاگران سینما علاقه‌اشان به فیلم بیشتر به خاطر جذابیت بصری آن بود نه به خاطر داستان‌گویی. در طی این دوره تأکید بر جذابیت بصری سینما چنان زیاد بود که بسیاری از اهل نظر تمایزی راکه تام گانینگ میان سینمای آغازین و سینمای دورهٔ انتقال قائل شده است می‌پذیرند. او سینمای آغازین را «سینمای جاذبه‌های بصری» و سینمای دوره انتقال را «سینمای انسجام روایی» می‌نامد (نک.گانینگ، ۱۹۸۶). در سینمای اول، تماشاگر معنا را از رهگذر تعبیر قراردادها وقواعد سینمایی درنمی‌یافت، بلکه معنارا از رهگذر اطلاعاتی که از پیش دربارهٔ «رویداد ماقبل فیلمی» داشت درک می‌کرد، یعنی آگاهی از وحدت مکانی رویداد و وجود رویدادی با آغاز و پایان مشخص، وآگاهی از موضوع. اما سینما در دورهٔ انتقال تماشاگر را به تدریج وادار ساخت که براساس دانش خود درباره قواعد و قراردادهای سینمایی، قطعات مختلف داستان را در کنار هم بچیند.

سال‌های ۱۸۹۴ تا ۳-۱۹۰۲

آثار برادران لومیر و مه‌لیس، بزرگترین تولیدکنندگان فیلم در این دوره، نمونه‌ای از قراردادهای فیلم‌های تک‌نمایی را در اختیار ما قرار می‌دهد. شاید مشهورترین فیلمی که لومیر در دسامبر ۱۸۹۵ به نمایش گذاشت، فیلم ***قطار به ایستگاه وارد می‌شود*** بود، که حدود پنجاه ثانیه به طول می‌انجامید. برای تهیه این فیلم، یک دوربین ثابت از قطاری که به ایستگاه وارد می‌شود ومسافران خودرا پیاده می‌کند فیلمبرداری کرده است؛ فیلم آن قدر ادامه می‌یابد تا غالب مسافران از حوزهٔ دید دوربین خارج می‌شوند. بنابر داستان‌های مشکوکی که در افواه است، ظاهر شدن قطار که به سوی تماشاگران می‌آمد چنان آنهارا ترساند که بسیاری در پشت صندلی‌هایشان پناه گرفتند. اما فیلم دیگر برادران لومیر، به نام ***خروج کارگران از کارخانه*** به اندازه

فیلم قبل ترسناک نبود. برای تهیه این فیلم ، یک دوربین که ارتفاع آن از زمین به اندازه ارتفاع چشم‌های انسان بود ، در فاصله‌ای آن قدر دور از رویداد قرار گرفته بود که نه تنها تمام قامت کارگران، بلکه در گاراژ مانندی را که کارگران از آن خارج می‌شدند نیز در قاب قرار می‌گرفت. در این فیلم می‌بینیم که درباز می‌شود و کارگران از آن بیرون می‌آیند و هرکدام از یک سوی قاب تصویر خارج می‌شوند . فیلم تقریباً هنگامی‌که همه کارگران محل راترک کرده‌اند به پایان می‌رسد . گزارش‌هایی که از تماشای این فیلم‌ها در آن زمان به دست ما رسیده است ، نشان می‌دهد که تماشاگران این فیلم‌ها از رویدادهای مجذوب کننده لذت نمی‌بردند، بلکه مسحور جزئیاتی می‌شدند که چه بسا تماشاگران امروزی کاملاً از آنها غافل بمانند، جزئیاتی مانندحرکت آرام برگ‌های درختان در پسزمینهٔ صحنه‌ای که یک بچه را در حال خوردن صبحانه نشان می‌دهد؛ یا بازی نور برروی آب ، هنگامی که یک قایق اسکله راترک می‌کند. تماشاگران اولیه فیلم‌ها نمی‌خواستند برایشان قصه گفته شود، بلکه در نظرشان صرفِ ضبط کردن و بازآفریدن حرکات موجودات جاندار وبی‌جان بسیار مسحور کننده بود.

اما برادران لومیر در نخستین نمایش عمومی سینماتوگراف، نمایش یک فیلم داستانی را هم در برنامه‌شان گنجانده بودند و آن فیلم ***خیس کردن باغبان*** بود . در غالب آثار برادران لومیر رویدادهایی به تصویر درمی‌آمد که حتی بدون حضور دوربین هم اتفاق می‌افتادند، اما در این فیلم مشهور رویدادی به تماشا گذاشته می‌شد که منحصراً برای سینما ساخته و پرداخته شده بود. داستان از این قرار است : یک باغبان دارد به چمن‌ها آب می‌دهد؛ پسربچه‌ای پایش را برروی شیلنگ آب می‌گذارد؛ جریان آب قطع می‌شود؛ باغبان با تعجب از سر شیلنگ به درون آن می‌نگرد؛ پسرپایش را از روی شیلنگ برمی‌دارد؛ آب به جریان درمی‌آید و باغبان راخیس می‌کند؛ باغبان پسررا دنبال می‌کند، گیرش می‌آورد و به خدمتش می‌رسد. یک بار هنگامی که پسردارد فرار می‌کند از قاب تصویر خارج می‌شود و باغبان هم به دنبال او از چشم ما ناپدید می‌گردد و پرده دو ثانیه سفید می‌ماند. یک فیلمساز امروزی در چنین موقعیت با چرخش دوربین شخصیت‌ها را در قاب می‌گیرد و یا آنکه برش می‌زند به یک رویداد خارج از تصویر. اما برادران لومیر چنین نمی‌کنند و نشان می‌دهند که در نظر آنها حفظ مکانِ رویداد ماقبل فیلمی بر زنجیره علّی و زمانی داستان برتری دارد.

اما روش کار ژرژمه‌لیس با رویه برادرانْ لومیر کاملاً متفاوت بود: او همیشه در استودیوی خود فیلمبرداری می‌کرد، رویداد از همان آغاز برای ضبط شدن طراحی شده بود و در جلوی دوربین به صحنه می‌آمد . فیلم‌های او حوادثی خیالی را نشان می‌دادند که در «زندگی واقعی» وقوع شان ناممکن بود. هرچند همه فیلم‌های مه‌لیس از همان سبک متداول «تابلویی» تبعیت می‌کردند ، اما در عین حال سرشار از پیدا و ناپیدا شدن‌های جادویی بودند. او برای ایجاد چنین جلوه‌هایی همان روشی را به کار می‌برد که فیلمبرداران آن را «ایست - حرکت» می‌نامند، یعنی دوربین را متوقف می‌کرد، از بازیگر می‌خواست وارد قاب شود یا از آن خارج گردد وسرانجام فیلمبرداری را از سر می‌گرفت؛ به این ترتیب این توهم پدید می‌آمد که شخصیت ظاهر یا ناپدید می‌شود. فیلم‌های مه‌لیس در بحث‌های صاحب‌نظران دربارهٔ تئاتری بودن سبک سینمای آغازین سهم مهمی داشته‌اند. صاحب نظران در گذشته تصور می‌کردند که جلوه‌های حاصل آمده از فیلمبرداری «ایست - حرکت» به تدوین نیاز نداشته است و نتیجه می‌گرفتند که فیلم‌های مه‌لیس چیزی جز «تئاتر سینمایی» نیستند. اما بررسی نسخهٔ منفی فیلم‌های او نشان می‌دهد که این جلوه‌ها درحقیقت از طریق بریدن و چسباندن یا تدوین خلق شده‌اند. افزون بر این ، مه لیس با «برهم‌نمایی» تصاویر برروی یکدیگر در آنها دستکاری می‌کرد، ازهمین‌رو بسیاری از فیلم‌های او فضا را به طریقی نمایش می‌دهند که بیشتر به فنون عکاسی که در قرن نوزدهم تکامل یافتند شباهت دارندتا به شگردهای تئاتری. در فیلم‌هایی مانند ***ارکستر یک نفره*** (۱۹۰۰) و ***دیوانهٔ موسیقی*** (۱۹۰۳) تکثیر سینماییِ یک تصویر واحد(که در این موارد تصویر خود مه‌لیس بود) به نمایش گذاشته می‌شد . چنین تصویری با روی هم قرار دادن یک نما برروی نمای دیگر حاصل می‌آمد.

اما باوجوداین‌که مه‌لیس در فضای «ماقبلِ فیلمی » چنین دستکاری‌ها صورت می‌داد بازهم فیلم‌هایش از بسیاری جنبه‌ها کاملاً تئاتری بودند؛ از جمله این‌که داستان را چنان ارائه می‌کرد که گویی بر صحنه تئاتر روی می‌دهد که این ویژگی بسیاری از فیلم‌های داستانی پیش از ۱۹۰۷ است - نه تنها دوربین صحنهٔ‌تئاتر را چشم انداز خود قرار می‌دهد ، بلکه رویداد نیز در فضایی کم‌عمق اتفاق می‌افتد، یعنی در فضای میان نقاشی‌ها و قسمت پیشین «صحنه». شخصیت‌ها نیز از دوجناح یا دریچه‌های کف صحنه وارد و خارج می‌شوند . مه‌لیس در سال ۱۹۰۷ ، در مقاله‌ای به خود می‌بالد که در استودیوی او فضایی که از آن فیلمبرداری می‌شود صحنه تئاتر را به نمایش می‌گذارد: «این فضا دقیقاً به همان صورتی که در تئاتر شاهد هستیم ساخته شده است و به دریچه‌های کف صحنه و تیرهای عمودی و

دکورهای خاص تئاتر مجهز است».

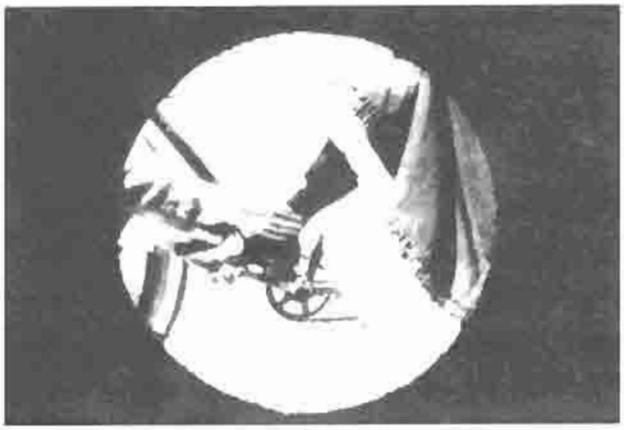
سال‌های سال نظریه‌پردازان سینما فیلم‌های برادران لومیر و مه‌لیس را سرآغاز تمایز میان فیلمسازی مستند و داستانی می‌دانستند و چنین فرض می‌کردند که برادران لومیر اغلب از حوادث «واقعی» فیلمبرداری می‌کردند و مه‌لیس رویدادها را در صحنه بوجود می‌آورد. اما در آن زمان چنین تفاوت‌هایی بخشی از گفتمان رایج نبود ، و بسیاری از فیلم‌های قبل از ۱۹۰۷ دستمایه‌های مستند و داستانی را درهم می‌آمیختند. مراد از دستمایه‌های مستند رویدادها یا اشیایی است که اراده فیلمساز بر آنها تأثیری ندارد؛ و دستمایه‌های داستانی اشیاء و رویدادهایی هستند که منحصراً برای فیلمبرداری ساخته و پرداخته شده‌اند. برای نمونه، یکی از معدود فیلم‌های چندنمایی این دوره را شاهد می‌آوریم. این فیلم که ***اعدام چولگوش بادورنمایی از زندان اوبرن*** (ادیسون، ۱۹۰۱) نام دارد از چهارنمای مستقل تشکیل گردیده است و اعدام قاتل رئیس جمهور آمریکا، مک کینلی، را به تصویر می‌کشد. دونمای اول دورنماهایی از محوطه بیرونی زندان هستند ، در نمای سوم یک بازیگر نقش چولگوش را در سلول زندان ایفا می‌کند، ونمای چهارم اعدام قاتل را با صندلی الکتریکی بازسازی می‌کند. باتوجه به فیلم‌هایی از این نوع، بهتر است فیلم‌های دوره آغازین را نه براساس تمایز داستانی و مستند، بلکه بر مبنای تشابه میان مضامین آنها به ژانرهای مختلف تقسیم کنیم.

بسیاری از فیلم‌های آغاز قرن بیستم با نشان دادن حرکت و مسافرت به جلب تماشاگر می‌پرداختند. قطار که اول بار در فیلم برادران لومیر به تصویر در آمد، در فیلم‌های بسیاری به عنصری مهم تبدیل شد، چنانکه می‌توان از گونهٔ «قطار محور» سخن به میان آورد. هر استودیویی شگرد خاصی داشت، مثلاً یکی بادوربین ثابت از قطار فیلمبرداری می‌کرد و دیگری یک دوربین در جلو یا داخل قطار کار می‌گذاشت و به این ترتیب یک «نمای متحرک» پدید می‌آورد. درهرحال، چنین می‌نمود که توهم حرکت در فضا تماشاگران را سخت به هیجان می‌آورد گونهٔ «قطار محور» با فیلم‌های سفرنامه‌ای پیوند داشت. این فیلم‌ها صحنه‌های آشنا و ناآشنا را در هم می‌آمیختند و کارت پستال‌هاو تصاویر برجسته نمایی راکه در آن زمان بسیار متداول بودند در قالب تصاویر متحرک به نمایش می‌گذاشتند . وقایع عمومی، مانندرژه سربازان و نمایشگاه‌های بین‌المللی و مراسم تشیع جنازه نیز از دستمایه‌هایی بودند که به وفور در دسترس فیلمبرداران آن زمان قرار می‌گرفتند. فیلم‌های سفرنامه‌ای و فیلم‌های متکی بر وقایع عمومی هردو از تک نماهای مستقل تشکیل می‌شدند، اما سازندگان این آثار مجموعه‌ای از آنها را می‌فروختند وبه سینماداران توصیه می‌کردند که به چه ترتیبی آنهارا نمایش بدهند. صاحب سینما می‌توانست چندین نمای متفاوت از یک رویداد مشخص را نشان دهد و به این ترتیب تصویری کاملتر و متنوع از آن به نمایش بگذارد. فیلمسازان اولیه برخی سرگرمی‌های مردم پسند مانند نمایش‌های واریته و مسابقات بوکس را نیز بازسازی می‌کردند ، که کار نسبتاً آسانی بود. در ۱۸۹۴ ، نخستین فیلم‌های کینه توسکوپی از نمایش‌های بازیگران واریته‌ها تهیه می‌شدند، مثلاً از «بدن-تاب»ها، (Contortionist) حیوانات بازیگر، رقاصان و نیز از نمایش غربِ وحشیِ بوفالوبیل. در این مورد نیز نماها واحدهای مستقلی بودند و به همین صورت هم به بازار راه می‌یافتند، اما صاحبان کینه توسکوپ‌ها می‌توانستند آنهاراچنان پشت سرهم به نمایش بگذارند که برای سرگرمی عصرانه افراد کفایت کند. از سال ۱۸۹۷ به بعد، نمایش فیلم مسابقات مشتزنی ممکن بود تا یک ساعت به طول انجامد. همین مسأله درباره محبوبترین گونه‌های اولیه ، مانند نمایشهایی که زندگی مسیح را بازگو میکرد، نیز صادق بود. این فیلم‌ها معمولاً چیزی بیش از ضبط نمایشهای تئاتری نبودند. نمایش مجموع نماهایی که از حوادث اصلی گرفته می‌شد ممکن بود یک ساعت طول بکشد . سومین گروه فیلم‌ها آنهایی بودند که یک داستان کوتاه را که معمولاً ماهیتی خنده‌آور داشت در یک نما به نمایش میگذاشتند. برخی از این فیلم‌ها به ***خیس کردن باغبان*** ، اثر برادران لومیر، شباهت داشتند. به این معنی که در آنها یک رویداد خنده‌آور در موقعیت ماقبل فیلمی به وقوع می‌پیوندد، مانند ***فرار بااسب*** (ادیسون، ۱۸۹۱) . دراین فیلم ، مرد جوانی که می‌خواهد با معشوق خود فرار کند با پدر دختر گلاویز می‌شود. فیلم‌های دیگر برای ایجاد خنده از حقه‌های سینمایی سودمی‌جستند ، مثلاً از فیلمبرداری ایست- حرکت ، برهم نمایی و حرکت معکوس . مشهورترین این فیلم‌ها به مه‌لیس تعلق دارند، اما استفاده از این قالب در برخی آثار اولیه پورتر(برای شرکت ادیسون) و آثار فیلمسازان مکتب برایتونِ انگلستان نیز به چشم می‌خورد. این فیلم‌ها روز به روز پیچیده‌تر می‌شدند، به طوری که گاهی از بیش از یک نما تشکیل می‌گردیدند. مثلاً فیلم ***لقمه بزرگ*** (۱۹۰۱) ، اثر ویلیامسون، شامل نماهای زیر است: نمای اول عکاسی را نشان می‌دهد که می‌خواهد از یک رهگذر عکس بگیرد؛ نمای دوم از طریق عدسی دوربین دیدگاه عکاس را نشان می‌دهد، و ما می‌بینیم که رهگذر همچنان که به دوربین نزدیکتر می‌شود سرش بزرگتر و بزرگتر میشود. دهان مرد باز میشودو فیلم قطع

می‌کند به نمایی از عکاس و دوربینش که به درون فضایی تاریک سقوط می‌کنند. در نمای پایانی فیلم رهگذر را می‌بینیم که با رضایت چیزی را قورت می‌دهد و دور میشود.

سال‌های ۳-۱۹۰۲ تا ۱۹۰۷

در این دوره، فیلم چندنمایی دیگر استثنا نبود، بلکه نوع معمولی فیلم بود. فیلم‌هادیگر یک نمای مستقل را واحد معنا حساب نمی‌کردند ، بلکه نماها را به هم پیوند می‌دادند. باوجود این، فیلمسازان ممکن بود از توالی نماها برای ایجادنوعی‌علیت خطی یا برقرار کردن روابط زمانی -مکانی مشخص استفاده نکنند، بلکه از آن صرفاً برای ضبط نقاط اوج رویداد و تأکید برآنها بهره بگیرند. طبیعی است که تدوین در این نوع سینما که «سینمای جاذبه‌های بصری» نام گرفته است ، در خدمت افزایش لذت بصری باشد، نه در خدمت پرداخت داستان.یکی از عجیب‌ترین تدابیری که در این دوره در عرصه تدوین به کار می‌رفت، تدبیری بود که «رویدادمتداخل» (Overlapping action)نامیده می‌شد. این تدبیر به این دلیل به کار می‌رفت که فیلمساز از سویی می‌خواست فضای ماقبل فیلمی را حفظ کند، و از سوی دیگر میل داشت یک رویداد را برجسته سازد؛ و چاره کار را در این می‌دید که رویداد را دوبار نشان دهد. مه‌لیس در فیلم **سفر به ماه** ، که شاید مشهورترین فیلم سال ۱۹۰۲ باشد، فرود آمدن کپسول فضایی را برسطح ماه در دو نما نشان می‌دهد. در نمای اول، که از فضا گرفته شده است ، کپسول به چشم مردی که در ماه است اصابت می‌کند و چهره خندان اورا به چهره‌ای عبوس مبدل می‌سازد. در نمای دوم، که از سطح ماه گرفته شده است ، یک بار دیگر فرود آمدن کپسول را مشاهده می‌کنیم. این دو نما، که یک رویداد واحد را دوبار نشان میدهند، چه بسا تماشاگر امروزی را متعجب سازند. همین نوع تکرار رویداد در میان یک برش در یکی از فیلم‌های آمریکایی همان سال نیز دیده میشود. در این فیلم، که در ***خیابان باوری چطور از پس کارها برمی‌آیند؟*** نام دارد و ادوین.اس.پورتر آن راکارگردانی کرده است ،یک پیشخدمت خشمگین را می‌بینیم که مشتریی را که نمی‌تواند صورت حساب خودرا بپردازد از رستوران بیرون می‌اندازد. در نمای داخلی، گارسون مرد را بیرون می‌اندازد و کیفش را هم بعداز او به بیرون پرت می‌کند . در نمای بعد که نمایی خارجی است، مشتری را می‌بینیم که دارد از رستوران به بیرون پرت می‌شود و کیفش هم به دنبال او در حال پرت شدن است. در سال ۱۹۰۴ ، در یکی از فیلم‌های شرکت بایوگراف به نام **پنجره و یک مرد** ، برای نشان دادن یک واقعه ازداخل و



تدوین اولیه: دونمای مرتبط از فیلم As Seen through a telescope (۱۹۰۰) ساختهٔ جی.اس.اسمیت . تصویر مقابل تلسکوپ (که با یک نقاب گرفته شده) دستی را درحال نوازش قورک پای دختری نشان می‌دهد ، ونمای پیش از خودرا توضیح می‌دهد

خارج از رویداد متداخل استفاده نمی‌شود، بلکه رویداد مورد نظر از آنجا تکرار می‌شود که در بار دوم آن را از فاصله نزدیک‌تری مشاهده کنیم. در نمای اول زنی را می‌بینیم که گل‌های خواستگارش رامی‌پذیرد و با قدرشناسی آنها را می‌بوید؛ در نمای دوم ،که نمای درشت‌تری است ، بازهم اورا می‌بینیم که دقیقاً همان کار را انجام مید هد ــ امروز به جای چنین تدبیری ، از «برش تطبیقی» (Match Cut) بهره می‌گیرند؛ در این برش ، رویداد را در آغاز نمای دوم از همان جایی شروع می‌کنند که در پایان نمای اول قرار داشت.

هرچنداستفاده از رویداد متداخل روشی متداول برای پیوند دادن نماها به یکدیگر بود، اما فیلمسازان این دوره برای ایجاد روابط مکانی و زمانی روش‌های دیگری را نیز آزمودند. یک نمونه از این روش‌ها را در **سفر به ماه** شاهد هستیم : کاشفان جسور فرانسوی ، که بر سطح ماه فرود آمده‌اند، با موجودات

فضایی که رفتاری خصمانه دارند روبه رو می‌شوند . (این موجودات شباهت عجیبی به بومیان سرزمین‌هایی دارند که درآن زمان بامستعمره‌نشینان فرانسوی خصومت می‌ورزیدند) فرانسویان به سفینهٔ خود پناه می‌برند و با سرعت به دامن امن زمین باز می‌گردند. بازگشت آنها در چهارنما و ظرف بیست و یک ثانیه به تصویر در می‌آید . در نمای اول، کپسول ماه را ترک می‌کند: از پایین قاب تصویر خارج می‌شود. در نمای دوم، از بالای قاب به پایین آن حرکت می‌کند؛ و در نمای سوم از بالای قاب به سوی دریا روان می‌شود. در نمای چهارم، کپسول از سطح آب به سوی بستر دریا می‌رود.از آنجا که حرکت سفینه در این نماها از اصل «تداوم جهت » پیروی می‌کند، نحوهٔ به تصویر درآوردن این فصل به روش‌های امروزی بسیار شبیه است. (منظور از تداوم جهت این است که یک شیء یا شخصیت باید در انتقال از یک نما به نمای دیگر جهت حرکتش ثابت بماند تا از این طریق میان نماهای منفرد رابطه مکانی و زمانی پدید آید.اما کار مه‌لیس از یک نظر باکار فیلمسازان امروزی فرق دارد: فیلمسازان امروز مستقیماً از یک نما قطع می‌کنند به نمای دیگر، اما مه‌لیس با دیزالو از یک نما به نمای دیگر می‌رود، و چنانکه می‌دانیم دیزالو امروز به معنای گذشت زمان است . از همین رو، تماشاگر امروزی ممکن است با دیدن این فصل اندکی سردرگم شود.

پیوند دادن نماها از طریق دیزالو در آن زمان کاری نامعمول نبود و می‌توانیم نمونه دیگری از آن را در فیلم ***آلیس در سرزمین عجایب*** (هپ وُرث، ۱۹۰۳) ببینیم.اما فیلمساز انگلیسی دیگری، به نام جیمز ویلیامسون که از اعضای مکتب برایتون بود، در سال ۱۹۰۱ برای انتقال رویداد از یک نما به نمای دیگر از برش مستقیم استفاده کرد. او از این روش در دو فیلم به نام‌های ***وایسا دزد*** و ***آتش*** بهره گرفت. فیلم اول جمعیتی را نشان می‌دهد که به دنبال ولگردی می‌دوند که یک شقه گوشت از قصابی دزیده است. ما از طریق حرکت اریب شخصیت‌ها از درون هر نمای منفرداست که به ارتباط میان نماها پی می‌بریم؛ دزد و سپس تعقیب کنندگان او از عمق قاب تصویر وارد می‌شوند و با گذشتن از کنار دوربین از قاب خارج می‌شوند . این‌که دوربین تاهنگامی که آخرین شخصیت از قاب خارج می‌شود در صحنه باقی می‌ماند دال براین است که حرکت شخصیت‌ها استفاده از این نوع تدوین را توجیه می‌کند. فیلمسازان این تمهید را چنان مؤثر یافتند که گونه‌ای به نام فیلم‌های تعقیبی ظهور کرد. در فیلم **شخصی** (بایوگراف، ۱۹۰۴) که به همین گونه تعلق دارد، چند «عروس - بعدازاین » یک مرد ثروتمند فرانسوی را تعقیب می‌کنند. افزون بر این بسیاری از فیلم‌ها یک صحنه تعقیب و گریز را در داستانشان می‌گنجاندند، که فیلم ***سرقت بزرگ قطار*** (ادیسون ،۱۹۰۳) از جمله آنهاست. در این فیلم، که نخستین فیلم وسترن است ، یاران کلانتر در نیمه دوم فیلم در طول چند نما دزدان راتعقیب می‌کنند.

ویلیامسون در تدوین فیلم ***آتش*** از همان روشی سود می‌جوید که در ***وایسا دزد*** به کار برده بود: حرکت پلیس در بین نماهای ۱و۲ و حرکت ماشین‌های آتش نشانی در بین نماهای ۲و۳ روابط زمانی - مکانی لازم را ایجاد می‌کند. اما ویلیامسون در نماهای چهارم و پنجم، به جای این‌که مانند فیلمسازان دیگر از رویداد متداخل استفاده کند، برروی حرکت برش می‌زند و به این ترتیب حاصل کارش به تمهیدی که امروز برش تطبیقی می‌نامند بسیار شباهت می‌یابد. نمای چهارم که نمایی داخلی است، آتش نشانی را نشان می‌دهد که از پنجره اتاق خانه‌ای که در شعله‌های آتش می‌سوزد به درون می‌آید تا ساکنان آنرا نجات دهد. نمای پنجم نمایی است که خانهٔ شعله‌ور را از بیرون نشان می‌دهد وبا ظاهر شدن آتش‌نشان و قربانی نجات یافته در میان پنجره، آغاز می‌شود. هرچند در این فیلم اصل تداوم از دیدگاه سینمای امروز کاملاً رعایت نشده است ، اما در آن نوآوریِ قابل توجهی صورت گرفته است. پورتر در سال ۱۹۰۲ در فیلم ***زندگی یک آتش نشان آمریکایی*** که بی‌تردید از فیلم ***آتش*** تأثیر پذیرفته است ، هنوز از تدبیر رویداد متداخل استفاده می‌کند: یک صحنهٔ نجات را یک بار ازچشم‌اندازی در درون ساختمان و یک بارهم از چشم‌اندازی در خارج به نمایش در می‌آورد . اما یک سال بعد اسمیت، هم‌وطن ویلیامسون، در فیلم **بچه گربه مریض** (۱۹۰۳) از نوعی برش تطبیقی ناقص بهره می‌گیرد: نمای دوری از دوکودک راکه به یک بچه گربه دوا می‌دهند برش می‌زند به یک نمای نزدیک از بچه گربه که دارد قاشق را می‌لیسد.

در طی همین دوره ، فیلمسازان تقسیم سینمایی فضای ماقبل فیلمیِ رویداد را نیز تجربه می‌کردند ، با این هدف که به جای تأکید بر جزئیاتی که برای درک داستان اهمیت داشتند ، رویداد را با نمایی درشت‌تر به تصویر درآورند و از این رهگذر بر لذت بصری تماشاگر بیفزایند. در ***سرقت بزرگ قطار*** یک نمای متوسط از رهبر سارقان را می‌بینیم که مستقیماً به طرف دوربین شلیک می‌کند. این نما در نسخه‌های امروزی این فیلم در پایان فیلم به نمایش در می‌آید ، اما شرکت ادیسون در دفترچه‌های راهنمای خود به صاحبان سینما توصیه می‌کرد که این نما را در آغاز یا در پایان فیلم قرار دهند. چنین نماهایی، که

اطلاعات داستانیِ خاصی را منتقل نمی‌کردند ، رفته رفته تداول یافتند، چنانکه در فیلم **حمله به کمین‌گاه کوینر** (آلفردکالینز، ۱۹۰۴) چنین موردی راشاهد هستیم . این فیلم با یک نمای نزدیک از سه دست آغاز می‌شود که از جهت‌های مختلف به درون قاب تصویر وارد می‌شوند ، در یکی از این دستها تپانچه‌ای را می‌بینیم ، در دیگری یک جفت دستبند و سومی دستی است که به آن دستبند زده شده است. در فیلم تک نمایی ***عکس گرفتن از زن کلاهبردار*** ، اثر پورتر، یک دوربین متحرک همچنان که با حرکت گردونه‌ای به یک زن نزدیک می‌شود نمای درشت‌تری از او به تصویر می‌کشد، و زن برای این‌که به پلیس اجازه ندهد که از چهره او عکس دقیقی بگیرد صورتش را کج‌ومعوج می‌کند.

حتی نماهایی که در چارچوب داستان از دیدگاه یک شخصیت گرفته می‌شوند و اکنون برای نمایش بیرونی افکار و عواطف به کار می‌روند، در آن زمان بیشتر برای ایجاد لذت بصری به کار می‌رفتند تابرای انتقال اطلاعات داستانی ، نمونه‌ای دیگر از فیلمسازی نوآورانهٔ مکتب برایتون را در فیلم **عینک مطالعه مادربزرگ** (اسمیت، شرکت تجاری وارویک ،۱۹۰۰) شاهد هستیم. در این فیلم پسرک خردسالی با عینک مادر بزرگش به اشیایی مانند ساعت و قناری و بچه گربه نگاه می‌کند؛ و فیلم آنهارا به صورت «میان-نما»های درشت به نمایش در می‌آورد. در **کفش فروش خوشدل** (ادیسون /پورتر،۱۹۰۳) شاگرد یک مغازه کفش فروشی با یکی از مشتریان مؤنث خوش و بش می‌کند. یک «درون -برش» ،هنگامی‌که مشتری دامنش رابه شیوه‌ای هوس‌انگیز جمع می‌کند، قوزک پای اورا از دیدگاه شاگرد مغازه نشان می‌دهد. این میان-نمای درشت از یک سو نمونه‌ای از لذت بصری است که «سینمای جاذبه‌های بصری» عرضه می‌کند، و از سوی دیگر نمونه‌ای از نخستین استفاده‌های سینما از بدن زن به عنوان هدفی برای چشم چرانی است. به رغم این‌که هدف اصلی این نماها کمک به پرداخت داستان نیست، اما تعلق آنها به نگاه یکی از شخصیت‌های فیلم ، آنهارا از نماهای نزدیکِ فیلم‌های **سرقت بزرگ قطار** و **حمله به کمین‌گاه کوینر** ، که نماهایی کاملاً غیرانگیخته هستند متمایز می‌کند.

شیوه‌های تدوین در سینمای پیش از ۱۹۰۷ ، که برجاذبه‌های بصری استوار بودند، اساساً برای این طراحی شده بودند که بر لذت بصری بیفزایند ،نه این‌که داستانی منسجم و خطی را بازگو کنند . اما بسیاری از این فیلم‌ها داستان‌هایی ساده بیان می‌کردند و بی‌تردید تماشاگران علاوه بر لذت بصری ، از داستان نیز لذت می‌بردند. هرچند در فیلم‌های آغازین از روش‌های درونی برای ساختن روابط زمانی-مکانی و داستان خطی اثری در میان نبود، اما تماشاگران آنها را درک می‌کردند - البته تماشاگران امروزی ممکن است این فیلم‌ها را فاقد انسجام روایی بدانند. علت این مسأله این بود که فیلم‌های «سینمای جاذبه‌های بصری » عمدتاً بر آگاهی تماشاگر از متون دیگر متکی بودند، متونی که این فیلم‌ها مستقیم یا غیر مستقیم با آنها

یکی ازاولین سینماهای سیار. نمایش سینماتوگراف گرین، گلاسگو(۱۸۹۸)

پیونداشتند.البته فیلمسازان اولیه می‌بایست روش بیان معنی با رسانهٔ خودرا بیاموزند، اما آنها در خلاء عمل نمی‌کردند . این سینما با فرهنگ غنی عامه پیوندهایی مستحکم داشت و از اصول بصری و داستان پردازی دیگر رسانه‌های عامه پسند بهره می‌گرفت. سینمای پیش از ۱۹۰۷ را به «غیرسینمایی» بودن متهم می‌کنند، و در واقع نیز فیلمسازانی مانند مه‌لیس حتی از روش‌های غیرنمایشی تئاتر نیز عمیقاً تأثیر پذیرفته بودند. اما تئاتر برای رسانه‌ای که کار خودرا با فیلم‌های یک دقیقه‌ای و یاحتی کوتاه‌تر آغازکرده بود، الگوی مناسبی به شمار نمی‌آمد و تازه در دورهٔ انتقال بود که با طولانی‌تر شدن فیلم‌ها تئاتر به منبع الهام سینما تبدیل شد. چنانکه ازنخستین فیلم‌های کینه توسکوپ ادیسون برمی‌آید نمایش‌های واریته، به دلیل تنوع نمایش‌های چندگانه و نیز به خاطر بی‌علاقگی به پرداخت داستان‌های پیچیده به الگوی اصلی فیلم‌ها تبدیل شده بودند، و فیلمسازان اولیه بیش از همه از رسانه‌هایی مانند ملودرام و پانتومیم (که نه برگفتگو ، بلکه برجلوه‌های بصری تأکید می‌کردند) و فانوس خیال و نمایش‌های کمیک و کاریکاتورهای سیاسی و روزنامه‌ها و اسلایدهای همراه با آواز بهره می‌بردند.

فانوس خیال، که در حقیقت صورت ابتدایی دستگاه‌های نمایش اسلایدی بود که با چراغ‌های نفتی کار می‌کردند ، فیلم‌ها را عمیقاً تحت تأثیر قرار داده بود؛ زیرا شیوهٔ کار فانوس خیال که نمایش تصاویر متحرک را ممکن می‌ساخت، روالهای خاص برای بازنمایی سینمایی زمان ومکان پدید آورده بود. در فانوس‌های خیالی که نمایش دهندگان سیاربا خود داشتند معمولاً مجموعهٔ پیچیده‌ای از قرقره و اهرم تعبیه شده بود و به وسیلهٔ آنها در چارچوب اسلایدها حرکت پدید می‌آمد. اسلایدهای طولانی هنگامی‌که به کندی از میان «اسلاید نگهدار» کشیده می‌شدند جلوه‌ای معادل با «نمای چرخشی» (Pan) در سینما پدید می‌آوردند. با استفاده از دو اسلایدنگهدار که در یک فانوس خیال نصب شده بودند می‌شد نوعی دیزالو ایجاد کرد ــ با انتقال سریع از یک اسلاید به اسلاید دیگر. استفاده از دو اسلاید به فرد این امکان را می‌داد که به نوعی «تدوین» دست بزند ، مثلاً از نمای دور قطع کند به نمای نزدیک یا از صحنهٔ داخلی قطع کند به صحنه خارجی و یا از شخصیت قطع کند به چیزهایی که او می‌بیند. فیلم ***عینک مطالعه مادربزرگ*** در حقیقت از یک نمایش که قبلاً در فانوس خیال عرضه شده بود مایه می‌گرفت. سخنرانی‌هایی که نمایش دهندگان سیار، مانند برتون هولمز و جان استودارد آمریکایی، همراه با نمایش‌های خود ایراد می‌کردند ، در حقیقت صورت ابتدایی فیلم‌های سفرنامه‌ای بودند، فیلم‌هایی که در آنها نماهای خارجی و داخلی قطار و نیز نماهایی که از مناظر و حوادث جالب به نمایش در می‌آمدند اغلب با توضیحاتی همراه بودند.

فیلمسازان علاوه بر تقلید از قواعد و قراردادهای بصری دیگر رسانه‌ها، بسیاری از فیلم‌هایشان را بر داستان هایی بنیادگذاشتند که از پیش در نزدتماشاگران شناخته شده بودند.شرکت ادیسون فیلم **شب پیش از کریسمس** (پورتر،۱۹۰۵) را چنین تبلیغ می‌کرد: «این فیلم دقیقاً از افسانه کهن کریسمس ، آنگونه که کلمت کلارک مور روایت کرده است ، پیروی می‌کند» .شرکت‌های بایوگراف و ادیسون هردو از آواز مشهور «همه کار می‌کنند بجز پدر» فیلم ساختند. ویتاگراف مجموعه‌ای ساخته بود به نام ***هولیگان خوشبخت*** که شخصیت اصلی آن از یک شخصیت کاریکاتوری اقتباس شده بود. داستان‌های این شخصیت که در نزد عامه مردم بسیار محبوب بود، در چند ویژه نامهٔ یکشنبه به صورت مصور چاپ می‌شد . بسیاری از فیلم‌های اولیه داستان‌های نسبتاً مفصل و پیچیده را به اختصار بیان می‌کردند ، زیرا بیش از آن که برای انسجام بخشیدن به داستان برقراردادهای سینمایی تکیه داشته باشند ، برآگاهی از پیش موجودِ تماشاگر از موضوع تکیه داشتند. فیلم ***حماسهٔ ناپلئون*** (پاته، ۴-۱۹۰۳) ،زندگی ناپلئون را از طریق زنجیره‌ای از تابلوهای مختلف روایت می‌کند. این فیلم بر حوادث مهم تاریخی (تاجگذاری و آتش زدن مسکو) و داستان‌های شایع (نگهبانی دادن ناپلئون به جای سرباز خواب آلود) بنیادگرفته است، اما سازندگان آن هرگز نمی‌کوشید میان پانزده نمای آن نوعی پیوند علّی یا پرداختِ روایی پدید آورند. به همین منوال ، در فیلم‌های **ده شب در میکده** (بایوگراف، ۱۹۰۳) و ***کلبهٔ عموتوم*** (ویتاگراف ۱۹۰۳) تنها رویدادهای مهم این ملودرامهای مشهور به نمایش در آمد و آنچه میانِ نماهای مختلف پیوند برقرار می‌ساخت نه تمهیدات تدوین بلکه آگاهی تماشاگران از حوادث کوچک و بزرگ دخیل در داستان بود. اما ***کلبهٔ عموتوم*** ، شاید از نخستین فیلم‌هایی باشد که از «میان-نوشتار» استفاده کرده است. استفاده از میان -نوشتار ، که به اختصار بیان می‌کرد در نمای قبل چه رخ داده است ، از حدود سال‌های ۴-۱۹۰۳ درْ فیلم‌های چندنمایی رواج یافت ، و ظاهراً دال براین است که فیلمسازان دریافته بودند که انسجام روایی فیلم باید از درون آن منشأ بگیرد نه از بیرون آن .

نمایش

سینما را در آغاز پدیده‌ای علمی و آموزشی می‌شناختند ،نه رسانه‌ای تجاری و عامه پسند. خود سینما و قابلیت آن در بازآفرینی حرکت بود که به آن جذابیت می‌بخشید، نه محتوای فیلمی که به نمایش درمی‌امد. در بسیاری کشورها، دستگاه‌های نمایش تصاویر متحرک اول بار در نمایشگاه‌های بین‌المللی و علمی به تماشا گذاشته می‌شدند. شرکت ادیسون برآن بود که کینه‌توسکوپ خود را برای اولین بار در نمایشگاه جهانی شیکاگو در سال ۱۸۹۳ به نمایش بگذارد ، اما نتوانست آن‌را به موقع آماده کند. و در سال ۱۹۰۰، در نمایشگاه جهانی پاریس، چندین مکان به دستگاه‌های تصویر متحرک اختصاص یافته بود.

دیری نپایید که نمایش فیلم به جزئی از برنامه‌های تفریحی و فرهنگی، که پیش از پیدایش سینما پدید آمده بودند تبدیل شد؛ و نمایش فیلم تنها در میان عامه مردم مقام مهمی نداشت ، بلکه در میان فرهیختگان جامعه نیز منزلتی داشت. با وجود این، ایجاد سالنهای مخصوص نمایش فیلم در ایالات متحده تا ۱۹۰۵ میسر نشد، و در دیگر کشورها این مهم از این هم دیرتر به انجام رسید. در آمریکا، فیلم‌ها در تماشاخانه‌های واریته نشان داده می‌شد، و تاآغاز قرن بیستم تماشاگران نسبتاً مرفهی که حاضر بودند برای سرگرمی عصرانه یا شبانه خود ۲۵ سنت بپردازند می‌توانستند به تماشای فیلم بنشینند . نمایش دهندگان سیار ، که همراه باموضوعات علمی سخنرانی نیز می‌کردند ، با پروژکتورهای خود به همه جا سفر می‌کردند و در کلیساهای محلی و تالارهای اپرا به نمایش فیلم می‌پرداختند. اینان در مرکز شهرهای بزرگ از هر تماشاگر دو دلار دریافت می‌کردند که برابر بود با قیمت بلیط تئاتر در برادوی . ولی برای تماشای فیلم مکان‌های ارزانتر و عمومی تری نیز وجود داشت، که چادرهای نمایش فیلم از آن جمله بودند؛ این چادرها در شهر بازی‌ها و کارناوال‌ها برپا می‌شدند. گاهی هم مغازه‌های هم‌کف خیابان را برای نمایش فیلم موقتاً اجاره می‌کردند ؛ این مغازه‌ها در حقیقت صورت ابتدایی نیکل اُدئون هایی بودند که بعدها شهرت بسیار یافتند. بنابراین می‌توان گفت که تماشاگران سینما در ایالات متحده به طبقه خاصی تعلق نداشتند و بسیار نامتجانس بودند.

نمایش فیلم در انگلستان نیز مانند غالب کشورهای اروپایی از همان الگوی آمریکا تبعیت می‌کرد، به این معنی که نخستین مکان‌های نمایش شهرهای بازی و تماشاخانه‌ها و فروشگاه‌های بلااستفاده بودند. نمایش دهندگان سیار با تبدیل فیلم به یکی از جاذبه‌های مهم مکان‌های تفریحی ، نقش مهمی در معرفی این رسانه جدید به عموم مردم داشتند. ازآنجا که در انگلستان مشتریان اصلیِ تماشاخانه‌ها از طبقه کارگر بودند ، تماشاگران اولیهٔ سینما در این کشور، در مقایسه با آمریکا ، از نظر طبقاتی متجانس‌تر بودند، و این مسأله دربارهٔ دیگر کشورهای اروپایی نیز صادق بود.

فیلم در هرجا که به نمایش در می‌آمد و هرکسی که آن را می‌دید، در هرحال ، نمایش دهنده برمعنایی که فیلم القا می‌کرد همان قدر تأثیر داشت که تولیدکنندهٔ آن.

تازمان پیدایش فیلم‌های چندنمایی و رواج یافتن میان-نوشتار در حدود سال‌های ۴-۱۹۰۳ ،تولید کنندگان فیلم‌ها را به طور مجزا تولید می‌کردند ، و نمایش دهندگان بودند که ترتیب اجزای نمایش را تعیین می‌کردند و فیلم‌های تک نمایی به آنها امکان میداد که درباره ترتیب نماها و گنجاندن مواد دیگر، مانند اسلاید و نوشتار، در میان نماها تصمیم بگیرند. در برخی دستگاه‌های نمایش با ترکیب نمایش تصویر متحرک و یک استریوپتیکون (نوعی دستگاه نمایش اسلاید که می‌شد با آن نوعی دیزالو ایجاد کرد Stereopticon)یا دستگاه نمایش اسلاید این کار تسهیل نیز شده بود، ودر نتیجه نمایش دهنده می‌توانست به راحتی نمایش فیلم و اسلاید را باهم توأم کند. در شهر نیویورک ، اِدِن‌موسه با استفاده از اسلایدو بیش از بیست فیلم از تولیدکنندگان مختلف نمایش خاصی از جنگ اسپانیا -آمریکا ترتیب داد. هنگامی که سیسیل هپ ورث هنوز عمدتاً به نمایش فیلم می‌پرداخت ، پیشنهاد کرد در میان فیلم‌ها اسلاید به نمایش درآید و هرمجموعهٔ کوچکی از فیلم واسلاید به بخش مجزایی تبدیل شود و میان این بخش‌ها با مواد کلامی (نوشتار یاگفتار) پیوند برقرار گردد. هنگامی‌که پروژکتورهای چنان تکامل یافتند که می‌توانستند فیلم‌های طولانی تر از پنجاه ثانیه را به نمایش درآورند، نمایش دهندگان امکان یافتند چندین فیلم را به هم بچسبانندوبرنامه‌هایی دربارهٔ موضوعات خاص پدید بیاورند. نمایش دهندگان نه تنها در جنبه‌های بصری برنامه‌های خود دخالت می‌کردند ، بلکه انواع صداها رانیز به آنها می‌افزودند ، زیرا برخلاف عقیدهٔ عموم ، سینمای صامت هیچگاه واقعاً صامت نبود. همه فیلم‌هایی که در تماشاخانه‌های واریته نشان داده می‌شدند دست کم باموسیقی همراه بودند و این موسیقی ممکن بود با یک پیانوی ساده یا با یک ارکستر کامل به‌اجرا درآید. نمایش دهندگان سیار همراه با نمایش فیلم یا اسلاید برای جمعیت سخنرانی می‌کردند ، و سخنان آنها می‌توانست به تصویر معنایی بدهد که با آنچه سازندگان فیلم در

نظر داشتند به کلی متفاوت باشد. برخی نمایش دهندگان حتی همواه با نمایش فیلم جلوه‌های صوتی ایجاد می‌کردند ، مانند صدای سم اسب یا شلیک گلوله؛ و گاهی هم بازیگرانی که در پشت پرده قرار می‌گرفتند به اجرای گفتگو می‌پرداختند.

سینما تا پایان نخستین دهۀ عمرش، خودرا در مقام پدیده‌ای نوظهور و جالب‌توجه تثبیت کرده بود، پدیده‌ای که در زندگی پرتب و تاب قرن بیستم تنها یکی از چندین پدیدۀ نوظهور بود. اما این رسانۀ نوخاسته در زمینۀ اصول بیان و روش‌های قصه گویی هنوز به شدت به رسانه‌های قدیمی‌تر وابسته بود، مثلاً به روش‌هایی که در «دستگاه‌های نمایش برای یک نفر» معمول بود. افزون بر این ، سینما از نظر مکان نمایش نیز مستقل نبود و به نمایشگاه‌ها و تماشاخانه‌های واریته متکی بود. اما سینما در دهۀ بعد توانست گام‌هایی چنان بزرگ به پیش بردارد که سرانجام به رسانۀ توده‌ای قرن بیستم تبدیل شود، رسانه‌ای با قواعد و قالب‌های بیانی و ساختار صنعتی و مکان‌های نمایش خاص خود.

ترجمه: علاءالدین طباطبایی

کتاب شناسی

Balio, Tino(ed.) (1985), The American Film Industry.

Barnes, John(1976). The Beginnings of the Cinema in England.

Bordwell, David, Staiger, Janet, and Thompson, Kristin(1985), The Classical Hollywood Cinema.

Chanan, Michael(1980), The Dream that Kicks.

herchi, Usai, Paolo, and Codelli, Lorenzo(eds.)(1990), Before Caligari.

Cosandey, Roland, Gaudreault, Andre, and Gunning, Tom(eds.)(1992), Une invention du diable?

Elsaesser, Thomas(ed.)(1990), Early Cinema: Space, Frame, Narrative.

Fell, John L.(1983), Film before Griffith.

- (1989), Film and the Narrative Tradition.

Gunning, Tom(1986), The Cinema of Attractions.

Holman, Roger(ed.)(1982), Cinema 1900-1906: An Analytic Study.

Low, Rachael, and Manvell, Roger(1948), The History of the British Film, 1896-1906.

Musser, Charles(1990), The Emergence of Cinema.

- (1991), Before the Nickelodeon.

سینمای دوره انتقال

ربرتا پیرسون

در سال‌های ۱۹۰۷ تا ۱۹۱۳، صنعت سینمای آمریکا و اروپا در عرصهٔ سازمان‌دهی رفته رفته همان شکلی را یافت که در دیگر مؤسسات سرمایه‌داری رواج داشت. هنگامی‌که تولید وتوزیع و نمایش ازهم جدا شدند و هرکدام حوزهٔ‌مستقلی را تشکیل دادند، تخصص گرایی نیز افزایش یافت - البته برخی تولید کنندگان، به ویژه در آمریکا، می‌کوشیدند تمام صنعت سینما را به زیر سلطهٔ انحصاری خود درآورند. همچنان که فیلم‌ها طولانی‌تر می‌شدند تقاضای سینماداران برای محصولات جدید نیز افزایش می‌یافت؛ در چنین شرایطی لازم بود که روش‌های تولید به صورت استاندارد درآیند وتقسیم کار افزایش یابد و اصول و قواعد بیان سینمایی مدون‌تر شوند. ایجاد مکان‌های دائمی نمایش به روش‌های توزیع و نمایش صورتی معقولتر داد و سودآوری را به حداکثر رساند، و این کل صنعت سینما را استحکام بخشید. در غالب کشورها تعداد تماشاگران سینماهای اولیه چندان زیاد نبود و در نتیجه، تنها اگر فیلم‌ها به سرعت عوض می‌شدند کسب سود ممکن بود. بنابراین، لازم بود که برنامهٔ سینماها کوتاه و متنوع باشد. این وضعیت تولیدکنندگان فیلم را ترغیب می‌کرد که برای برآوردن این تقاضا فیلم‌هایی کوتاه و منطبق با معیارهای مشخص بسازند. نظام ستاره‌ای سینما که تئاتر را الگو قرار داده بود و میان رسانهٔ سینما و تودهٔ تماشاگری که درحال شکل‌گیری بود پیوندی عمیق پدید می‌آورد، تقاضا برای چنین فیلم‌هایی را افزایش می‌داد.

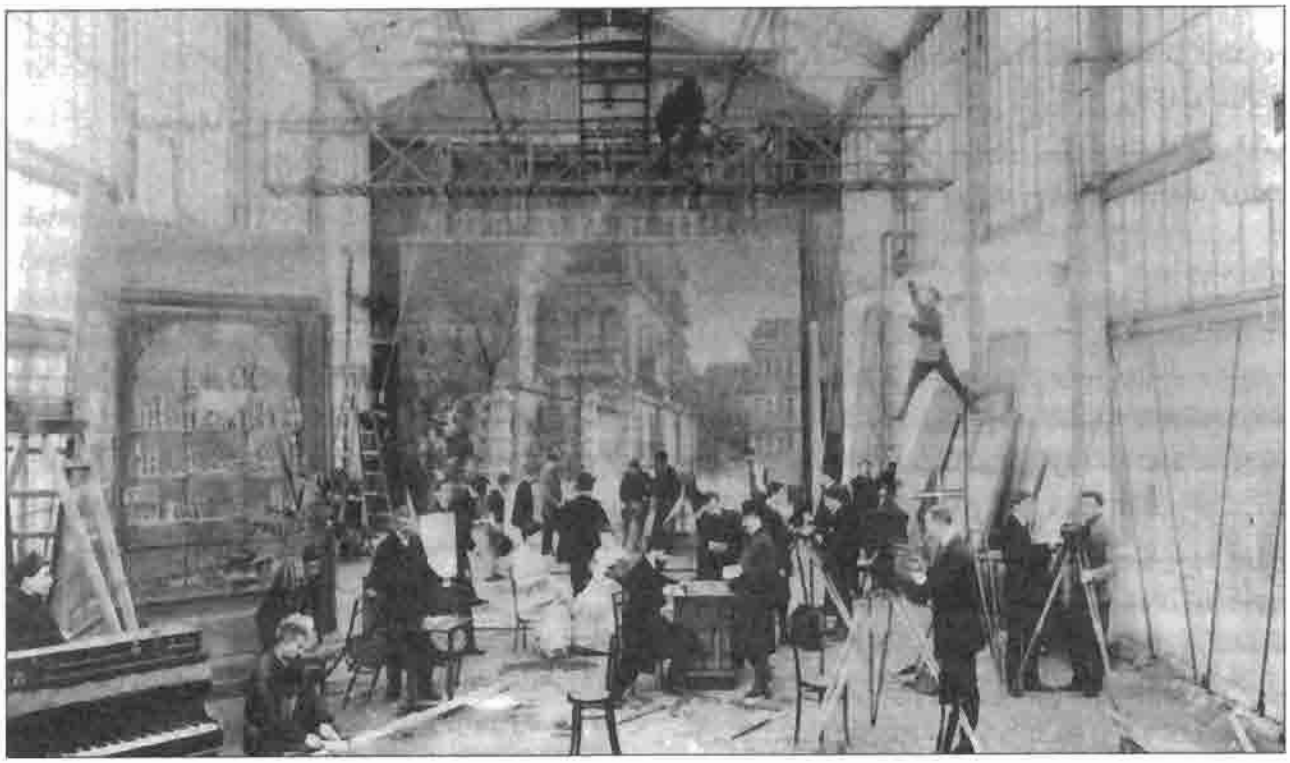
فیلم‌های این دوره که مجموع آنها را اغلب «سینمای انسجام روایی» می‌نامند، دیگر بر اطلاعات فرامتنی تماشاگر متکی نبودند، بلکه برای خلق داستانهایی با انسجام درونی از قراردادهای سینمایی سود می‌جستند. طول متوسط فیلم‌های این دوره ۱۰۰۰فوت بود و نمایش هر فیلم حدود پانزده دقیقه طول می‌کشید، هرچند که فیلم‌های به اصطلاح بلند، که حدود یک ساعت یا بیشتر به طول می‌انجامیدند نیز اول بار در همین دوره ساخته شدند. به طور کلی، ظهور «سینمای انسجام روایی» مقارن بود با حرکت سینما در مسیر تبدیل شدن به جریان غالب فرهنگی و نخستین رسانهٔ واقعاً توده‌ای. دولت و نهادهای مدنی همواره از تولیدات شرکت‌های فیلمسازی انتقاد می‌کردند ، و این شرکت‌ها در پاسخ به چنین فشارهایی بود که به سانسور داخلی پرداختند و سیاست‌هایی در پیش گرفتند که برای فیلم‌ها و صنعت سینما تاحدی مقبولیت اجتماعی به ارمغان آورد.

سینما درمقام صنعت

تا قبل از جنگ جهانی اول، صنعت سینمای کشورهای اروپایی بر بازار جهانی مسلط بود و فرانسه و ایتالیا و دانمارک بزرگترین صادرکنندگان فیلم بودند. شصت تا هفتاد درصد فیلم‌هایی که به ایالات متحده و اروپا وارد می‌شد فرانسوی بود. پاته، که بزرگترین استودیوهای فرانسه را در اختیار داشت، به دلیل این‌که تولیداتش در داخل کشور چندان به فروش نمی‌رفت، برای صدور فیلم‌های خود سیاستهای تهاجمی و مؤثری در پیش گرفته بود. این کشور در شهرهای بزرگ سراسر جهان دفتر تأسیس کرده بود و با اعزام فروشندگان سیار به آنها فیلم و تجهیزات می‌فروخت و در نتیجه بر بازار کشورهایی که تنها یک شرکت فیلمسازی اشباع شان می‌کرد تسلط کامل یافت.

تولیدکنندگان آمریکایی در داخل کشور خودشان با رقبای بسیار قدرتمند اروپایی روبه‌رو بودند، زیرا به‌رغم این‌که در دورهٔ انتقال تعداد سازندگان فیلم افزایش یافت و غالب آنها نسبتاً موفق بودند، اما درصد زیادی از فیلم‌هایی که در آمریکا به نمایش درمی‌آمدند از اروپا وارد می‌شدند. پاته در ۱۹۰۴ دفتر خود را در آمریکا افتتاح کرد، و تا سال ۱۹۰۷ دیگر شرکت‌های خارجی از جمله شرکت‌های انگلیسی و ایتالیایی، به چنان موقعیتی دست یافته بودند که محصولات خود را به طور منظم به آمریکا صادر می‌کردند . بسیاری از شرکت‌های خارجی فیلم‌های شان را از طریق «شرکت اُپتیکال کلاین» توزیع می‌کردند . این شرکت، که واردکنندهٔ اصلی فیلم‌های خارجی به ایالات متحده بود، در طی این دوره نقش مهمی در انتقال به فیلم بلند داستانی ایفا کرد. در سال ۱۹۰۷، فیلم‌های فرانسوی، به ویژه محصولات شرکت پاته، بر بازار آمریکا تسلط داشتند. البته دیگر کشورهای اروپا نیز سهمی از بازار آمریکا را به خود اختصاص داده بودند، به طوری که از ۱۲۰۰ فیلمی که در این سال در آمریکا پخش شد، تنها ۴۰۰ فیلم تولید داخل بود.

صنعت فیلم آمریکا به این نکته توجه داشت و نشریه سینمایی «موویتگ پیکچر ورلد» (جهان تصویر متحرک) که در سال ۱۹۰۷ تأسیس شده بود، همواره از کیفیت پایین فیلم‌های وارداتی شکوه می‌کرد و از موضوعاتی که این فیلم‌ها برای داستانهای غیر قابل درک‌شان برمی‌گزیدند و به ویژه از این‌که



استودیوی سقف شیشه‌ای پاته در وینسنس، در ۱۹۰۶

اخلاقیات غیرآمریکایی را تبلیغ می‌کنند به شدت انتقاد می‌کرد.

شگفت این‌که اولین گام در جهت بهینه کردن توزیع فیلم موجب شده بود که سود به حداکثر ممکن برسد، و در نتیجه تولیدکنندگان آمریکا در آغاز توجه خود را به بازار داخلی معطوف کردند. اما در طول همین سالها آمریکاییان را برای صدور فیلم‌های خود مبارزه‌ای جدی را آغاز کردند؛ و در نتیجه هنگامی‌که صنعت سینمای اروپا در سال ۱۹۱۴ به علت آغاز جنگ به تدریج از توش و توان می‌افتاد، آنها توانستند به بزرگترین صادرکنندهٔ فیلم تبدیل شوند. در سال ۱۹۰۷، ویتاگراف نخستین شرکت بزرگ آمریکایی بود که به تأسیس دفاتر توزیع فیلم در کشورهای آن سوی اقیانوس پرداخت، و در ۱۹۰۹ چند شرکت دیگر نیز در لندن به تأسیس نمایندگی اقدام کردند، و لندن تا سال ۱۹۱۶ همچنان مرکز توزیع فیلم‌های آمریکایی بود. حاصل این وضعیت این بود که صنعت سینمای انگلستان عمدتاً به توزیع و نمایش روی آورد و از تولید تا حد زیادی بازماند؛ و در نتیجه سلطه آمریکا در این حوزه مسجل شد. دست کم نیمی از فیلم‌هایی که در انگلستان به نمایش درمی‌آمد به آمریکا تعلق داشت، و بخش مهمی از نیمهٔ باقیمانده از آنِ فرانسه و ایتالیا بود. آلمان نیز که صنعت سینمایش چندان قدرتمند نبود، دومین بازار سودآور برای فیلم‌های آمریکایی بود. بااین همه سینمای آمریکا در سال‌های پیش‌از جنگ آن چنان قدرتمند نبود که بتواند با سینماهای فرانسه و ایتالیا در کشورهای خودشان به رقابت برخیزد. فیلم‌های آمریکایی درخارج از اروپا هم توزیع می‌شدند، اما این کار به سود شرکت‌های تولیدکننده نبود، زیرا این شرکت‌ها حق توزیع محصولات خودرا در سراسر انگلستان و کشورهای اروپا و نیز در مستعمره‌های بریتانیا به توزیع‌کنندگان انگلیسی واگذار کرده بودند.

طی این دوره، تولید فیلم در آمریکا عمدتاً در ساحل شرقی صورت می‌گرفت، و تولیدکنندگان تنها یکی دو پایگاه در شیکاگو داشتند و گاهی هم در سواحل غربی و حتی در خارج از آمریکا به تولید فیلم دست می‌زدند. دفاتر مرکزی سه‌تا از بزرگترین شرکت‌های فیلمسازی آمریکا در نیویورک بود: شرکت ادیسون استودیوی خود را در برانکس دایر کرده بود و ویتاگراف در بروکلین؛ و استودیوی بایوگراف در مرکز منطقه نمایشی -تجاری شهر منهتن درخیابان چهاردهم قرار داشت. شرکت‌های دیگر، از جمله شرکت سولاکس و شعبه آمریکایی پاته، در امتداد رودخانه هودسون، در فورت‌لیِ نیوجرسی، استودیوهای خودرا برپا کرده بودند. (این شهر محل اصلی بسیاری از شرکت‌هایی بود که مرکزشان در نیویورک قرار داشت.) **سرقت**

بزرگ قطار (ادیسون، ۱۹۰۳) تنها یکی از فیلم‌های وسترنی بود که در حومهٔ شهر جرسی فیلمبرداری شده بود. از دکورهای فورت لی آنقدر استفاده می‌شد که در آن زمان حکایتی بر سر زبان‌ها بود که می‌گفت دو شرکت فیلمسازی هم‌زمان از یک پرچین واحد فیلمبرداری کردند، یکی از این سو و دیگری از آن سوی آن ! دفاتر مرکزی استودیوهای سِلیگ و اِسَنِی و شرکت توزیع کلاین درشیکاگو بود. بسیاری از استودیوها در زمستان به کالیفرنیا انتقال می‌یافتند تا از شرایط مساعد و مکان‌های فیلمبرداری آنجا استفاده کنند. سلیگ در ۱۹۰۹ یک استودیوی دائمی درآنجا برپا کرده بود. اما لس‌آنجلس تا جنگ اول جهانی به مرکز صنعت سینمای آمریکا تبدیل نشد.

درحدود ۱۹۰۳ تبادل فیلم به صورتی درآمد که به تغییری عمیق در روش توزیع انجامید، و این تغییر نیز تحولی بنیادین در شیوهٔ نمایش پدید آورد. مکان‌های دائمی نمایش ، یعنی سینماهای نیکل اُدئون، که در سال ۱۹۰۶ سربرآوردند، سینما را به صنعتی بسیار سودآورتر تبدیل کردند، و در نتیجه افراد زیادتری ترغیب شدند که به عنوان تولید کننده به شرکت‌های ادیسون و ویتاگراف و بایوگراف بپیوندند. سازندگان فیلم تا این زمان محصولات خود را به نمایش‌دهندگان می‌فروختند و اجاره‌دادن فیلم مرسوم نبود. چنین رویه‌ای برای نمایش دهندگان سیار که در هر شهری تماشاگران جدیدی می‌یافتند مناسب بود، اما با ایجاد مکان‌های دائمی نمایش در تعارض قرار داشت. سینماهای ثابت، برخلاف سینماهای سیار، مشتریان خودرا از یک محلهٔ مشخص جلب می‌کردند و ناگزیر بودند برنامه‌های خودرا به سرعت عوض کنند. بدیهی است خریدن فیلم برای چنین سینماهایی ابداً مقرون به صرفه نیست. راه‌حلی که برای این مشکل یافت شد این بود که فیلم را از تولیدکنندگان بخرند و آن را به صاحبان سینما اجاره دهند تا به این ترتیب سینماها فیلم کافی برای نمایش در اختیار داشته باشند و رسانه سینما محبوبیتش افزایش یابد. پروژکتورها نیز از نظر فنی بهبود یافتند، و این هم پیدایش سینماهای ثابت را تسهیل کرد، زیرا سینماداران دیگر برای تأمین متصدی پروژکتور به شرکت‌های سازنده فیلم متکی نبودند.

تا سال ۱۹۰۸، این رسانهٔ نوظهور چنان گسترش یافته بود که پیش از آن هرگز سابقه نداشت. سینماهای نیکل ادئون در همه جا سربرآورده بودند و سکه‌های مشتریان شهرنشین خودرا با اشتهایی سیری‌ناپذیر مصرف می‌کردند .(این سینماها راازآنجا نیکل‌ادئون می‌نامیدند که بهای بلیط آنها در آغاز پنج سنت، یک سکه نیکلی، بود) اما در خود صنعت سینما تعارض و ناهماهنگی وجود داشت. سینماهایی که در یک محله قرار داشتند دراجاره کردن فیلم‌های جدید با یکدیگر رقابت می‌کردند و گاهی هم یک فیلم واحد را نشان می‌دادند و در جلب مشتری باهم به رقابت برمی‌خاستند. گاهی نیز فیلم‌ها به خاطر تبادل زیاد واستفاده نادرست کیفیتی نامطلوب داشتند و تصاویرشان در اثر خش‌های فراوان مبهم و نامشخص می‌شد. سینماداران و توزیع‌کنندگان فیلم‌ها تسلط تولیدکنندگان را بر صنعت سینما در معرض خطر قرار داده بودند. افزون بر این، مقامات رسمی و گروههای اصلاح‌طلب ، که رشد سریع این رسانهٔ جدید واستقبال کارگران و مهاجران از آن مضطرب شان ساخته بود، خواستار اِعمال نظارت بر سینماها وسانسور فیلم‌ها شده بودند.

در اواخر ۱۹۰۸، تولیدکنندگان فیلم به رهبری شرکت‌های ادیسون و بایوگراف با تشکیل «شرکت دارندگان حق انحصاری تصویر متحرک» کوشیدند صنعت سینما را به ثبات برسانند و از منافع خود دفاع کنند. این شرکت، که نام اختصاری آن «ام.پی.پی.سی» است، و در نزد همگان به تراست شهرت یافته بود، مهم‌ترین تولیدکنندگان آمریکایی و شرکت‌های توزیع کننده‌ای را که در آمریکا فعالیت داشتند تحت پوشش خود درآورد، با این هدف که بر صنعت فیلم انحصاری چندجانبه اعمال کند. علاوه بر شرکت‌های ادیسون و بایوگراف دیگر اعضای این تراست عبارت بودند از: ویتاگراف، سِلیگ، اسنی، مه‌لیس، پاته و کلاین، کالم که مرکزش در کانکتیکات بود و لوبین که مرکزش در فیلادلفیا قرارداشت، یعنی بزرگترین تولیدکنندگان فیلم در آمریکا. این تراست با متحد ساختن دارندگان حق بهره‌برداری انحصاری از فیلم خام و دوربین و پروژکتور، که بسیاری از آنها به دو شرکت ادیسون و بایوگراف تعلق داشتند، قدرت بسیار به دست آورده بود. این دو شرکت اخیر، از زمان تأسیس بایوگراف با هم اختلاف‌های حقوقی داشتند، اما حال با رفع اختلاف‌ها می‌توانستند بخش اعظم منافع این تراست را مطالبه کنند - هرچند که هر دو شرکت در آن زمان از کم‌کارترین تولیدکنندگان فیلم درآمریکا بودند.

اعضای ام.پی.پی.سی توافق کردند که هر فوت از فیلم‌های خود را به قیمت مشخصی بفروشند و پخش فیلم‌های جدیدشان را منظم کنند: هر استودیو می‌بایست براساس برنامه‌ای از پیش تعیین شده هرهفته یک تا سه حلقه فیلم بیرون دهد. تراست مزبور هیچگاه نکوشید برای حفظ تسلط خود امکانات توزیع و سالن‌های نمایش را به مالکیت خود درآورد، بلکه ترجیح می‌داد صاحبان سینما و مبادله‌گران فیلم را به تجهیزات و محصولات خود نیازمند سازد و از این رهگذر

سیطره خودرا برآنها اعمال کند، زیرا دسترسی به تجهیزات و فیلم‌های آن تنها با خرید مجوزی خاص امکان‌پذیر بود. توزیع‌کنندگانی که این مجوز را داشتند فیلم‌ها را نمی‌خریدند بلکه آنها رااجاره می‌کردند و قول می‌دادند که پس از مدت معینی آنهارا بازگردانند. صاحبان سینما نیز می‌بایست از این تراست مجوز نمایش بگیرند تا بتوانند از توزیع‌کنندگان فیلم جاره کنند. آنها موظف بودند در مقابل استفاده از پروژکتورها هرهفته مبلغ معینی به تراست بپردازند و تراست هم ظاهراً در صورتی به آنها مجوز نمایش می‌داد که سینماهاشان از نظر ایمنی و بهداشت در سطح قابل قبولی باشند. این اقدامات تراست بی‌درنگ بر بازار تأثیر گذاشت و بخش مهمی از رقبای خارجی را از میدان به در کرد، به‌طوری‌که تا پایان سال ۱۹۰۹ کمتر از پنجاه درصد از فیلم‌های پخش شده را محصولات وارداتی تشکیل می‌داد، و این درصد سیرنزولی نیز داشت. تعصب بر علیه فیلم‌های خارجی که در سیاست‌های انحصارطلبانهٔ این تراست به وضوح مشهود است، چه بسا از عوامل مهمی بود که موجب شد استودیوهای اروپایی به تولید آثار کلاسیک روی آورند وبه اقتباس از آثار ادبی و حماسه‌های تاریخی بپردازند، زیرا چنین آثاری در بازار آمریکا مقبول‌تر بود. پاته، که به خاطر نقش مهمش در عرضهٔ محصول به توزیع‌کنندگان آمریکایی در ۱۹۰۸ ، یکی از اعضای مهم تراست به شمار می‌آمد، با وارد کردن فرهنگ متعالی اروپا درقالب فیلم هنری در این عرصه پیشگام شد.

ام.پی.پی.سی در سال ۱۹۱۰ سیاستهایی در پیش گرفت که با سیاست‌های هالیوود در آینده شباهت بسیار داشت. این تراست برای خود یک شعبه توزیع مستقل، به نام «شرکت سراسری فیلم» ایجاد کرد. این شرکت به چنداقدام مهم دست زد، یکی متداول ساختن سفارش‌های دائمی (که شکل آغازین کرایه فیلم به صورت عمده بود)؛ و دیگری منطقه‌بندی نیازها که رقابت زیان بار میان سینماهارا از میان می‌برد، زیرا از قبل مشخص می‌شد که در یک ناحیه جغرافیایی معین چه سینمایی چه فیلمی را می‌تواند نمایش بدهد. افزون براین، مقرر شده بود که اجارهٔ فیلم‌های جدید از اجارهٔ فیلم‌های درگردش بیشترباشد. این مسأله موجب شد که میان سینماهای مخصوص نمایش اول و سینماهایی که فیلم‌های قدیمی‌تر و ارزانتر را به نمایش می‌گذاشتند تمایز پدید آید، که این نیز به روشی شباهت داشت که نظام استودیویی در آینده در پیش گرفت.

ام.پی.پی.سی، که تا سال ۱۹۱۵ در مقام مؤسسه‌ای قانونی به کار خود ادامه داد، در این سال براساس قانون ضدتراست شرمن غیرقانونی اعلام شد؛ اما حتی در سال ۱۹۱۲ یعنی چند سال قبل از انحلال قانونی این تراست عملاً بر صنعت سینما چندان تسلطی نداشت . اعضای این تراست در این زمان حافظ نظام کهن سینمای آمریکا بودند و همینکه در تنگنای قانون قرار گرفتند از ادامه حیات باز ماندند، و جای آنهارا غول‌های نوخاستهٔ هالیوود گرفت، غول‌هایی که بسیاریشان در آغاز با مقاومت در مقابل تلاش تراست برای اِعمال سلطهٔ انحصاری برصنعت سینما، جایگاه‌شان را در این صنعت استحکام بخشیده بودند.

سیاست تنگ‌نظرانهٔ تراست که مبتنی بر از میان برداشتن توزیع‌کنندگان و سینماداران غیروابسته بود، نتیجهٔ معکوس داد و بذر نابودی تراست را افشاند، زیرا موجب شد گروه قدرتمندی از تولیدکنندگان «مستقل» سربرآوردند؛ و اینان برای توزیع‌کنندگان و سینماداران فاقد جواز فیلم تأمین می‌کردند. در اواخر ۱۹۰۹، کارل لامل که به عنوان توزیع کننده وارد عرصه سینما شده بود، مؤسسه‌ای به نام «شرکت مستقل فیلم» تأسیس کرد، با این هدف که برای مشتریانش فیلم تولید کند، زیرا خرید فیلم از تراست برایش امکان پذیر نبود. تا پایان سال۱۹۰۹ این شرکت می‌توانست هر هفته دوحلقه فیلم خود تولید کند و دوحلقه هم از شرکت‌های ایتالیایی امبروسیو و ایتالا دریافت کند؛ به این ترتیب، این شرکت می‌توانست با قوی‌ترین اعضای تراست به رقابت برخیزد. «شرکت مستقل فیلم» نه تنها با تراست به رقابت برخاست، بلکه سرانجام به مؤسسه‌ای جهانی تبدیل شد و در دورهٔ سینمای صامت در هیئت یکی از استودیوهای اصلی هالیوود ظاهر شد. در همین زمان چندین تولید کنندهٔ مستقل دیگر نیز وارد میدان شده بودند، که مهم‌ترین آنها عبارت‌انداز : شرکت تولید فیلم سِنتور؛ شرکت نستور؛ و شرکت تصویر متحرک نیویورک، که برای نخستین بار توماس اینس را به خدمت گرفت. در سال ۱۹۱۰، ادوین تَن‌هاوسر شرکت تن‌هاوسر را بنیاد گذاشت، با این هدف که این شرکت سهامی ویژه اقتباس از آثار ادبی و نمایشنامه‌های تئاتری باشد. درعین حال، در سال ۱۹۱۰، یعنی همان سالی که ام.پی.پی.سی «شرکت سراسری فیلم » را تأسیس کرد، تولیدکنندگان مستقل برای مقابله با این تراست باهم متحد شدند، و شعبهٔ توزیع آنها، یعنی «شرکت توزیع و فروش فیلم» از سیاست‌های تراست تقلید کرد: تاریخ پخش و قیمت هر فوت فیلم را تعیین می‌کرد و افزون بر این، نظام سفارش‌های ثابت از توزیع‌کنندگان به استودیوها و ازسینماداران به توزیع‌کنندگان را بنیاد نهاد. تولیدکنندگان مستقل با این اقدام خود دیگر از استقلال جز یک

آستانیلسن (۱۹۷۲-۱۸۸۱)

آستانیلسن پس از فیلم **خیابان غم‌انگیز** (۱۹۲۵) بزرگترین بازیگر تراژدی از زمان سارا برنهارت به بعد شناخته شد. اما او پانزده سال قبل با ایفای نخستین نقش سینمایی خود در فیلم **مغاک** (۱۹۱۰) به شهرت رسیده بود. این فیلم که به اسارت جنسی و هوس می‌پردازد رقص شهوت انگیز «گوچو» را به تصویر می‌کشد. نیلسن که نقش دختری آبرومند اما اغفال شده را بازی می‌کند، در این رقص عاشق خودرا با یک شلاق برروی صحنه می‌بندد و بدن خودرا به نحوی هوس‌انگیز به دور او می‌پیچد. **مغاک** موفقیتی انفجار مانند داشت و نیلسن یک شبه به نخستین ستارهٔ جهانی سینما تبدیل شد، که در سراسر جهان از مسکو گرفته تا ریودوژانیرو ستایش بسیاری را برمی‌انگیخت. بازیگری او مردمی را به سینما کشاند که قبلاً هیچگاه این رسانه را به عنوان قالبی هنری جدی نگرفته بودند. درهرجای جهان که او شخصاً حضور می‌یافت، جمعیت انبوهی گرد می‌آمد.

نیلسن در دانمارک و در خانواده‌ای از طبقه کارگر زاده شد و در همان کشور خود بازیگری در تئاتر را آغاز کرد. او در تئاتر با اوربن گاد آشنا شد. همین گاد بود که تولید و کارگردانی **مغاک** را برعهده داشت و بعداً با نیلسن ازدواج کرد. این زوج به برلین رفتند و در آنجا نیلسن به یکی از بزرگترین ستارگان سینمای آلمان تبدیل شد و در طول دو دهه در نزدیک به هفتاد و پنج فیلم ایفای نقش کرد.

در فاصله میان سال‌های ۱۹۱۰ تا ۱۹۱۵، نیلسن و گاد در بیش از هفتاد فیلم با یکدیگر همکاری کردند، و در همین فیلم‌ها بود که سبک خاص نخستین دورهٔ بازیگری او شکل گرفت. هوس‌انگیزی او با هوش و ابتکار و نوعی چابکی پسرانه همراه بود. چهره و اندام پراحساس و بیانگرانهٔ او غیر تصنعی و امروزی به نظر می‌رسد، بویژه اگر حرکات اورا با حرکات اغراق‌آمیز معمول در سینمای آغازین بسنجیم.

بدن کشیده و نیرومندش و چشم‌های سیاه درشتش که لباس‌های معنی دار و تأثیر گذار آنهارا برجسته‌تر هم می‌ساخت به او امکان می‌داد که در بازیگری مرزهای طبقاتی و جنسی را درنوردد، بی‌آن که تماشاگر را به تردید بیندازد. او در نقشهای بسیار متفاوتی ظاهر شد: بانویی از طبقه ممتاز، هنرپیشه سیرک، زن رختشوی، مدل نقاشی، عضو گروه مدافعان حقوق زنان، کولی، خبرنگار، کودک (درفیلم **فرشته کوچک**،۱۹۱۳)، راهزن مرد (در گروه زاپاتا ،۱۹۱۴) وهملت (۱۹۲۰). نیلسن در تجسم بخشیدن به زنان جداافتاده و نامتعارف که داستانشان به درگیری‌های درونی و ایستادگی در مقابل شبکه نامرئی تبعیض‌های طبقاتی و جنسیتی می‌پرداخت سرآمد همه بود. او کشمکش‌های درونی را با استفاده از امکانات خاص سینما با چنان ظرافتی بیان می‌کرد که باکار هیچکس دیگر قابل قیاس نبود. نیلسن از رهگذر بررسی و تمرین بود که در بازیگری به چنین طبیعی بودنی دست یافته بود. این هنرپیشهٔ توانا در زندگینامهٔ خود شرح می‌دهد که چگونه با دقت در تصاویر خود برروی پرده نحوهٔ بازیگریش را اصلاح می‌کرده است.

نیلسن در روی گرداندن سینمای آلمان از طبیعت گرایی که وجه مشخص این سینما در دورهٔ پس از جنگ جهانی اول بود، نقش مهمی داشت. روش‌های او برای بیان کشمکش‌های روانی به حرکات و اشاراتی «سبک پرداخته» تبدیل شد که بر احساس ترس از فضای بسته و محدودیت تأکید می‌کرد. طبیعی بودن بازیگریش کاهش یافت ولبخند ملیحش که بر لب دیگران لبخند می‌آورد دیگر به چشم نمی‌خورد، مگر در قالب زهرخندی آن هم به یادگذشته. اینک نماهای نزدیک او حالتِ ماسک مانند چهره‌اش را برجسته می‌کردند. وقتی که او در نقش زنان پیرمحکوم به شکست ظاهر می‌شد و به مردان‌جوان و سبک مغز دلبستگی هوس‌آلود نشان می‌داد، کارش نوعی خودشکنی جلوه می‌کرد (چنانکه در فیلم‌های **خیابان غم‌انگیز** و **تراژدی زن‌روسپی** ،۱۹۲۷ شاهد هستیم). ایفای چنین نقشهایی تنها هنگامی طنین واقعی خود را می‌یابد که با بازی او در نقش زنان جوانی مقایسه شود که بر علیه محدودیت‌های اجتماعی به مبارزه برخاسته بودند.

جانت برگستروم

گزیده فیلم‌شناسی

مُغاک (اوربن گاد،۱۹۱۰)، جنیِ بدبخت (اوربن گاد، ۱۹۱۲)، گناهان پدر (اوربن گاد، ۱۹۱۳)، هنرپیشهٔ اول زن (اوربن گاد، ۱۹۱۳)، فرشتهٔ کوچک (اوربن گاد،۱۹۱۴) ،گروه زاپاتا (اوربن گاد،۱۹۱۴)، پلکان جلویی و پلکان عقبی (اوربن گاد،۱۹۱۵)، گلهای سفید (اوربن گاد،۱۹۱۷)، مستی (ارنست‌لوبیچ، ۱۹۱۹)، هملت (سونِ گادِه،۱۹۲۱)، وانینا (آرتور فون گِرلاک ،۱۹۲۲)، روح زمین (لیوپولت پِسنر ،۱۹۲۳)، خیابان غم‌انگیز (جی.دبلیو.پابست، ۱۹۲۵)، تراژدی زن روسپی (برونو ران، ۱۹۲۷)

کتاب شناسی

Allen, Robert C.(1973), The Silent Muse.

Bergstrom, Janet(1990), Asta Nielsen's Early German Film s.

Sydel, Renate, and Hagedorff, Allan(eds.) (1981), Asta Nielsen

نام چیزی برایش باقی نمانده بود و از ۱۹۱۱ به بعد،درحقیقت دو قدرت انحصارگر بر صنعت سینمای ایالات متحده حکم می‌راندند. برخلاف عقیده برخی تاریخ‌دانان، درست نیست که بگوییم تراست ام.پی.پی.سی به خاطر محافظه‌کاری در بازاریابی و مقاومت در برابر اندیشه‌های نو، از جمله فیلم بلند و نظام ستاره‌سازی، مرگ خود را موجب شد. باید به خاطر داشته باشیم که یکی از شرکت‌های همین تراست، یعنی ویتاگراف، بود که بسیاری از نخستین فیلم‌های چندحلقه‌ای آمریکا را تولید کرده بود. به همین منوال، هرچند افتخار ترغیب تولیدکنندگان به تقلید از نظام ستاره‌سازی تئاتر به نام کارل لامل، بنیان‌گذار «شرکت مستقل فیلم» ثبت شده است، اما شرکت‌های ام.پی.پی.سی پیش از سال ۱۹۱۰، یعنی پیش از این‌که لامل تبلیغ برای فلورنس‌لورنس را آغاز کند، استفاده از ستارگان تئاتر را معمول کرده بودند و هیچ اکراهی نداشتند که برای دست‌پروردگان خود بازارگرمی کنند.تا پیش از ۱۹۰۸ چندین عامل راه رشد نظام ستاره‌سازی را سد می‌کرد. نخستین عامل این بود که بازیگران سینما موقتی بودند و در تئاتر هم به ایفای نقش می‌پرداختند و درهیچ شرکت فیلمسازی آن قدر دوام نمی آوردند که تبدیل به ستاره شوند. این موقعیت در ۱۹۰۸، یعنی زمانی که تأسیس شرکت‌های سهامی عام آغاز شد، تغییر کرد. افزون بر این، تاحدود ۱۹۰۹ ، دوربین معمولاً در چنان فاصله‌ای از رویداد قرار داشت که تماشاگران نمی‌توانستند ویژگی‌های ظریف بازیگران را تشخیص دهند، و چنانکه می‌دانیم تشخیص این ویژگی‌ها شرط ایجاد علاقه است. در آغاز کار نیکل ادئون‌ها، تماشاگران بیشتر به نام استودیوی سازنده توجه می‌کردند تا به بازیگران، و از همین رو غالب شرکت‌ها، خواه عضو تراست و خواه مستقل، تا ۱۹۱۰ در مقابل نظام ستاره‌سازی مقاومت می‌کردند ، زیرا می‌ترسیدند که چنین روندی توازن قدرت اقتصادی را برهم بزند (که البته تاحدی هم چنین شد). به همین دلیل، شرکت بایوگراف که با چند تن از مشهورترین بازیگران تئاتر قرارداد بسته بود، تا سال ۱۹۱۳ نام آنها را فاش نمی‌کرد. اما دیگر اعضای ام.پی.پی.سی از ۱۹۰۹ به بعد گاهی استفاده از ستاره‌های تئاتر را اعلام می‌کردند ، مثلاً شرکت ادیسون در تبلیغاتش به این نکته اشاره می‌کرد که در اقتباس از داستان ***شاهزاده و گدا***، اثر مارک توین، از بازیگری سِسیل اسپونر سود جسته است؛ یا ویتاگراف در فیلم ***اولیورتویست*** نوشتاری را گنجانده بود که می‌گفت الیتا پروکتور نقش نانسی سایکس را ایفا می‌کند. در سال بعد روش‌های خاصی برای تبلیغ درباره بازیگران ابداع شده بود، مثلاً شرکت سهامی کالم برای تبلیغ محصولات خود کارت‌های مخصوصی برای نصب در نیکل ادئون‌ها تهیه کرده بود. شرکت‌های دیگر نیز سیاستهای مشابهی در پیش گرفتند، مثلاً در میان مشتریان خود و صاحبان سینما عکس توزیع می‌کردند و یا برای ستاره‌های خود برنامهٔ ملاقات با مردم ترتیب می دادند. مهم‌ترین ستاره‌های آمریکا در این دوره عبارت بودند از : فلورنس لورنس از «شرکت مستقل فیلم» (که درآغاز برای بایوگراف کار می‌کرد)؛ فلورنس ترنر و موریس کاستلو از شرکت ویتاگراف؛ والبته مری‌پیکفورد از بایوگراف. کشورهای دیگر نیز برای بازیگران اصلی خود، و به ویژه بازیگران زن، اهمیت بسیار قائل بودند. آستانیلسن دانمارکی از ستارگان بسیارمشهور در سینمای دانمارک و نیز آلمان بود، و در ایتالیا ستارگانی مانند فرانچسکا برتینی و لیدا بُرِلّی در فیلم‌هایی که خود تولید می‌کردند به ایفای نقش می‌پرداختند.

صنعت سینمای فرانسه نیز مانند صنعت سینمای آمریکا در سال‌های ۸-۱۹۰۷ به صنعتی مستقل تبدیل شد. سینما دیگر پسرعموی فقیر عکاسی به شمار نمی‌آمد، بلکه به ابزار سرگرمی‌ای تبدیل شده بود که با رسانه‌های قدیمی، مانند تئاتر، به رقابت می پرداخت. دو مسأله به وضوح روشن می‌سازد که اهمیت سینما بسیار افزایش یافته بود: یکی این‌که تعداد سینماهای پاریس از ده سینما در ۱۹۰۶ به هشتاد و هفت سینما در پایان سال ۱۹۰۸ رسیده بود؛ دیگر این‌که در ۱۹۰۸ برای نخستین بار یک روزنامه در همه شماره‌های خود یک ستون را به فیلم‌های سینماها اختصاص می‌داد. پاته همچنان مهم‌ترین استودیوی فرانسه بود، و تنها رقیب جدی آن «شرکت گامون» بود، که در سال ۱۸۹۵ به دست لئون گامون بنیاد گذاشته شده بود. هرچند گامون از نظر تولید و حضور در صحنهٔ بین‌المللی به پای پاته نمی‌رسید، اما از سال ۱۹۰۵ تا ۱۹۱۵ بزرگترین استودیوی جهان را دراختیار داشت. از وجوه تمایز این شرکت یکی این بود که نخستین کارگردان زن را به خدمت گرفته بود. این زن کسی نبود جز آلیس گی‌بلاش که بعداً با کمک شوهرش هربرت بلاش شرکت سولاکس را بنیاد گذاشت . مهم‌ترین کارگردان گامون لوئی فویاد بود که در ساختن سریال‌های پلیسی مهارت بسیار داشت؛ و مشهورترین سریال او فانتوماس نام داشت که در سال‌های ۱۹۱۳ و ۱۹۱۴ ساخته شد و براساس مجموعه‌ای از چند رمان مشهور درباره یک جنایتکار بزرگ و عقوبت اعمالش بود. موفقیت تجاری این مجموعه به گامون چنان قدرتی داد که توانست بر پاته، که قوی‌ترین استودیوی کشور بود ، غلبه یابد؛ اما این حادثه مقارن شد با آغاز جنگ

جهانی اول که ازجمله تأثیراتش یکی هم پایان دادن به سلطه فرانسه بر بازارهای جهانی فیلم بود.

صنعت سینمای ایتالیا اندکی دیر قوام گرفت و چنانکه معمول آن روزگار بود در سال‌های نخستین تحت سلطهٔ برادران لومیر قرار داشت. شرکت سینه که دوتن از اشراف ایتالیا، ارنستو پاچلّی و آلبرتو فاسینی، آن را بنیاد گذاشتند، در سال ۱۹۰۵ نخستین استودیوی کشور را ساختند. این استودیو در دورهٔ سینمای صامت به یکی از بزرگترین تولیدکنندگان فیلم تبدیل شد. شرکت سینه با تولید نخستین فیلم تاریخی به نام **تسخیر رم** (۱۹۰۵) ، با بازیگری هنرپیشه مشهور تئاتر کارلو رزاسپینا ، حرکتی را آغاز کرد که بر کل صنعت سینما تأثیر گذاشت. این شرکت در نخستین سال‌های فعالیت خود عمدتاً به ساختن فیلم‌های کمدی و ملودرام و مستند می‌پرداخت. سینمای ایتالیا در سال ۱۹۰۷، هم در عرصهٔ تولید و هم در عرصهٔ نمایش گام‌هایی بزرگ به پیش برداشت. شرکت سینه استودیوی خود را در رم برپا کرده بود و یک شرکت مهم دیگر به نام‌امبروژیو در تورین فعالیت می‌کرد. علاوه بر این دو، چندین استودیوی دیگر در شهر میلان ساخته شده بود. در همین سال، پانصد سینما در ایتالیا وجود داشت که حدود ۱۸میلیون لیر درآمد داشتند. به این ترتیب ، تا سال ۱۹۰۸ سینمای ایتالیا به چنان توانی دست یافته بود که می‌توانست در بازار جهانی فیلم با فرانسه و آمریکا به رقابت برخیزد. استودیوهای ایتالیایی موقعیت خودرا با تولید فیلم‌های تاریخی استحکام بخشیده بودند. نخستین فیلم تاریخی شرکت امبروژیو به نام ***آخرین روزهای پومپئی*** با چنان موفقیتی روبه‌رو شد که ساختن فیلم تاریخی در صدر فعالیت‌های سینمای ایتالیا قرار گرفت. بسیاری از این فیلم‌ها یا به تاریخ روم می‌پرداختند یا از شاهکارهای ادبی ایتالیا اقتباس می‌کردند : ***جولیوس سزار*** (۱۹۰۹)، ***بروتو*** (۱۹۰۹)، ***کنت اوگولینو*** (۱۹۰۸، مقتبس از دوزخ، اثر دانته). هزینهٔ نسبتاً پایین ساختن دکورهای عظیم و دست مزد اندک سیاهی لشکرها به ایتالیایی‌ها امکان می‌داد که فیلم‌هایی متفاوت با آثار رقبای خارجی‌شان بسازند و بی‌آن که هزینه کمرشکنی را متحمل شوند. بازارهای جهانی را تحت اختیار خود درآورند. این خط مشی چنان موفقیت آمیز بود که پاته برای مقابله با رقیب ایتالیایی خود، در این کشور یک شعبه تأسیس کرد و نام آن را «فیلم دِآرته ایتالیانو» گذاشت. این شرکت که هدفش ساختن فیلم‌های تاریخی بود، در آثار خود از معماری باشکوه دورهٔ رنسانس ایتالیا بسیار سود می‌جست، که فیلم ***اتللو*** (۱۹۰۹) از آن جمله است.

تولید فیلم

در این دوره، در همه کشورهای مهم سازندهٔ فیلم، وجه مشخص تولید فیلم تخصصی شدن و تقسیم کار بود. این فرایند صنعت فیلم را با دیگر مؤسسات سرمایه‌داری هماهنگ ساخت. فیلمسازی در آغاز کاری جمعی بود اما تقسیم کار در آن وجود نداشت. ظهور فردی به نام کارگردان در عرصهٔ فیلمسازی با پیدایش دیگر متخصصان، ازجمله فیلمنامه‌نویس و متصدی وسایل صحنه و جامه‌دار، همراه بود. این افراد همگی تحت نظر کارگردان به انجام وظیفه می‌پرداختند. دیری نگذشت که استودیوهای بزرگ آمریکا هرکدام چند کارگردان را به خدمت گرفتند و برای هریک بازیگران و متخصصان مشخصی تعیین کردند و از او خواستند هفته‌ای یک حلقه فیلم تولید کند. این وضعیت موجب شد به یک متخصص جدید نیاز پیدا شود، و آن تهیه‌کننده بود. کار این متخصص این بود که برکل فرایند فیلمسازی نظارت و میان واحدهای مختلف هماهنگی پدید بیاورد. در سال ۱۹۰۶، ویتاگراف که بزرگترین استودیوی آمریکا بود، سه واحد مجزای تولید داشت که بنیان‌گذاران شرکت، یعنی جیمز استوارت بلکتون و آلبرت اسمیت، ویکی از کارمندان شرکت به نام جیمز برنارد فرنچ، آنهارا هدایت می‌کردند . این افراد دوربین‌ها را به کار می‌انداختند و دستیاری داشتند که مسئول به صحنه آوردن رویداد بود. ویتاگراف در سال ۱۹۰۷ روش‌های تولید خود را از نو سازمان داد، و برای هر واحد یک کارگردان تعیین کرد و بلکتون را تهیه‌کننده اصلی قرار داد. در شرکت بایوگراف، دیوید وارک گریفیث از ژوئن ۱۹۰۸ تا دسامبر ۱۹۰۹ تنها کارگردان بود. اما هنگامی که او در پاییز ۱۹۱۳ آن شرکت را ترک کرد، شش کارگردان تحت نظارت او به کار مشغول بودند، و شخص او در واحد خود به کارگردانی نیز می‌پرداخت.

سینمای آمریکا در این دوره عمدتاً به سرعت و کمیت توجه می‌کرد؛ از همین‌رو، تنها چند فیلم ارزشمند ساخته شد که می‌توانست برحیثیت فرهنگی این رسانهٔ جدید بیفزاید. غالب استودیوهای مهم به جنبهٔ هنری فیلم چندان بهایی نمی‌دادند، زیرا همهٔ فیلم‌ها، خواه هنرمندانه و خواه معمولی، برْحسب فوت فروخته می‌شدند. در سال ۱۹۰۸ یک فیلم معمولی در ظرف یک روز ساخته می‌شد، و هزینهٔ آن بین ۲۰۰ تا ۵۰۰ دلار بود و طول آن برابر با یک حلقه یا هزار فوت بود. نورپردازی مصنوعی با استفاده از چراغ‌های بخار جیوه که از سال ۱۹۰۳ به بازار عرضه شد فیلمبرداری داخلی را تسهیل کرد، اما استودیوها

ترجیح می‌دادند تا آنجا که ممکن است به فیلمبرداری خارجی بپردازند. صحنه‌های داخلی در استودیوهای نسبتاً کوچک پیشین که به دکورهای تئاتر و پساویزهای نقاشی شده مجهز بودند گرفته می‌شدند. (استودیوهای بایوگراف در یک خانهٔ معمولی در نیویورک برپا شده بودند.)

اگر شرکت بایوگراف را که از آن بیش از همه استودیوهای آمریکا شواهد مستند در دست است، با دقت بررسی کنیم می‌توانیم دریابیم که هرفیلمی در فرایند تولید چه مراحلی را طی می‌کرد. در سال ۱۹۰۸، شرکت بایوگراف یکی از بازیگران خودرا به نام دیوید وارک گریفیث به عنوان کارگردان استخدام کرد، با این هدف که به بازیگران دیگر آموزش بدهد. اما چنانکه بیلی بیتسر، فیلمبردار گریفیث، در دفتر خاطرات خود نوشته است، دیری نگذشت که مسئولیت این کارگردان جدید از تمرین با هنرپیشگان بسیار فراتر رفت.

> پیش از ورود گریفیث ، من به عنوان فیلمبردار، مسئول همه‌چیز بودم مگراستخدام و آموزش مستقیم بازیگران. اما چندی نگذشت که او می‌گفت نور چراغها کافی است یانه؛ یاچهره‌پردازی‌بازیگران خوب است یا نه و ...به این ترتیب، فیلمبرداروقت کافی داشت که توجه خود را بر سرعت‌رویداد متمرکز کند و سرعت چرخش حلقه فیلم را در دوربین دستی ثابت نگه داردتا از سالاد شدن (انباشتگی فیلم در درون دوربین) جلوگیری کند.

تا زمان استقرار گریفیث در مقام کارگردان، شرکت بایوگراف به بازیگران موقت متکی بود، اما کارگردان جدید برای خود یک شرکت سهامی تشکیل داد که با روش فیلمسازی جمعی در آن زمان هماهنگ بود، اما از قضا از یک نظر با سیاستی که بعدها استودیوهای هالیوود در پیش گرفتند مشابهت داشت، و آن بستن قرارداد انحصاری با هنرپیشگان بود. هنگامی‌که گریفیث مسئولیت اصلیش استخدام و انتخاب بازیگران بود، در بایوگراف بخشی به نام «واحد داستان» وجود داشت که کارش نوشتن فیلمنامه بود و مدت‌ها پیش از ورود گریفیث به استودیو، شاید در ۱۹۰۲، تأسیس شده بود. در دورهٔ سینماهای نیکل ادئون روش معمول این بود که نویسندگان استخدام شده اغلب بدون مشورت با کارگردان فیلمنامه را بنویسند، اما از شواهد چنین برمی‌آید که گریفیث با واحد داستان بایوگراف همکاری نزدیک داشته است.

درغالب استودیوها ، پیش از فیلمبرداری فیلمنامه در اختیار بازیگران اصلی قرار می‌گرفت تا خود را برای تمرین آماده کنند - البته ممکن است بایوگراف در این مورد هم با استودیوهای دیگر فرق داشته باشد. همچنان که داستان فیلم‌ها پیچیده‌تر می‌شد اهمیت تمرین قبل از فیلمبرداری هم افزایش می‌یافت. مدت تمرین در هر استودیویی فرق می‌کرد، اما در سال ۱۹۱۱ یک نویسندهٔ اهل فن نوشت که معمولاً هرصحنه بین پنج تا ده بار تمرین می‌شود. هنگامی‌که گریفیث به بایوگراف آمد این شرکت بر تولید سریع تأکید می‌کرد و به تمرین طولانی روی خوش نشان نمی‌داد؛ از همین‌رو، کارگردان تنها می‌بایست اطمینان یابد که بازیگران درحوزهٔ دید دوربین قرار دارند. اما در اواسط ۱۹۰۹ گریفیث دست‌کم نیمی از روز را به تمرین اختصاص می‌داد و در سال ۱۹۱۲ برای هر فیلم یک حلقه‌ای یک هفته تمرین در نظر می‌گرفت.

در بایوگراف وضعیت به گونه‌ای بود که در زمان فیلمبرداری چندان کاری باقی نمانده بود. دستیار فیلمبردار با استفاده از میخ و طناب قسمتی را که می‌بایست در قاب قرار گیرد مشخص می‌کرد و یک تمرین بسیار کوتاه برای جایگیری افراد انجام می‌شد. هنگامی‌که دوربین به کار می‌افتاد انتظار می‌رفت که بازیگران دقیقاً همان بازی‌ای را که تمرین کرده بودند ارائه کنند. اما گریفیث از کنار طنابها بازیگران را رهبری می‌کرد و می‌گفت چه بکنند و چه نکنند. از آنجا که فیلمبرداری هر فیلم می‌بایست بین یک تا سه روز به پایان برسد، برنامهٔ کاری دقیقی تنظیم می‌شد. در نتیجه، برداشت مجدد اصلاً معمول نبود و از بازیگران و فن‌آوران انتظار می‌رفت که در همان بار اول کار خود را بی‌عیب ونقص انجام دهند. در دورهٔ پیش از سینمای ناطق و در زمانی که هنوز جلوه‌های ویژه چندان تکامل نیافته بود، کار بعد از فیلمبرداری بسیار ساده بود: نماها به ترتیبی که در فیلمنامه مقرر شده بود به دنبال هم قرار می‌گرفتند و میان-نوشتارها نیز افزوده می‌شدند. سپس در لابراتوار چندین نسخه مثبت تهیه می‌شد و فیلم برای فروش یا تحویل به توزیع‌کنندگان آماده بود.

آغاز روایت

درحدود سال ۱۹۰۷ در سینمای دورهٔ انتقال بحرانی پدید آمد که از نشانه‌های آن انتقاداتی بود که در نشریه‌های تخصصی بر فیلم‌ها وارد می‌آمد. مهم‌ترین انتقاد این بود که فیلم‌ها فاقد وضوح روایی هستند و نمایش دهندگان ناگزیرند هرروز فیلم‌هارا با سخنان بیشتری همراهی کنند تا تماشاگران قادر به

درک آنها باشند. فیلم‌ها در میانهٔ دو گرایش قرار داشتند: یکی «سینمای جاذبه‌های بصری» بود که برلذت بصری تأکید می‌کرد؛ دیگری «سینمای انسجام روایی» بود که قصه‌گویی را برتر می‌دانست. اما هنوز برای خلق روایت‌های دارای انسجام درونی اصول و قواعد مشخصی پدید نیامده بود. در سال‌های انتقال، یعنی در سال‌های ۸-۱۹۰۷ تا ۱۹۱۷، همه عناصر صوریِ فیلمسازی فرع بر روایت به شمار می‌آمدند، به این معنی که عواملی مانند نورپردازی و ترکیب بندی و تدوین چنان طراحی می‌شدند که در خدمت قصه‌گویی قرار گیرند. شخصیت‌های باورکردنی که جزئی جدایی‌ناپذیر از این فیلم‌ها بودند از رهگذر سبک بازیگری و تدوین و میان-نوشتارها خلق می‌شدند. این شخصیت‌ها که انگیزه‌ها و اعمالشان واقع‌گرایانه بود، صحنه‌ها و نماهای پراکندهٔ فیلم را به هم پیوند می‌دادند. این شخصیت‌های چند بعدی و باورکردنی که به شخصیت‌های ادبیات و نمایشنامه‌های واقع گرایانه آن زمان شباهت داشتند با شخصیت‌های یک بعدی دورهٔ آغازین سینما که از ملودرام‌ها و کمدی‌های زمان خود به وام گرفته می‌شدند در تباین آشکار بودند.

دو ویژگی سینمای دورهٔ انتقال را از سینمای دورهٔ قبل آشکارا متمایز می‌سازد: یکی استفادهٔ بیشتر از تدوین؛ دیگری کاهش فاصلهٔ میان دوربین وبازیگران.نمایی که سرتاپای بازیگر و نیز فضای بالا و پایین اورا نشان می‌داد، وجه مشخص سینمای آغازین بود. اما دورهٔ انتقال هنوز آغاز نشده بود که شرکت ویتاگراف استفاده از خط به اصطلاح ۹ فوتی را شروع کرد، به این معنی که رویداد را در فاصلهٔ ۹فوتیِ دوربین به صحنه می‌آورد؛ به این ترتیب، بازیگران از مچ پا به بالا در قاب تصویر قرار می‌گرفتند. تقریباً در همین زمان، در فرانسه پاته و شرکت‌های تابع آن یعنی فیلم دآرته و اس.سی.ا.جی.ال، نیز خط ۹ فوتی را پذیرفتند. تا سال ۱۹۱۱ دوربین از این هم نزدیکتر شده بود ونمای سه چهارم رواج یافته بود، و این همان نمایی است که در سینمای دوره انتقال و در حقیقت در دورهٔ سینمای صامت رواج کامل داشت. فیلمسازان علاوه براین‌که دوربین را به بازیگران نزدیکتر کردند، بازیگران را هم به دوربین نزدیک‌تر ساختند. در گذشته نیز بازیگران در فیلم‌های تعقیب و گریز به دوربین کاملاً نزدیک می‌شدند، اما در دورهٔ انتقال این کار کاملاً رواج یافت و آگاهانه برای افزایش تأثیر دراماتیک به کار گرفته می‌شد، چنانکه در یکی از نماهای فیلم ***تفنگ‌چیان کوچه پیگ*** (گریفیث،۱۹۱۲) شاهد هستیم. در این نما یک گانگستر در امتداد یک دیوار دزدانه پیش می‌آید و آنقدر به دوربین نزدیک می‌شود که در یک نمای نزدیک متوسط بر پرده دیده می‌شود.

کاهش فاصله میان رویداد و دوربین نه تنها شناخته شدن بازیگران و پیدایش نظام ستاره‌سازی را ممکن ساخت، بلکه تأکید هرچه بیشتر بر تک‌تک شخصیت‌ها و حالات چهره را نیز امکان‌پذیر کرد. تدوین نیز تکامل یافت و برای دو مقصود به‌کار گرفته شد: یکی برجسته ساختن لحظات دارای تنش روان‌شناختی ؛ دیگری‌نشان دادن افکار و عواطف شخصیت‌ها. نمای سه چهارم به تماشاگر امکان می‌داد که چهرهٔ بازیگران را واضح‌تر از قبل ببیند، اما فیلمسازان در لحظات اوج به نماهایی باز هم نزدیکتر برش می‌زدند. هدف از این کار این بود که تماشاگر هرچه بیشتر درمعرض عواطف شخصیت‌ها قرارگیرد ، برخلاف فیلم‌های آغازین ، مانند ***سرقت بزرگ قطار***، که ازچنین نماهایی صرفاً برای ایجاد بهت‌زدگی استفاده می‌کردند . مثلاً در فیلم ***تلگرافچی لاندیلی*** (گریفیث، بایوگراف، ۱۹۱۱) دزدها برای دستبرد زدن به تلگراف خانه متصدی آنجا (بلانش سویت) را تهدید می‌کنند. هنگامی‌که سویت مأیوسانه با ارسال تلگراف کمک می‌طلبد، فیلم از یک نمای سه چهارم به نمای متوسط برش می‌زند تا چهرهٔ پراضطراب اورا بهتر نشان دهد.

افزون بر این، از تدوین برای القای ذهنیت شخصیت‌ها نیز استفاده می‌شد. در دورهٔقبل، فیلمسازان برای این‌که شخصیت و تجسم افکار او را در یک قاب واحد به نمایش بگذارند از «نوردهی مضاعف» ، بهره می‌گرفتند. این شگرد تقلیدی از یک تدبیر تئاتری بود به نام «صحنهٔ خیالی» که در آن برای نشان دادن حالات ذهنی شخصیت‌ها از نورپردازی استفاده می‌شد. در فیلم ***زندگی یک آتش‌نشان آمریکایی*** (ادیسون ،۱۹۰۲) این تدبیر به کار رفته است تا آتش‌نشان را درحال اندیشیدن به خانواده‌ای که در خطر است نشان دهد؛ و خانواده در بالا و در سمت راست او در داخل شکلی حباب مانند بر پرده ظاهر می‌شود. این تدبیر در سینمای دورهٔ انتقال به حیات خود ادامه داد، چنانکه در فیلم ***داستان ناپلئون بناپارت و ژوزفین، ملکه فرانسه*** (ویتاگراف، ۱۹۰۹) شاهد هستیم . در این فیلم ، ملکهٔ مطلقه و پریشان حال در خیال خود شهر سابقش را، که تصویرش بر تصویر او برهم نمایی شده است، درآغوش می‌گیرد. اما در فیلم دیگری دربارهٔ ناپلئون، به نام ***ناپلئون، مردسرنوشت***، از تدبیری شبیه «بازگشت به گذشته » که بعدها در سینمای هالیوود رواج یافت استفاده می‌شد. در این تدبیر یک نمای «زمان حال» از شخصیت به گونه‌ای است که به فیلم امکان می‌دهد در نمای بعد «گذشته» شخصیت را به نمایش بگذارد. در همین فیلم اخیر، ناپلئون اندکی پیش از تبعید به اِلبا رویش را به سوی مالمِزُن برمی‌گرداند

دیوید وارک گریفیث (۱۹۴۸-۱۸۷۵)

دیوید وارک گریفیث در بیست و سوم ژانویه ۱۸۷۵ در کنتاکی به دنیا آمد. پدر او سرهنگ جنگ داخلی آمریکا بود که به «جیکِ پرشور» شهرت یافته بود.دیوید در ۲۰سالگی ایالت خود را ترک گفت و شانزده سال از عمرش را صرف کار در تئاتر کرد. او اغلب با شرکت‌های بی‌اهمیت همکاری می‌کرد و کارش چندان با موفقیت قرین نبود. در سال ۱۹۰۷، بعداز ناکامی در تولید نمایشنامه‌ای به نام ***احمق و دختر*** در واشنگتن، صنعت سینما را که در آن هنگام در اوج شکوفایی بود، عرصهٔ فعالیت خود قرار داد و برای شرکت‌های بایوگراف و ادیسون به نوشتن فیلمنامه و نیز بازیگری پرداخت. در بهار سال ۱۹۰۸، دفتر مرکزی بایوگراف که با کمبود کارگردان روبه رو بود، گریفیثِ سی و سه ساله را در شغلی به کار گمارد که از هر نظر برای او مناسب بود.

در فاصلهٔ سال‌های ۱۹۰۸ و ۱۹۱۳ خودِ گریفیث بیش از ۴۰۰ فیلم برای بایوگراف کارگردانی کرد، که نخستین آنها ***ماجراهای دالی*** نام داشت و در سال ۱۹۰۸ پخش شد؛ و آخرین آنها ***جودیت بتولیلی*** در سال ۱۹۱۴ پخش شد. این فیلم آخر چهارحلقه بود و از داستان‌های مذهبی- حماسی اقتباس شده بود و در زمانی پخش شد که چند ماه از جدایی گریفیث از شرکت بایوگراف می‌گذشت. تفاوت میان نخستین و آخرین فیلم گریفیث در شرکت بایوگراف به راستی حیرت‌آور است، بویژه در آن عرصه‌هایی که گریفیث بیش از همه دل نگران آنها بود: تدوین وبازیگری . در عرصهٔ تدوین ، نام گریفیث احتمالاً بیش از هرچیز با کاربرد استادانهٔ برش موازی در صحنه‌های نجات در آخرین لحظه پیوند دارد. اما گذشته از این ،او در ضابطه‌مند کردن چند فن تدوینی دیگر نیز نقش ارزنده‌ای داشت، که برش نزدیک‌تر به بازیگران در هنگام تنش‌های روانی یکی از آنهاست. تأثیر گریفیث در امر بازیگری چنان بود که حتی در همان زمان هم می‌گفتند فیلم‌های بایوگراف درعرصهٔ ایفای نقش به سوی سبکی تازه و صمیمانه و «سینمایی»تر گام برمی‌دارد. این فیلم‌های بایوگراف حتی امروز که چندین دهه از تولیدشان می‌گذرد ، همچنان مسحور کننده می‌نمایند، هم به خاطر استفادهٔ استادانه از قالب‌ها و فنون سینمایی، و هم به دلیل مطرح ساختن حادترین مسائل اجتماعی زمان خود، یعنی تغییر در نقش اجتماعی زنان و مردان، رشد روزافزون شهر نشینی ، نژاد پرستی و غیره.

گریفیث که از سیاست‌های محافظه کارانهٔ شرکت بایوگراف ،بویژه مقاومت در برابر فیلم بلند، به شدت خسته شده بود، سرانجام در اواخر ۱۹۱۳ از این شرکت جدا شد تا برای خود یک شرکت فیلمسازی مستقل تأسیس کند. او نخست چند فیلم چندحلقه‌ای به بازار عرضه کرد و در ژوئیه ۱۹۱۴ ساختن فیلمی را آغاز کرد که اگر در همهٔ عمرش فقط همین یک اثر را کارگردانی کرده بود بازهم نامش در تاریخ سینما جاودان می‌ماند. این فیلم دوازده حلقه‌ای که طولانی‌ترین فیلم آمریکا تا آن زمان بود، ***تولد یک ملت*** نام داشت ودر ژانویهٔ ۱۹۱۵ پخش شد. ***تولد یک ملت*** دو تأثیر عظیم داشت ، یکی این‌که انتقال سینمای آمریکا را از فیلم کوتاه به فیلم بلند تسریع‌کرد؛ دیگر این‌که نشان داد سینما چه توان عظیمی در تأثیر گذاشتن‌براجتماع دارد. این فیلم برکارگردان خود نیز تأثیری عمیق‌برجای گذاشت، زیرا گریفیث در بقیهٔ زندگی حرفه‌ایش همواره به نحوی به این فیلم دلمشغول بود: گاهی می‌خواست از آن فراتر برود، زمانی سعی در دفاع از آن داشت و گاهی تاوان آن را پس می‌داد.

فیلم بلند بعدی او که **تعصب** نام داشت و در ۱۹۱۶ پخش شد، پاسخی مستقیم به انتقادات و سانسورهایی بود که ***تولد یک ملت*** تحمل کرده بود، و نیز تلاشی بود برای خلق اثری دیدنی‌تر از فیلم قبل. **تعصب** به نحوی نه چندان موفقیت آمیز چهار داستان متفاوت را درهم می‌تند. هر چهار داستان به مسأله تعصب در طول تاریخ می‌پردازند. مهم‌ترین بخشهای فیلم عبارتند از: «مادر و قانون» و «سقوط بابل». در بخش نخست مه مارش نقش زن‌جوانی را ایفا می‌کند که می‌کوشد با نوسانهای زندگی مدرن شهری کناربیاید؛ سقوط بابل به حمله ایرانیان در قرن ششم قبل از میلاد به بین‌النهرین می‌پردازد. دکورهای عظیم و آراسته و حضور صدها سیاهی لشکر در صحنه‌های نبرد، به این بخش جذابیت خاصی می‌بخشد. در آخرین صحنهٔ این فیلم که شهرت بسیار یافته است با شاهکار تدوینگری روبه‌رو می‌شویم: فصلهای مربوط به «نجات درآخرین لحظه» در هرچهار داستان درهم تنیده می‌شوند . ***شکوفه‌های پژمرده*** از نظر اهمیت سومین فیلم بلند گریفیث است و برخلاف دو فیلم دیگر، داستانش ابعاد نسبتاً کوچکی دارد و در پیرامون سه شخصیت دور می‌زند: دختر نوجوانی که از او سوءاستفاده می‌شود و نقش اورا لیلیان گیش ایفا می‌کند (که یکی از جذابترین بازیهای لیلیان است) ؛ پدرخواندهٔ این دختر، دونالد کریسپ، که مردی بی‌رحم است ؛ یک چینی مهربان و دلسوز که با دختر دوست است و کمکش می‌کند. این شخصیت اخیر، که نقش او را ریچارد بارتلمس ایفا می‌کند، بی‌تردید برای آن در فیلم گنجانده شده است که نشان دهدگریفیث به هیچ وجه نژادپرست نیست.

پس از پخش ***شکوفه‌های پژمرده*** در ۱۹۱۹، زندگی حرفه‌ای گریفیث هم در عرصهٔ هنر و هم در عرصهٔ اقتصاد سیری نزولی به خود گرفت واو هرگز نتوانست جایگاه گذشته خودرا بازیابد. گریفیث تا پایان عمر با مشکلات مالی درگیر بود، زیرا هیچگاه نتوانست در بیرون هالیوود به یک تولید کننده -کارگردان مستقل تبدیل شود. شاید مهم‌ترین دلیل ناکامی او این بود که ظاهراً هرگز نتوانست خودرا با حساسیت‌های متحول آمریکائی پس از جنگ تطبیق دهد، و احساساتی‌گری ویکتوریایی اورا از همراهی باتماشاگران عصر جاز، که روزبه‌روز باریک‌بین‌تر می‌شدند، ناتوان ساخت. مهم‌ترین فیلم‌هایی که گریفیث در دهه ۱۹۲۰ ساخت، ***به سوی شرق*** (۱۹۲۰) و ***یتیمان طوفان*** (۱۹۲۱) نام داشتند و درحقیقت اقتباس‌هایی سینمایی از ملودرام‌های قدیمی تئاتر بودند. البته همین دو فیلم نیز ، دست کم به خاطر بازیگری لیلیان گیش به کلی از جذابیت تهی نبودند، اما آشکار بود که به جای تکیه بر توان عظیم سینما به عنوان رسانهٔ اصلی قرن بیستم، برخاستگاه های قرن نوزدهمی سینما تکیه داشتند. گریفیث تاپایان دههٔ ۱۹۲۰ چند فیلم بلند دیگر ساخت که هرکدام از دیگری

جذابیت کمتری داشت. با وجود این، او تا دهه ۱۹۳۰ در صنعت سینمادوام آورد و درسال‌های ۱۹۳۰ و ۱۹۳۱ به ترتیب فیلم‌های ***ابراهام لینکلن*** و ***مبارزه*** را ساخت. این فیلم آخر، که هم واکنش منفی منتقدان را به دنبال داشت و هم از نظر مالی با شکست روبه‌رو شد، گریفیث را به حاشیهٔ هالیوود راند، چرا که در هالیوود گذشتهٔ شما مهم نیست، آنچه اکنون از دستتان برمی‌آید مهم است. او تاسال ۱۹۴۸ زنده ماند و در این مدت گاهی به عنوان مشاور یا ویراستار فیلمنامه به خدمت گرفته می‌شد، اما دیگر هیچ فیلمی را کارگردانی نکرد.

ربرتا پیرسون

فیلم‌های برگزیده

فیلم‌های کوتاه

آوای پیرهن (۱۹۰۸)، گوشه‌ای در گندم (۱۹۰۹)، درمان مرد الکلی (۱۹۰۹)، ویلای دورافتاده (۱۹۰۹)، در کنتاکی قدیم (۱۹۱۰)، تلگرافچی لاندیلی (۱۹۱۱) ، تفنگ‌چیان کوچهٔ پیگ (۱۹۱۲) ،بانوی نقاشی شده (۱۹۱۲)، کلاه نیویورکی (۱۹۱۲)، دل مادر (۱۹۱۳) ، نبرد درهٔ الدربوش (۱۹۱۴).

فیلم‌های بلند

حودیث بتوئیلی(۱۹۱۴)، تولد یک ملت (۱۹۱۵)، تعصب (۱۹۱۶)، شکوفه‌های پژمرده (۱۹۱۹)، به سوی شرق (۱۹۲۰)، یتیمان طوفان (۱۹۲۱)، ابراهام لینکلن (۱۹۳۰)

کتاب شناسی

Gunning, Tom(1991), D.W.Griffith and the Origins of American Narrative Film.

Pearson, Roberta E.(1992), Eloquent Gestures: The Transformation of Performance Style in the Griffith Biograph Films.

Schickle, Richard (1984), D.W.Griffith: An American Life.

دیویدوارک گریفیث در سرصحنه فیلمبرداری ، همراه با بیلی بیتزر و دوروتی گیش

و به گذشته‌اش می‌اندیشد، و فیلم از او به صحنه‌هایی از نبردها و دیگر حوادث زندگیش برش می‌زند.

درهمین دورهٔ انتقال، نوعی الگوی تدوین پدید آمد که با ذهنیت شخصیت پیوند بسیار نزدیک داشت، و آن «نمای نقطه نظر» بود. در این‌نما فیلم از شخصیت قطع می‌کند به آنچه او می‌بیند و سپس بازمی‌گردد به شخصیت. این الگو تا دورهٔ هالیوود چندان رواج نیافت، اما فیلمسازان دورهٔ انتقال برای نشان دادن چیزهایی که شخصیت می‌دید روش‌های مختلفی را آزمودند. یکی از نخستین نمونه‌ها را در فیلم ***فرانچسکا داریمینی*** (ویتاگراف،۱۹۰۷) شاهد هستیم. در این فیلم، از یک نمای تابلو مانند شخصیتی که به یک گردنبند نگاه می‌کند، برش زده می‌شود به یک نمای درشت از گردنبند. در فیلم‌های ***تلگرافچی لاندیلی*** و ***انیک آردن*** (۱۹۱۱) و چند فیلم دیگر، گریفیث از شخصیت‌هایی که از پنجره به بیرون می‌نگرند، برش می‌زند به آنچه می‌بینند؛ اما تطابق خطوط دید، اگر با معیارهای امروزی سنجیده شود، ناقص است.

اولین سینمای وارنر به نام «آبشار» The Cascade ، در نیوکاسل، پنسیلوانیا،۱۹۰۳

با استفاده از نمای نقطه‌نظر نه تنها می‌توان تصورات شخصیت‌ها را به نمایش درآورد، بلکه می‌توان از آن در ایجاد روابط زمانی و مکانی که برای انسجام روایی اهمیت بسیار دارند نیز سودجست؛ و این روابط را هم می‌توان میان عناصر یک صحنهٔ واحد برقرار کرد (مثلاً میان رویدادهایی که همزمان در یک مکان اتفاق می‌افتند) و هم میان صحنه‌هایی که در زمان‌ها و مکان‌های مختلف روی می‌دهند. در دورهٔ قبل، فیلمسازان گاهی فضای یک نما را تجزیه می‌کردند و برخی قسمت‌ها رابرمی‌گزیدند تا تصویر دقیق‌تری از آنها ارائه دهند، چنانکه در فیلم ***عینک مطالعهٔ مادربزرگ*** چنین تدبیری به کار رفته است. این نوع تدوین تحلیلی بعدها بسیار رواج یافت، اما در همین دوره انتقال هم گاهی برای برجسته کردن جزئیات مهم داستان به کار می‌رفت - برخلاف کاربرد آن در دورهٔ قبل که صرفاً برای ایجاد لذت بصری بود. برای مثال ، در ***تلگرافچی لاندیلی*** وقتی که دزدان سرانجام وارد دفتر متصدی تلگراف می‌شوند ، او آنها را با شیئی که به نظر می‌رسد هفت‌تیر است تهدید می‌کند، اما با یک درون برش درمی‌یابیم که او تنها به یک آچار مسلح است. در زمانی که تدوین تحلیلی متداول نبود، برای ایجاد رابطه میان فضاهای مختلف یک صحنه و آگاه ساختن تماشاگر از موقعیت مکانی رویداد اصول و قراردادهای خاصی رواج یافت. در حقیقت، بخشی از تعلیق در فیلم ***تلگرافچی لاندیلی*** به این بستگی دارد که تماشاگر از روابط فضایی فیلم تصور روشنی در ذهن داشته باشد. وقتی که متصدی تلگراف برای نخستین بار وارد محل کار خود می‌شود از ایوان دفتر راه‌آهن وارد اتاقی می‌شود که درخارج ساختمان قرار دارد و سپس به درون اتاقی در داخل ساختمان می‌رود. این بازیگر با پیروی از اصل تداوم جهت هنگامی که از گوشه راست پرده از قاب خارج می‌شود از گوشه چپ پرده وارد می‌شود. وقتی که سارقین در اتاق بیرونی را می‌شکنند و به درون می‌روند، تماشاگر می‌داند که آنها چه فاصله‌ای را باید طی کنند که به زن وحشت‌زده (متصدی تلگراف) برسند. در اینجا حرکت شخصیت است که نماها را به هم پیوند می‌دهد، اما در همین زمان قراردادهای متعدد دیگری که بسیارشان به موقعیت نسبی دوربین درجایگاه‌های متوالی مربوط می‌شوند ، نیز برای ایجاد روابط فضایی رواج یافته بود.

علاوه براین ، ***تلگرافچی لاندیلی*** یکی از الگوهای تدوین را که با نام کارگردان این فیلم، دیوید وارک گریفیث، پیوند دارد، به نمایش می‌گذارد. گریفیث به خاطر برش موازی یا رویداد موازی و یا تدوین موازی شهرت یافته بود. او از رهگذر این نوع تدوین بود که «نجات در آخرین لحظه» را که نفس تماشاگران را

به شماره می‌انداخت، پدید می‌آورد. اما در چند فیلم، که پیش از استفادهٔ گریفیث از تدوین موازی ساخته شده‌اند، همین تدبیر به کار رفته است. بنابراین، هرچند تدوین موازی به دست گریفیث رواج یافته است، اما او خود مبدع آن نیست. در دوتا از فیلم‌های ویتاگراف، یعنی **دختر سنگ‌شکن وشلیکِ صد-به-یک**، که هردو در ۱۹۰۷ ساخته شده‌اند، میان مکانهای مختلف از طریق برش موازی ارتباط ایجاد شده است. در فیلم دوم حتی نوعی «نجات درلحظهٔ آخر» هم به کار رفته است. در چند فیلم پاته، که در سال‌های ۱۹۰۷ و ۱۹۰۸ ساخته شده‌اند، نیز فصلهای کوتاهی وجود دارد که مبتنی بر تدوین موازی هستند. پیرنگ و تدوین یکی از این فیلم‌ها، ***فرار در آخرین لحظه*** (۱۹۰۸)، آن را به ***ویلای دورافتاده*** (۱۹۰۹)، اثرگریفیث، شبیه می‌سازد و با توجه به زمان ساخت فیلم پاته مسلم است که از فیلم گریفیث تقلید نشده است. اما گریفیث از همان آغاز میان تعقیب کننده و تعقیب شونده، و به دام افتاده و نجات دهنده برش موازی ایجاد می‌کرد؛ وهم او همراه با دیگر کارگردانان آمریکایی تدوین موازی را چنان تکامل بخشید که از صورت نسبتاً ابتدایی که فرانسویان به کار می‌بردند بسیار فراتر رفت. مثلاً در ***تلگرافچی لاندیلی***، در نقطهٔ اوج از زن وحشت‌زده به سارقان که درحال خرد کردن در هستند برش زده می‌شود؛ و از آنها قطع می‌شود به زن که در واگن لکوموتیو قطار قرار دارد؛ و سپس قطع می‌شود به یک «نمای متحرک» از قطار در حال حرکت.

هنگامی که گریفیث در سال ۱۹۰۸ کار خود را در بایوگراف آغاز کرد، طول متوسط فیلم‌هایش هفده نما بود، اما درسال ۱۹۱۳ این عدد به هشتادوهشت رسیده بود، یعنی بیش از پنج برابر افزایش یافته بود. فیلم‌های بعدیی که گریفیث برای بایوگراف ساخت احتمالاً تعداد نماهای شان از آنچه در دیگر استودیوهای آمریکا، مثلاً در ویتاگراف در همان سال، رواج داشت بیشتر بود.

اما به طور کلی، فیلمسازان آمریکایی بیش ازهمتایان اروپایی خود برتدوین تکیه می‌کردند ؛ اروپائیان به میزانسن و امکانات حاصل آمده از صحنه‌پردازی در عمق علاقهٔ بیشتری نشان می‌دادند. در فیلم‌های آمریکایی رویداد برروی سطحی کم عمق به صحنه می‌آمد و بازیگران از طرفین وارد و خارج می‌شدند. به ویژه در نزدیکی آغاز دورهٔ انتقال فیلمسازان آمریکایی حتی از سطوح نقاشی شده هم استفاده می‌کردند و اصلاً هم نمی‌کوشیدند تئاتری بودن آنها را پنهان کنند. اما آمریکایی‌ها، اروپائیان، به ویژه فرانسوی‌ها و ایتالیایی‌ها، برخلاف آمریکائیان، به تدریج می‌کوشیدند احساس فضای عمیق را خلق کنند، احساسی که در تئاتر خلق آن ممکن نیست.

با پایین آوردن دوربین از سطح چشمان یک فرد ایستاده تا سطح کمر او فیلمبرداری در عمق آسان شد؛ کاهش فضای خالی در بالای سر بازیگران از یک سو ارائه نمای بزرگترو نزدیکتری از شخصیت‌ها را ممکن ساخت، و از سوی دیگر میان شخصیت‌های نزدیک به دوربین یا دور ازآن تمایز ایجاد کرد، و به این ترتیب به تصویر کشیدن رویداد در پیشزمینه و پسزمینه و میان‌زمینه امکان‌پذیر شد. استفاده از دکورهای سه بعدی در صحنه‌های داخلی بر توهم عمق می‌افزود؛ درها نیز فضای پشت دکور را عمیق‌تر جلوه می‌دادند. نشان دادن درگاه‌ها و استفاده از نورهای متضاد و سایه روشن‌ها اغلب احساس وجود فضای عمیق را در نماهای خارجی افزایش می‌داد، چنانکه در ***رومئو و ژولیت*** (فیلم دِآرته ایتالیانا، ۱۹۰۹) شاهد هستیم. در یکی از نماهای این فیلم، رومئو به طرف وِرونا روی برمی‌گرداند و از میان سایه تاریک یک طاق می‌گذرد و به درون فضای عمیق و روشن پشت طاق قدم می‌گذارد. نمای بعد که مراسم تشییع جنازهٔ ژولیت را نشان می‌دهد، نوعی «برش تطبیقی گرافیکی» است که به درگاه طاقدار و تاریک یک کلیسای بزرگ زده شده است؛ در بیرون کلیسا جمعیتی عظیم در حرکت است. فیلم این نمای دور را آن‌قدر ادامه می‌دهد که بسیاری از سیاهی لشکرها با لباس‌های زیبای شان از جلوی دوربین می‌گذرند ؛ درعین حال، صف طولانی تشییع کنندگان توجه تماشاگر را به در کلیسا جلب می‌کند.

تأکید سینمای آمریکا بر تدوین به جای میزانسن، با پیدایش نوعی سبک بازیگری ویژهٔ سینما همراه بود؛ و این سبک به خلق شخصیت‌های باورکردنی و مستقل و تمایز از دیگران یاری می‌رساند. بازیگری در سینما روز به روز شباهت بیشتری به بازیگری در نمایش‌های واقع گرایانه پیدا می‌کرد و از اصول مدون سبک قدیم بازیگری که عمدتاً با ملودرام پیوند داشت دوری می‌گزید. سبک قدیم بازیگری یا سبک «نمایشی» متکی بر این فرض بود که بازیگری هیچ رابطه‌ای با زندگی «واقعی» یا روزمره ندارد. بازیگران می‌بایست با زبانی متشکل از حالات و حرکات و اشارات که در گذشته وضع شده بودند و همگی با عواطف یا حالات ذهنی از پیش تعیین شده تناسب داشتند، مقاصد خود را بیان کنند. حرکات واضح و متمایز بودند و با قدرت اجرا می‌شدند. اما سبک جدید بازیگری یا سبک «واقع نما» براین فرض مبتنی بود که بازیگران باید از رفتار روزمره تقلید کنند. بازیگران جدید حالات استاندارد ومتداول سبک «نمایشی» را ترک کردند و کوشیدند افکار و عواطف شخصیت‌ها را با حالات چهره و حرکات ریز و فردی و استفاده

سسیل.ب دومیل (۱۹۵۹-۱۸۸۱)

سسیل دومیل در اشفیلدِ ماساچوست به دنیا آمد. پدرش نمایشنامه‌نویس بود و مادرش سابقاً بازیگر تئاتر بود. او هردو شغل پدر و مادرش را آزمود، اما درهیچ کدام چندان موفقیتی نداشت، تا این‌که دو تولیدکنندهٔ تازه کار به نام‌های جِس لَسکی وسام گُلدفیش (که بعداً گُلدوین نامیده شد) از او دعوت کردند که یک فیلم راکارگردانی کند. این فیلم **مرد زن صفت** (۱۹۱۴) نام داشت و نخستین فیلم بلند آمریکایی‌بود، و نیز نخستین فیلمی بود که در شهر روستا مانند هالیوود ساخته می‌شد. این فیلم که ملودرامی کاملاً از مد افتاده بود با موفقیتی عظیم روبه رو شد. تا پایان ۱۹۱۴، دومیل پنج فیلم دیگر ساخته بود و برجسته ترین کارگردان جوان به شمار می‌آمد و برچهار واحد مجزای فیلمبرداری لَسکی نظارت میکرد. همین واحدهای مجزا بعداً استودیوهای پارامونت را تشکیل دادند.

توان شگفت‌انگیز دومیل، دراین مرحله از زندگی حرفه‌ایش ، باشور و شوق فراوان برای نوآوری توأم بود. پیرنگ فیلم‌های او عمدتاً بر نمایشنامه‌های کهنه و تکراری تئاتر متکی بود، مثلاً بر آثار بلاسکو یا بوث تارکینگتون . اما او برای گسترش فنون روایی در عرصهٔ نورپردازی و برش و قاب بندی فعالانه به آزمایش دست می‌زد. فیلم ***تقلب*** (۱۹۱۵)، که در فرانسه بسیاری (بویژه مارسل لربیه و ابل گانس) آن را ستایش کردند، احتمالاً نخستین فیلمی است که از تدوین روان‌شناختی سود جسته است. در این تدوین، دو رویداد همزمان به یکدیگر برش زده نمی‌شوند ، بلکه از برش برای نشان دادن تغییر افکار شخصیت استفاده می‌شود. کوین برانلو دربارهٔ دومیل می‌گوید: «روش‌های او چنان تأثیر گذارند که یک ملودرام بی‌مزه و احمقانه به یک داستان جدی و عجیب و اضطراب آور تبدیل می‌شود».

فیلم ***همسرایان نجواگر***(۱۹۱۸) حتی از آثار قبلی دومیل نیز پیشتازتر بود: داستان نومید کننده واضطراب آور همراه بانورپردازی تار، به عناصر فیلم ***سیاه*** که در آینده رواج بسیار یافت، شباهت داشت. اما کمتر کسی به اهمیت این کار او پی‌برد، چنانکه اهمیت نخستین فیلم تاریخی او، که به حماسهٔ ژاندارک می پرداخت و ***ژان زن*** (۱۹۱۷) نام داشت، نیز کمتر کسی پی برد. دومیل برای این‌که باردیگر به کارگردانی پول ساز تبدیل شود مسیر خودرا تغییر داد ـ وبه گفتهٔ عده‌ای بدترین مسیر را برگزید - برانلو عقیده دارد: «هنگامی که او اندیشهٔ خود را چنان تنزل داد که به نازل ترین مخرج مشترک برسد، فیلم‌هایش به ناگهان در ورطهٔ انحطاط افتادند. او با فیلم ***همسران قدیم به جای همسران جدید*** (۱۹۱۸) ساختن مجموعه‌ای ازکمدی های جنسی «مدرن» را آغاز کرد. او در این فیلم‌ها صحنه‌هایی جذاب از زندگی پرزرق و برق و لذت جویانه را به تصویر می‌کشید و هرجا که ممکن بود حمام کردنی تحریک کننده را نیز درمیان آنها می‌گنجاند و در آخر با تأیید اخلاقیات سنتی فیلم را به پایان می‌برد! فروش فیلم‌های دومیل با سرعتی سرسام‌آور افزایش یافت، اما حیثیت هنریش در نزد منتقدان چندان لکه‌دار شدکه هیچ چیز قادر به پاک کردنش نبود.

این ظاهر آموزنده - یعنی دادن اندرزهای اخلاقی و درعین حال به نمایش آوردن فساد در مقابل دیدگان تماشاگران - در سیر منطقی‌اش سرانجام به نخستین حماسهٔ مذهبی دومیل رسید، و آن فیلم ***ده فرمان*** (۱۹۲۳) بود. به رغم این‌که پارامونت اینک به دست آدولف زوکر اداره می‌شد ودر این شرکت جوّ بی‌اعتمادی حاکم بود، ***ده فرمان*** موفقیتی عظیم یافت. دومیل دو سال بعد پارامونت را ترک گفت و «مؤسسه سینمایی آمریکا » (سی.سی.ا) را بنیاد گذاشت و برآن شد اثری عظیم به نام ***شاه شاهان*** (۱۹۲۷) بسازد، که زندگی مسیح را به تصویر می‌کشید. این فیلم حتی از اثر قبلی دومیل نیز موفقیت آمیزتر بود، اما دیگر فیلم‌های سی.سی.ا قرین موفقیت نبودند، و این شرکت سرانجام تعطیل شد. دومیل پس از همکاریی‌کوتاه مدت با مترو-گلدوین-مه‌یر خشم از زوکر را فروخورد و دوباره به پارامونت پیوست، با حقوقی که بسیار کمتر از حقوق سابقش بود.

دومیل برای این‌که موقعیت خودرا استحکام بخشد با زیرکی دریافت که باید دو نوع فیلم موفقش، یعنی حماسهٔ مذهبی و کمدی جنسی را درهم بیامیزد. او در ***نشان صلیب*** (۱۹۳۲) چنین ترکیبی را پدیدآورد: عیاشی و لذت جویی را تا حدافراط به نمایش گذاشت (با استفاده از کلودت کلبرت که در نقش پاپیه، معشوقه نرون ، ظاهر شد) و این همه را با پیامی مذهبی که چنین اعمالی را تقبیح می‌کرد درهم آمیخت. منتقدان فیلم را به مسخره گرفتند و مردم برای تماشایش صف کشیدند. وقتی تماشاگران از دو فیلم بعدی او، که هردو به موضوعات کوچکتر و مدرن می‌پرداختند، چندان استقبال نکردند دومیل به این نتیجه رسید: تنها چیزی که می‌ارزد نمایش‌های عظیم و تاریخی است . به عقیدهٔ چارلز هایام (۱۹۷۳)، دومیل «ازآن پس از همهٔ آرمان‌های هنری خود که او را در روزگار جوانی به تلاش وامی‌داشتند دست کشید. او اینک تنها می‌خواست کارگردان بسیار موفقی باشد».

موضوع فیلم ***کلئوپاترا*** (۱۹۳۴) مذهبی نبود، اما دومیل آنرا نیز با مسائل جنسی و صحنه‌های هیجان انگیز نبرد سرشار ساخته بود. دومیل در ۱۹۳۷ با ساختن فیلم ***مرد دشتها*** مجموعه‌ای را آغاز کرد که به فرهنگ و سرزمین و تاریخ اولیه آمریکا می‌پرداخت و پیام مذهبی اورا با صبغه‌ای از آموزهٔ***سرنوشت آشکار*** رنگ آمیزی می‌کرد. سومیکو هیگاشی اعتقاد دارد که هدف از اخلاقیات سنتی و داستانهای نشاط‌آور در فیلم‌هایی مانند ***یونیون پاسیفیک*** (۱۹۴۲) و***تسخیر ناشده*** (۱۹۴۷) این بود که در «تماشاگر ایمان به آینده ملت آمریکا تقویت گرددو بویژه بر سرنوشت این ملت در مقام یک قدرت بزرگ بازرگانی تأکید شود».

کسی که روزگاری کارگردانی نوآور بود، اینک به روش‌های منسوخ و نخ نما روی آورده بود. آخرین حماسه‌های مذهبی او، یعنی ***سامسون و دلیله*** (۱۹۴۹) و***ده فرمان*** (۱۹۵۶) که بازسازی فیلم قبلی او بود، همچون رشته‌ای از تصاویر تابلو مانند هستند که هرجا لازم بوده سخن خداوند با صدای شخص کارگردان درآن گنجانده شده است. دومیل را همواره کارگردانی خودرأی توصیف کرده‌اند ، ودر آخرین فیلم‌هایش اصل سلطه‌جویی کل فرایند فیلمسازی را شکل می‌دهد و برای تماشاگر نقشی جز کودکی فرمان بردار قائل نمی‌شود. با این همه

از وسایل صحنه بیان کنند. گریفیث برای شرکت بایوگراف به فاصله سه سال دو فیلم ساخته است که به وضوح تفاوت‌های میان سبک نمایشی و سبک واقع نما را نشان می‌دهند. در این هردوفیلم که اولی ***درمان یک الکلی*** (۱۹۰۹) و دومی ، ***قساوت*** (۱۹۱۲) نام دارد، زنی به خاطر اعتیاد همسرش به الکل در نومیدی گرفتار شده است. در فیلم اول، زن (فلورنس لورنس) به درون صندلیش فرو می‌افتد و سرش را برروی دستهایش می‌گذارند که روی میز قراردارد . او سپس زانو می‌زند و دست‌هایش را (با حالتی کاملاً گشوده و با زاویه تقریباً ۴۵درجه) به آسمان بلند می‌کند و از خداوند یاری می‌طلبد. در فیلم دوم، زن (مه‌مارش) می‌نشیند سرمیز ناهارخوری، سرش را پایین می‌اندازد و شروع می‌کند به جمع کردن ظرف‌های کثیف. سپس به بالا می‌نگرد ، لبهاش را برهم فشار می‌دهد ، کمی درنگ می‌کند و دوباره به جمع کردن ظروف مشغول می‌شود. یک بار دیگردرنگ می‌کند ، دستش را به طرف دهانش می‌آورد ، به اطراف خود نگاه می‌کند و کمی در صندلیش فرو می‌رود. سپس کمی بیشتر در صندلی‌فرو می‌رود و می‌زند زیر گریه.

تغییر نحوه استفاده از میان-نوشتارها در دورهٔ انتقال نیز با خلق شخصیت‌های باورکردنی و دارای ویژگی‌های منحصر به فرد ارتباط مستقیم داشت. میان-نوشتارها در آغاز جنبه توضیحی داشتند واغلب قبل از یک صحنه می‌آمدند و توصیفی نسبتاً طولانی از آن‌چه روی می‌داد به دست می‌دادند. اما به تدریج نوشتارها کوتاه‌تر شدند و در لابه‌لای نماهای هر صحنه قرار گرفتند. نکتهٔ مهم‌تر این بود که از سال ۱۹۱۰ استفاده از «نوشتارهای گفتگویی» متداول شد - منظور نوشتارهایی است که گفتگوی میان شخصیت‌ها را بیان می‌کنند. فیلمسازان در آغاز این نوشتارها را قبل از نمایی قرار می‌دادند که شخصیت‌هایش آن سخنان را بر زبان می‌آوردند، اما از سال ۱۹۱۳ همینکه یک شخصیت سخنی بر زبان می‌آورد، نوشتار به صورت یک درون- برش بر پرده ظاهر می‌شد. این تدبیر موجب می‌شد که میان شخصیت‌و سخن او ارتباطی قویتر پدید آید، که این نیز بر تفرّد شخصیت می‌افزود.

در این دوره، تنها عناصر صوری سینمای آمریکا متحول نشدند، موضوع آن نیز دستخوش تغییر گردید. استودیوها به ساختن فیلم‌های مستند و سفرنامه‌ای و دیگر انواع فیلم غیرداستانی همچنان ادامه دادند، اما محبوبیت فیلم داستانی رفته رفته چنان افزایش یافت که استودیوها بخش اعظم توان خود را صرف تولید این فیلم کردند. در سال ۱۹۰۷، کمدی‌ها تماشاگر از او روی برنمی‌گرداند، زیرا دومیل علی‌رغم همهٔ کاستی‌هایش تا پایان کار همان قصه‌گوی مادرزادی باقی ماند که داستان‌هایش جذابیتی ساده و درعین حال مقاومت ناپذیر داشتند.

فیلیپ کِمپ

گزیده فیلم‌شناسی

مرد زن صفت (۱۹۱۴) ، ویرجینیایی (۱۹۱۴)، ژان زن (۱۹۱۷)، همسرایان نجواگر (۱۹۱۸)، همسران قدیم به جای همسران جدید (۱۹۱۸)، ماجراهای آناتول (۱۹۲۱)، ده فرمان (۱۹۲۳) ، شاه شاهان (۱۹۲۷) ،نشان صلیب (۱۹۳۲)، کلئوپاترا (۱۹۳۴) ، مرد دشتها (۱۹۳۷) ، یونیون پاسیفیک (۱۹۳۹) ، تسخیر ناپذیر (۱۹۴۷)، سامسون و دلیله (۱۹۴۹)، بزرگترین نمایش روی زمین (۱۹۵۲)، ده فرمان (۱۹۵۶).

کتاب شناسی

Brownlow, Kevin(1968), The Parade's Gone By.
Demille, Cecil B.(1959), The Autobiography of Cecil B DeMille.
Higashi, Sumiko(1985), Cecil B.Demille: A Guide to References and Resources.
Higham, Charles (1973), Cecil B.Demille.

هفتاد درصد فیلم‌های داستانی را تشکیل می‌دادند، شاید به این

دلیل که ایجاد رابطه میان نماهای مختلف فیلم کمدی، که عمدتاً مبتنی بر تعقیب و گریز بود، آسانتر صورت می‌پذیرفت. اما پیدایش روش‌هایی تازه برای ایجاد تداوم زمانی - مکانی، رشد ژانرهای دیگر را نیز ممکن ساخت.

صاحبان سینما آگاهانه می‌کوشیدند باگنجاندن موضوع‌های مختلف، مانند کمدی و ملودرام و وسترن و مستند ، در برنامهٔ خود مشتریان بیشتری جلب کنند. استودیوها نیز تولیدات خود را چنان طراحی می‌کردند که نیاز به تنوع را به خوبی پاسخ گویند. مثلاً ویتاگراف در ۱۹۱۱ هرهفته یک فیلم نظامی، یک وسترن، یک کمدی، و یک فیلم اصلی که اغلب فیلمی تاریخی بود به بازار عرضه می‌کرد. تماشاگران نیکل اُدئون‌ها (مانند تماشاگران اروپایی) چنان به فیلم‌های وسترن عشق می‌ورزیدند و تولید فیلم وسترن آن قدر زیاد بود که نویسندگان سینمایی از کثرت آنها شکوه داشتند و سقوط قریب الوقوع این ژانر را پیش‌بینی می‌کردند . فیلم‌های مربوط به جنگ داخلی آمریکا نیز محبوبیت بسیار داشتند، بویژه در پنجاهمین سالگرد این جنگ ، که در دورهٔ انتقال واقع شد. از سال ۱۹۱۱، کمدی‌ها دیگر بخش اعظم فیلم‌های داستانی را تشکیل نمی‌دادند، اما بازهم تعدادشان چشمگیر بود. استودیوها در پاسخ به ضدیتی که علیه کمدی‌های بزن و بکوب «عامیانه» پدید آمده بود، ساختن کمدی‌های موقعیت را آغاز کردند. و در این نوع کمدی

سِر هربرت بیربوهم -تری درحال اجرای نقش اول در نخستین اقتباس از مکبث (جان‌امرسون ،۱۹۱۶) در آمریکا. این فیلم یکی ازمجموعه فیلم‌های وربنی است که اغلب از آثار شکسپیر اقتباس می‌شدند. بیربوهم-تری پس ازموفقیت فیلم بریتانیایی هنری هشتم در ۱۹۱۰، ایفای نقش در مکبث را برعهده گرفت

ماجراهای چند شخصیت معین در محیط خانوادگی به تصویر کشیده می‌شد. هر استودیویی مجموعهٔ دنباله‌دار خاص خودرا می‌ساخت، مثلاً مجموعه آقا و خانم جونز به بایوگراف تعلق داشت؛ مجموعهٔ جان بانی به ویتاگراف؛ و مجموعه ماکس لندر به پاته. درسال ۱۹۱۲ ، مک سِنِت با اختصاص دادن استودیوهای کیستون به تولید کمدی بزن و بشکن، این‌گونه را احیا کرد. فیلم‌های سنگین نیز ساخته می‌شد، البته تعدادشان بسیار زیاد نبود، اما چندان هم کم نبود. این فیلم‌ها اغلب از آثار ادبی و حماسه‌های مذهبی و نمایشنامه‌های تاریخی اقتباس می‌شدند. درام‌ها و ملودرام‌های معاصر، که طیف وسیعی از شخصیت‌ها و زمینه‌ها را در برمی‌گرفتند بخش مهمی از تولیدات استودیوها را به خود اختصاص می‌دادند. اهمیت این فیلم‌ها صرفاً به خاطر تعداد زیادشان نبود، بلکه استفادهٔ آنها از عناصر صوریی که در بالا شرح آن رفت نیز به آنها اهمیت می‌بخشید.

درام‌های معاصر در مقایسه با گونه‌های دیگر، در عرصهٔ روایتگری منسجم و ساختن و پرداختن شخصیت‌های باورکردنی و دارای ویژگی‌های فردی، استحکام بیشتری داشتند؛ و این همه را از رهگذر تدوین و بازیگری و میان-نوشتارهای مناسب کسب می‌کردند . سازندگان این فیلم‌ها اغلب از قالب‌های روایی و نیز از شخصیت‌های آثار مقبول و معتبر، مانند نمایش‌های «واقع‌گرا» و ادبیات «واقع‌گرا» بهره می‌گرفتند؛ حال آن که در دورهٔ قبل نمایش‌هایی که در فانوس‌های جادو و واریته‌ها رواج داشتند، منبع الهام بودند. تقلید از آثاری که در بالا آوردیم تا حدی به این دلیل بود که صنعت سینما می‌خواست تماشاگران وسیعتری را به خود جلب کند و منتقدان سینما را تسلی بدهد و از این رهگذر به عنوان یک رسانهٔ توده‌ای معتبر به درون فرهنگ طبقهٔ متوسط راه یابد. ساختن فیلم‌های سنگین مقتبس از آثار ادبی و حماسه‌های مذهبی و تاریخی نیز هماهنگ با همین خط مشی بود. به تعبیر دیگر، هدف این بود که فرهنگ متعالی را در میان تماشاگران نیکل ادئون‌ها رواج دهند، زیراکثرت سینماهای دائمی و عشق دیوانه‌وار به تماشای فیلم، سردمداران فرهنگ را از تأثیر مخرب این رسانهٔ جدید نگران ساخته بود.

هرچند دورهٔ اوج تولید فیلم وزین تقریباً با نخستین سال‌های پیدایش نیکل ادئون (۹-۱۹۰۸) مقارن بود، اما فیلمسازان پیش از این نیز از موضوع‌های متعالی در فیلم‌هایشان بهره گرفته بودند که دو فیلم ***پارسیفال*** (ادیسون ،۱۹۰۴) و ***حماسهٔ ناپلئون*** (پاته ، ۴-۱۹۰۳) ازآن جمله‌اند. در سال ۱۹۰۸

صحنه‌ای از فیلم زندگی موسی (۱۹۰۹). این فیلم که از محصولات شرکت ویتاگراف است یکی از نخستین فیلم‌های بلند سینما به شمار می آید.

فیلم‌های هنری فرانسه الگویی فراهم آوردند که تولیدکنندگان اروپایی و آمریکایی هرگاه که می‌خواستند مشروعیت فرهنگی کسب کنند از آن تقلید می‌کردند. انجمن فیلم هنری را مؤسسه مالی فرِر لافیت بنیاد گذاشت، با این هدف که با تولید فیلم‌های آبرومندانه طبقات متوسط را به سینما جلب کند. این فیلم‌هامعمولاً یا از نمایش‌های تئاتر اقتباس می‌شدند و یا نویسندگان معتبر (که معمولاً عضو فرهنگستان فرانسه بودند) داستان آنها را می‌نوشتند؛ بازیگران آنها نیز از هنرپیشگان سرشناس تئاتر بودند (که غالب شان عضو انجمن بازیگری فرانسه بودند). نخستین و مشهورترین فیلم هنری **کشتن دوک دوگیز** نام داشت، که مبتنی بر فیلمنامه‌ای بود که به قلم هانری لاودان، عضو فرهنگستان، نگارش یافته بود. هرچند این فیلم براساس یکی از حوادث دورهٔ حکومت هنری دوم ساخته شده بود، اما در فیلمنامه داستانی منسجم ساخته و پرداخته شده بود که برای درک آن به اطلاعات «برون متنی» نیاز نبود. این فیلم که پس از نخستین اکران آن در پاریس، در روزنامه ***نیویورک دیلی تریبیون*** نقد و بررسی شد، در ایالات متحده تأثیر زیادی برجای گذاشت. مقاله‌های دیگری نیز دربارهٔ جنبش فیلم هنری در مطبوعات به چاپ رسید، و مطبوعات ویژهٔ سینما براین نکته صحه گذاشتند که فیلم هنری می‌تواند کیفیت سینمای آمریکا را تعالی ببخشد. این استقبال بی‌سابقه از فیلم هنری احتمالاً فیلمسازان آمریکایی را برانگیخت که از آن تقلید کنند، به ویژه این‌که در همان زمان صنعت سینما سخت نیاز داشت اصالت فرهنگی خود را اثبات کند.

«شرکت دارندگان حق انحصاری تصویر متحرک» تولید فیلم‌های وزین را تشویق میکرد و یکی از اعضای آن، یعنی ویتاگراف، در ساختن فیلم‌هایی با موضوعات تاریخی و مذهبی نقش فعالی داشت. برخی از فیلم‌های این شرکت در سال‌های ۱۹۰۳ تا ۱۹۰۸ عبارت‌اند از: ***کمدی اشتباهات و تعلیق مجازات***؛ ***فصلی در زندگی آبراهام لینکلن*** (۱۹۰۸)؛ ***قضاوت سلیمان***، ***اولیور تویست***، ***زندگی حضرت موسی*** (در پنج حلقه) و ***توطئه*** (همه در سال ۱۹۰۹)؛ ***شب دوازدهم*** و ***شهادت توماس بکت*** (۱۹۰۹)؛ ***داستان دو شهر*** (درسه حلقه) و ***محلی برای تفاخر*** (۱۹۱۱)؛ ***کاردینال وُلزی*** (۱۹۱۲)؛ ***اسناد آقای پیک‌ویک*** (۱۹۱۳). از سوی دیگر، شرکت بایوگراف عمدتاً می‌کوشید که روش‌های زبان سینما را با روش‌های بیان در دیگر رسانه‌های مورد پسند طبقهٔ متوسط، یعنی نمایشنامه و رمان تطبیق دهد. فیلم‌های وزین این شرکت که تعدادشان چندان زیاد

نیست اغلب اقتباس از آثار ادبی هستند، از جمله دو فیلم زیر: ***پس از سالها*** (۱۹۰۸، براساس داستان انوک آردن ، اثر تنیسون) و ***رام کردن زن سرکش*** (۱۹۰۸) . شرکت ادیسون، هرچند به اندازهٔ ویتاگراف در این عرصه فعال نبود، اما به سهم خود چند فیلم وزین ساخته است : ***نرون و آتش زدن رم*** (۱۹۰۹) و ***بینوایان*** (در دوحلقه ،۱۹۱۰) . تانهاوسر که رهبری تولیدکنندگان مستقل را در دست داشت، آنها را برای کسب اعتبار به ساختن فیلمهایی مانند ***جین ایر*** (۱۹۱۰) و ***رومئو و ژولیت*** (در دوحلقه ،۱۹۱۱) تشویق کرد.

مکان نمایش و تماشاگران

در سالهای آغازین تولید فیلم که فیلم غیرداستانی رواج عام داشت و مکان نمایش معمولاً جایی آبرومندانه مانند تماشاخانههای نمایش واریته ، سالنهای اپرا، کلیسها و تالارهای سخنرانی بود، این رسانهٔ جدید برای فرهنگ خطری به شمار نمیآمد. اما با ظهور فیلم داستانی و پیدایش سینماهای نیکل ادئون وضعیت به کلی تغییر کرد. از این پس صنعت سینما همواره درمعرض حملات شدید مقامات رسمی و گروه های اصلاح طلب بود. انتقادکنندگان میگفتند نیکل ادئونها مکانهایی تاریک و کثیف و ناامناند و فیلمهایی نامطلوب به نمایش میگذارند، آن هم درمحلات فقیر نشین وبرای تماشاگرانی که به بیثباتترین اقشار جامعهآمریکا تعلق دارند و در مقابل تأثیرات جسمی و روانی و اخلاقی این فیلمها بسیار آسیب پذیرند. اصلاح طلبان از مقامات ایالتی میخواستند که فیلمهارا سانسور کنند و برای مکانهای نمایش ضوابطی تعیین کنند. صنعت سینما برای پاسخ به این منتقدان سیاستهای مختلفی اختیار کرد، از جمله تقلید از ادبیات و نمایشنامههای معتبر ، تولید فیلمهای مبتنی بر ادبیات و تاریخ و داستانهای کتاب مقدس ، خودسانسوری ، و همکاری با مقامات دولتی برای ایمن ساختن مکانهای نمایش و رعایت بهداشت.

در ایالات متحده حتی در سال ۱۹۰۵ هم مکان های دائمی نمایش دائر شده بود؛ و در سال ۱۹۰۷ در حدود ۲۵۰۰ تا ۳۰۰۰ نیکل ادئون برپاشده بود، که تعدادآنها در سال ۱۹۰۹ به ۸۰۰۰ و در سال ۱۹۱۰ به ۱۰۰۰۰ رسید. درآغاز سال ۱۹۰۹ ، تعداد تماشاگران سینما در طول یک هفته ۴۵ میلیون تخمین زده میشد. نیویورک که بین ۵۰۰ تا ۸۰۰ نیکل ادئون داشت، رقیب شیکاگو به شمار میآمد. سینماهای نیویورک که اغلب مغازههایی بودند که به صورت سینما در آمده بودند به خاطر تعداد کم صندلی و تهویه نامناسب و نبود نور کافی از سطح قابل قبول بسیار پایین تر بودند.وقتی که نمایش فیلم پایان مییافت در دم درخروجی به شدت ازدحام میشد، ومشتریان در معرض خطرات جدی قرار میگرفتند - این مسأله را گزارشهای متعدد پلیس و اداره آتش نشانی آن زمان تأیید میکنند. روزنامهها همواره از آتشسوزی و به وحشت افتادن تماشاگران و فروریختن بالکن سینماها خبر میدادند؛ و این همه باعث میشد که نیکل ادئون ها در نظر عموم مردم همچون تلههای مرگ جلوه کنند. گذشته از حوادث مصیبتبار، شرایط محیطی سینماها چنان بود که تأثیرات منفی برجای میگذاشت و جامعه را در معرض خطرات جدیتر قرار میداد. در سال ۱۹۰۸، یک گروه اصلاحطلب چنین گزارش داده بود: «وضعیت بهداشتی مکانهای نمایش در غالب موارد بسیار نامطلوب است: هواکثیف است، کف سالنها تمیز نمیشود، سلف دادن اصلاً وجود ندارد و تماشاگران در هم میلولند. همه چیز برای شیوع بیماری های واگیردار فراهم است».

دربارهٔ ترکیب تماشاگران در این دوره هیچ اطلاع دقیقی در دست نیست ، ولی از گزارش های پراکنده میتوان دریافت که تماشاگران سینما ، دست کم در مناطق شهری، عمدتاً از طبقهٔ کارگر بودند، تعداد مهاجران نیز زیاد بود و گاهی هم اکثریت تماشاگران را زنان و کودکان تشکیل میدادند . دست اندرکاران صنعت سینما اذعان داشتند که این رسانه برای کسانی که نه پول و نه وقت کافی داشتند که از دیگر تفریحات بهره ببرند سرگرمیی ارزان قیمت فراهم میآورد، واصلاح طلبان نگران بودند که فیلمهای غیراخلاقی ،که به جنایت و فحشا و خودکشی و دیگر اعمال نامقبول میپردازند، ناخواسته بر تماشاگران سینما که به خاطر وضعیت اجتماعی بیش از دیگران در معرض خطر بودند تأثیرات مخرب برجای بگذارند؛ و بدتر از همه اینها، درهم آمیختن نژادها و جنس ها و قومیتها وگروه های سنی مختلف بیبندوباری جنسی را موجب میشد.

مقامهای دولتی و گروههای اصلاح طلب برای کاهش خطری که این رسانهٔ رو به رشد ایجاد کرده بود تدابیری اندیشیدند. نظارت بر محتوای فیلمها راه حل نسبتاً سادهای به نظر میرسید؛ از همین رو، در بسیاری ازمحلات، اصلاح طلبان از شهرداری میخواستند که فیلمهارا سانسور کند . از سال ۱۹۰۷ در شیکاگو از میان اعضای پلیس هیأتی تشکیل شد که وظیفهاش بازبینی فیلمهایی بود که درحوزه تحت نفوذ آن به نمایش درمیآمدند. این هیئت در غالب موارد صحنههای زننده را حذف میکرد . مسئولان سانسور در سانفرانسیسکو مقررات چنان سختگیرانهای وضع کرده بودند که به فیلمهای دارای

صحنه‌های کتک‌کاری هم اجازه نمایش نمی‌داد. در برخی ایالت‌ها «هیئت ایالتی سانسور» تشکیل شد، و پنسیلوانیا که در ۱۹۱۱ چنین هیأتی را برگزید در این عرصه پیشتاز بود.

افزون بر این، مقامات ایالتی و محلی برای نظارت بر مکانهای نمایش نیز تدابیری اندیشید . قانونی وجود داشت که برخی فعالیت ها رادر روز سبتِ مسیحیان ممنوع می‌کرد، و نمایش فیلم از جملهٔ این فعالیت‌ها اعلام شد. به این ترتیب، نیکل ادئون‌ها می‌بایست در روزهای یکشنبه تعطیل شوند، و چنانکه می دانیم یکشنبه تنها روز تعطیل مزدبگیران بود و این قانون سینما را از مشتریان بسیاری محروم می‌کرد. ضربهٔ دیگری که مقامات بر پیکر اقتصاد سینما وارد آوردند این بود که اعلام کردند کودکان تنها همراه با بزرگترهایشان اجازه ورود به سینما دارند؛ به این ترتیب، سینماها بخش مهمی از درآمد خود را از دست دادند. افزون بر این، قوانینی وضع شد که از کار نیکل ادئون‌ها در نزدیکی مدارس و کلیساها جلوگیری می‌کرد. صاحبان صنعت سینما برای مقابله با این وضعیت کوشیدند موافقت برخی مقامات ذی نفوذ ایالتی و معلمان و روحانیان را جلب کنند. آنها ثابت می‌کردند (یا دست کم ادعا می‌کردند) که این رسانهٔ جدید برای کسانی که از هر نوع امکانات آموزشی و تفریحی محروم‌اند سرگرمیی سالم و آموزنده فراهم می‌آورد. اعضای قدرتمندتر صنعت سینما، مانند تراست بزرگ سینما ،شرکت ام.پی.پی.سی، بر لزوم رعایت دستورات ایمنی و بهداشتی در ساختن سینماهای جدید تأکید می‌کردند و بهبود کیفیت سالن‌های موجودرا لازم می‌دانستند. در سال ۱۹۱۳، شهرداری نیویورک مقرراتی وضع کرد که به دقت اموری مانند تعداد صندلی وعرض راهرو و تهویه را مشخص می‌کرد. همهٔ اینها حکایت از عزم راسخی داشت که برای ساختن سینماهای بهداشتی‌تر پدید آمده بود، سینماهایی که به تماشاخانه‌های تئاتر شباهت بیشتری داشته باشند . ازقضادر همان سال و در شهر نیویورک بود که نخستین «قصرهای سینما» سربرآوردند. این سالنهای باشکوه و بسیار مجهز با نیکل ادئون‌ها درتعارض آشکار بودند و با داشتن ظرفیت عظیم (تا ۲۰۰۰ نفر) و بهره‌گرفتن از معماری معابد مصر یا پاگوداهای چینی و ارکسترهای عظیم و راهنماهای بانزاکت و یونیفورم پوش محیطی فراهم می‌آوردند که به اندازهٔ تصاویری که بر پرده به نمایش درمی‌آمد خیال‌انگیز بود.

فقط در آمریکا نبود که سینما با انتقاد و مخالفت روبه رو شد. در آلمان در ۱۹۱۰، یعنی چندسالی پس از آمریکا، نخستین سالن‌های دائمی نمایش فیلم برپا شد، اما رشد سریع و محبوبیت روزافزون این رسانه توجه دولت و گروه‌های اصلاح طلب رابه خود جلب کرد. اینان نگران بودند که مبادا فیلم‌ها بر تماشاگران آسیب‌پذیر و فرهنگ ملی تأثیری مخرب برجای بگذارند. از همین‌رو، پلیس برلین در ۱۹۰۶، یعنی یک سال قبل از همقطاران شیکاگویی خود، طرح سانسور رسمی را به اجرا گذاشت. در آلمان نیز مانند آمریکا کودکان را آسیب پذیرتر تلقی می‌کردند و نیازمند حمایت می‌دانستند. معلمان و روحانیان بررسیهایی را منتشر کردند که نشان می‌داد سینما بر جوانان تأثیری زیانبار دارد. از سوی دیگر، انجمن های معلمان و دیگر گروه‌هایی که خواهان آموزش فراگیر و مستمر بودند استفاده از سینما را برای تفریح و سرگرمی به دیده تحقیر می‌نگریستند و برتولید فیلم‌های علمی و آموزشی تأکید می‌کردند . در سال ۱۹۰۷ ، اصلاح‌طلبان باهم متحد شدند و «جنبش اصلاح سینما» را به وجود آوردند و از توان این رسانهٔ جدید در آموزش کودکان و بزرگسالان سخن‌ها گفتند. اصلاح طلبان با حمایت مطبوعات سینمایی ، که همکاری با اصلاح طلبان را طریقی برای گریز از سانسور بیشتر تلقی می‌کردند ، موفق شدند که صنعت سینما را به تولید فیلم‌های آموزشی ترغیب کنند. این فیلم‌ها به موضوعات متنوعی می‌پرداختند، مانند علوم طبیعی، جغرافی، فرهنگ عامه، کشاورزی، صنعت، فن‌آوری، هنرهای دستی، پزشکی، بهداشت، ورزش، تاریخ، مذهب و امور نظامی.

در سال ۱۹۱۲، اندیشمندان حوزه ادبیات به فیلم داستانی که اینک بر سینما تسلط یافته بود، علاقه‌مند شدند؛ اینان برای ارتقاء فیلم داستانی به نوعی هنر، و نه سرگرمی صرف، بر پایبندی به معیارهای زیباشناختی تأکید کردند. سینمای آلمان با عرضهٔ «فیلم نویسنده محور» که نمونهٔ آلمانی فیلم هنری بود، به این تقاضا پاسخ دهد. نخستین فیلم از این نوع، ***آن دیگری*** نام داشت، که از یک نمایشنامه به قلم پاول لینداو اقتباس شده بود. در این فیلم که زندگی فردی مبتلا به گسستگی شخصیت را به تصویر می‌کشید، مشهورترین هنرپیشهٔ کشور، آلبرت باسرمان، ایفای نقش می‌کرد. ماکس راینهارت، کارگردان برجسته تئاتر، در ساختن دو اقتباس از دونمایشنامهٔ معروف به نامهای **شب ونیزی** (۱۹۱۳) و ***جزیرهٔ بهشتیان*** (۱۹۱۳) همکاری داشت.

در انگلستان پدیده‌ای هم تراز با نیکل ادئون آمریکایی اصلاً وجود نداشت، اما بحث ها و کشمکش هایی که دربارهٔ جایگاه فرهنگی و اجتماعی سینما درگرفت با آنچه در آن سوی اقیانوس آتلانتیک روی داد شباهت داشت. در ۱۹۱۱، هنگامی‌که اجارهٔ فیلم و مکان های نمایش تحت ضوابط مشخصی درآمد، غالب

لیلیان گیش (۱۹۹۳-۱۸۹۳)
دوروتی گیش (۱۹۶۸-۱۸۹۸)

لیلیان و دوروتی گیش هردو در اُهایو زاده شدند . مادرشان بازیگر تئاتر بود و پدرشان مردی بود سرگردان که همیشه از خانوادهٔ خود به دور بود. از آنجاکه تئاتر همیشه به بازیگران خردسال سخت نیازمند است، این دو خواهر پیش از پنج سالگی به بازیگری حرفه‌ای روی آوردند. دوست شان، مری پیکفورد، که با گریفیث همکاری می‌کرد ، آنهارا به بازیگری در سینما تشویق کرد و هردو خواهر باهم نخستین نقش سینمایی خود را در فیلم **دشمنی نادیده** (گریفیث ،۱۹۱۲) ایفا کرد.

در ظرف دو سال بعد، شرکت گریفیث این دو را، گاه باهم و گاه به تنهایی، در فیلمهای متعددی به خدمت گرفت. در آغاز برای گریفیث دشوار بود آنها را به نام از هم تشخیص دهد، و چون آنها به دور سرشان روبانهای قرمز و آبی می‌بستند ، یکی را «آبی» و دیگری را «قرمز» صدامی‌کرد. اما دیری نگذشت که معلوم شد آن‌ها هم در شخصیت وهم در بازیگری با یکدیگر بسیار فرق دارند. دوروتی پرشور وشوق و خونگرم بود و گویی مادرزاد کمدین به دنیا آمده بود. اما لیلیان جدی و احساساتی بود و در زیر نگاه های ظریفش نوعی سرسختی نهفته بود. لیلیان یک بارگفته بود: «وقتی دوروتی وارد می‌شود، میهمانی شروع می‌شود»؛ و با ناخرسندی افزوده بود: «وقتی من وارد می‌شوم ، میهمانی تمام می‌شود».

گریفیث می‌گفت «دوروتی در مقایسه با لیلیان، زودتر اندیشه کارگردان را درمی‌یابد و سریع تر از آن پیروی می‌کند وازنتیجهٔ کار راحت‌تر خشنود می‌شود. اما لیلیان کمال مطلوب را در نظر می‌گیرد و با بردباری در تحقق آن می‌کوشد ». گریفیث که دیوانهٔ کار سخت بود، شخصیت خاص لیلیان درنظرش جذابتر می‌نمود، و از همین رو معمولاً نقش های بهتر را به او می‌سپرد. بازیگر اصلی فیلم دوران ساز گریفیث، **تولد یک ملت** (۱۹۱۵)، که به جنگ داخلی آمریکا می‌پرداخت، لیلیان بود، که نقش اِلسی استون‌من، دختر خانواده‌ای از هم پاشیده، را ایفا می‌کرد . لیلیان با ارائه نوعی صداقت عاطفی که در سراسر فیلم بی‌وقفه جریان داشت، نمایش عواطف و احساسات و پاکی و معصومیت را در فیلم تعالی بخشید. بازی در این فیلم لیلیان را به ستاره‌ای برجسته تبدیل کرد؛ و گریفیث با سپردن نقشی نمادین در فیلم بعدی خود، **تعصب** (۱۹۱۶) ، براین واقعیت صحه گذاشت. لیلیان در این فیلم نقش مادری را ایفا می‌کند که درحال جنباندن گهواره است و چهار داستان فیلم را به هم پیوند می‌دهد. چنین می‌نماید که میان این دو خواهر هیچ رقابتی وجودنداشت. در نخستین فیلم مهمی که این دو باهم بازی‌کردند، یعنی **قلب‌های دنیا** (۱۹۱۸) که به‌جنگ اول جهانی می‌پرداخت ، لیلیان پیشنهادکرد خواهرش در نقش یک دختر کشاورز فرانسوی که به هرجا پامی‌گذاشت، آشوب برپامی‌کرد ظاهر شود.حتی وقتی که دوروتی این فیلم را دزدید لیلیان از کار او خوشش آمد. با این همه، دوروتی بجز با گریفیث با کارگردان‌های دیگر هم کار می‌کرد.اما گریفیث لیلیان‌را برای فیلم‌های خودش نگه می‌داشت و یک بارگفته بود: «او بهترین‌زن بازیگری است که من می‌شناسم. او از هرکسی باهوش‌تر است».

لیلیان بهترین بازی خود را برای گریفیث در فیلم **شکوفه‌های پژمرده** (۱۹۱۹) ارائه داد . او در این فیلم نقش کودکی مظلوم را ایفا میکرد که از پدرسنگدلش سخت وحشت دارد و در یک کارگاه قرن نوزدهمی با یک جوان چینی تنها دوست می‌شود. این فیلم ملودرامی کاملاً ویکتوریایی و سرشاراز عواطف و احساسات بود ، اما بازیگری هنرمندانه و لطیف گیش وقدرت مسحور کننده‌ای که در نگاههای اثیری او نهفته بود و می‌توانست عواطف را بی‌هیچ پیرایه‌ای به تماشاگر منتقل سازد، به فیلم کیفیتی دیگر بخشید. فیلم **به سوی شرق** (۱۹۲۰) نیز، که به اندازهٔ فیلم قبل براحساسات و عواطف متکی بود، از درآمیختن شکنندگی جسمی و استحکام درونی لیلیان بهرهٔ کافی برده بود.

دوروتی به ایفای نقش های کمدی نیز ادامه می‌داد و در فیلم **دگرگونْ کردن شوهر او** (۱۹۲۰) که به کارگردانی لیلیان ساخته شده بود، چنین نقشی برعهده گرفت. فیلم با موفقیت روبه رو شد، اما لیلیان کارگردانی را بسیار دشوار و پیچیده یافت و دیگر آن را نیازمود. دوروتی خودرا هیچ گاه به نقشهای کمدی محدود نساخت و نقش های بسیار متنوعی را ایفا کرد ، ازجمله نقشی که در **یتیمان طوفان** (۱۹۲۱) درکنار خواهرش بازی کردو دلپذیرترین فیلمی است که این دو با هم در آن حضور داشته‌اند . آنها نقش دو خواهر را ایفا میکنند که در انقلاب فرانسه درگیر شده‌اند . بازیگری دوروتی در نقش خواهر کور ، هرچندبسیار تأثیر گذار است ، اما حتی یک لحظه هم احساساتی و پرسوز و گداز نیست وبه هیچ وجه درکنار بازی لیلیان از جلوهٔ آن کاسته نمی‌شود.

لیلیان و دوروتی دیگر درهیچ فیلمی به کارگردانی گریفیث ایفای نقش نکردند، زیرا گریفیث دیگر نمی‌توانست از عهدهٔ پرداخت حقوق لیلیان برآید. آنها دوستانه از گریفیث جدا شدند و به «شرکت اینسپیریشن »پیوستند و درآنجا باهم در فیلم **رومولا** (۱۹۲۴)، که از رمان جرج الیوت اقتباس شده بود، به ایفای نقش پرداختند. پس از این ، لیلیان با شرکت مترو-گلدوین-مه‌یر قرارداد بست و دوروتی به لندن رفت و در چهار فیلم، برای هربرت ویلکاکس ظاهر شد ، که موفق‌ترین آنها **نِل گوین** (۱۹۲۶) نام داشت. لیلیان در این زمان در میان بازیگران زن بالاترین دستمزد را دریافت می‌کرد (۴۰۰۰۰۰دلار در سال) و می‌توانست فیلمنامه و کارگردانش را خودش انتخاب کند اوبرای کارگردانی دوفیلم به نامهای **داغ‌ننگ**(۱۹۲۶) و **باد**(۱۹۲۸) ، که لیلیان دوتا از بهترین نقشهایش را در آنها ایفا کرد، ویکتور شوستروم را برگزید. لیلیان در فیلم او نقش هستر پرین را برعهده داشت، که در رمان **داغ ننگ**، اثر هاوثورن، زنی آتشین مزاج و سرکش است. در فیلم دوم، ایفای نقش زنی نجیب که شرایط زندگی اورا به نومیدی کشانده بود، برعهدهٔ لیلیان قرار داشت. ظاهر شدن در این نقش به ویژگیهای جسمانی خاصی نیازمند بود. اما عادات مردم درحال تغییر بود. اینک ستارهٔ اقبال گرتا گاربو درخشیدن گرفته بودو نام‌لیلیان چنان با سینمای صامت و بازی در نقش شخصیت‌های پاکدامن عجین شده بود که فرورفتن او درشخصیتی‌دیگردرنزدتماشاگران پذیرفتنی نبود. ایروینگ تالبرگ پیشنهادکردکه برایش شایعه سازی کند ، اما لیلیان‌نپذیرفت و به

صحنهٔ تئاتر بازگشت.دوروتی هم نتوانست در سینمابه کار ادامه دهد و به تئاتر روی آورد. اما لیلیان پس از ۱۹۴۰ در بیش از ده فیلم بازی کرد، که بهترین آنها **شب شکارچی** (۱۹۵۵) نام داشت. این فیلم براساس یک افسانهٔ گوتیک بود و لاوتون آنرا کارگردانی کرده بود. سایمون کالو (۱۹۸۷) دربارهٔ بازیگری لیلیان در این فیلم می‌گوید: «او روح بخشش و شفابخشی را... بانوعی تقدس غیرمذهبی که قابل حمل نیست ترسیم می‌کند». لیلیان گیش خرسندی خودرا از ساخته شدن این فیلم چنین ابراز می‌کند: «برای اینکه فیلمی این چنین سرشار از هدف وهماهنگی پیداکنیم باید به روزگار گریفیث بازگردیم». ستایشی از این بزرگتر از جانب او قابل تصور نیست. لیلیان یک ربع قرن از خواهرش بیشتر عمر کرد و پیرشدنش همراه با ملاحت بود، وحتی در نیمه‌های نود سالگی نیز بازیگری می‌کرد. او سالها پیش از آن که بمیرد به چشم خود دید که اورا برترین هنرپیشهٔ زن درعصر سینمای صامت به شمار آوردند .اما دوروتی وضعیتی دیگر داشت. شاید نتوانیم اورا هنرپیشه‌ای بزرگ بخوانیم، ولی بی‌تردید در بازیگری توان بسیاری داشت و شایسته است در سنجش مقام او جانب انصاف را فرونگذاریم .

فیلیپ کِمپ

گزیده فیلم‌شناسی

لیلیان و دوروتی

قلبهای دنیا (۱۹۱۸)، یتیمان طوفان (۱۹۲۱)، رومولا (۱۹۲۴).

دوروتی گیش

دگرگون کردن شوهر (۱۹۲۰)، نل گوین (۱۹۲۶).

لیلیان گیش

تولد یک ملت (۱۹۱۵)، تعصب (۱۹۱۶)، شکوفه‌های پژمرده (۱۹۱۹)، سوزی باوفا (۱۹۱۹)، به سوی شرق (۱۹۲۰)، دختر کولی (۱۹۲۶)، داغ ننگ (۱۹۲۶) ، باد (۱۹۲۸)، جدال درآفتاب (۱۹۴۶)، شب شکارچی (۱۹۵۵) ، تارعنکبوت (۱۹۵۵)، نابخشوده (۱۹۵۵)، عروسی (۱۹۷۸)، نهنگهای اوت (۱۹۸۷).

کتاب شناسی

Gish, Lilian(1969), The Movies, Mr Griffith and Me.

- (1973), Dorothy and Lilian Gish.

Slide, Anthony (1973), The Griffith Actresss.

لیلیان و دوروتی گیش در فیلم یتیمان طوفان (۱۹۲۱)، اثر دیوید وارک گریفیث.

سینماها از همان تجهیزات عالیی استفاده می‌کردند که در تئاتر به کار می‌رفت. اما پیش از این تاریخ فیلم‌ها در مکان‌های متفاوتی به نمایش در می‌آمدند ، مثلاً در تماشاخانه‌ها و شهرهای بازی، که مکان اصلی نمایش فیلم در دورهٔ آغازین آن بودند. مکانهایی به نام «پنی گف» نیز وجود داشت که در حقیقت مغازه‌هایی بودند که به سینما تبدیل شده بودند. هرچند پنی گف‌ها نه از نظر تعداد و نه از نظر دوام با نیکل ادئون‌ها قابل قیاس نبودند، اما از نظر بهداشت و ایمنی به اندازه همان‌ها از سطح معیار به دور بودند. ظاهراً نخستین سالنی که تماماً به نمایش فیلم اختصاص یافته بود در سال ۱۹۰۷ کار خود را آغاز کرد؛ و در فاصله سال‌های ۱۹۰۸ و آغاز جنگ جهانی اول روز به روز بر تعداد فیلم‌هایی که در «کاخ‌های تصویر» به نمایش درمی‌آمدند افزوده می‌گشت. «کاخ‌های تصویر» که همتای «کاخهای سینما» در آمریکا بودند گنجانیش ۱۰۰۰ و حتی ۲۰۰۰ تماشاگر را داشتند وصندلی‌های مخمل و راهنماهای یونیفورم پوششان جلب نظر می‌کرد . قیمت بلیط این سینماهارا هنوز آن قدر پایین نگه داشته بودند که مشتریان قدیمی را از دست ندهند، اما حقیقت این بود که همهٔ تغییرات برای آن صورت گرفته بود که پیوند سینما با تماشاخانه‌های سطح پایین و طبقه کارگر فراموش شود وچنانکه مطبوعات سینمایی آرزو می‌کردند تماشاگرانی از طبقات بالاتر به سینما جذب شوند.

فیلمسازان انگلستان نیز مانند همتایان آمریکایی خود برای کسب اعتبار روش‌های سازنده‌ای در پیش گرفتند. در سال ۱۹۱۰ یکی از تولید کنندگان فیلم به نام ویل بارکر به سرهربرت بیربوهم-تری برای ظاهر شدن در اقتباس سینمایی **هنری هشتم**، ۱۰۰۰پوند پول پرداخت کرد. بارکر این فیلم را برخلاف روش معمول به توزیع کننده نفروخت، بلکه فقط به او اجازه داد آن‌را اجاره بدهد؛ ادعای او این بود که هزینهٔ هنگفتی که برای تولید این فیلم صرف شده است و جایگاه فرهنگی آن ایجاب می‌کند که با آن به گونه‌ای دیگر برخورد شود. بارکر فیلم‌های دیگری نیز با همین کیفیت تولید کرد و به این ترتیب فیلم «وزین» یا «خاص» را بنیاد گذاشت، صفتی که هم به خود فیلم‌ها و هم به شیوهٔ توزیع‌شان اشاره می‌کرد. هپ‌ورث و دیگر تولیدکنندگان نیز روش بارکر را در پیش گرفتند و به اقتباس از نمایشنامه‌های معاصر و آثار ادبی کلاسیک پرداختند، با این امید که نظر تماشاگرانی را که اینک در سینماهای باشکوه به تماشای فیلم می‌نشستند جلب کنند. در سال ۱۹۱۱ ، شرکت اِربن فهرستی از فیلم‌هایی را که برای نمایش در مدارس مناسب بودند منتشر کرد. در همان سال، نشریه بایسکوپ اصرار داشت که دست‌اندرکاران صنعت سینما حکومت را ترغیب کنند که برارزش آموزشی فیلم صحه بگذارد و حتی پیشنهاد می‌کرد که برای اعضای شورای شهر لندن یک فیلم به نمایش گذاشته شود.

فیلم هنری فرانسه برای تولیدکنندگان فیلم در دیگر کشورها که می‌کوشیدند برای سینما اعتبار فرهنگی کسب کنند الگویی مناسب فراهم آورده بود. فیلمسازان فرانسوی شیوه‌های روایتگری را از سرگرمی‌های مقبول‌تر تقلید می‌کردند و از داستان‌های مردم‌پسندی که در مجله‌های مصور خانوادگی، مانند لکتور پورتو (خواندنی برای همه) انتشار می‌یافت به اقتباس می‌پرداختند. لوئی فویاد در سال ۱۹۰۷ ،یعنی هنگامی که در شرکت گامون موقعیتش به عنوان تهیه کننده - کارگردان ارشد تثبیت شد برای مجموعهٔ جدیدی که این استودیو ساخته بود و ***صحنه‌هایی از زندگی واقعی*** نام داشت یک آگهی در مطبوعات به چاپ رساند و ادعا کرد که این فیلم‌ها با پیونددادن سینما با دیگر هنرهای مقبول جایگاه این رسانه را در نزد مردم تعالی می‌بخشند. «این فیلم‌ها نخستین نمونه‌های واقعگرایی در سینما هستند، یعنی همان گرایشی که از چند سال قبل در ادبیات و تئاتر و دیگر هنرها رواج یافته است.»

موخره : انتقال به فیلم بلند

در سال ۱۹۱۳، دیگر تلاش سینمای آمریکا برای کسب اعتبار محلی از اِعراب نداشت - تلاشی که تقلید از سرگرمی‌های خوش‌نام و خودسانسوری و ایجاد مکان‌های نمایش با شکوه را شامل می‌شد. اکنون شرایط با آن‌چه در سال ۱۹۰۸ حاکم بود به کلی فرق کرده بود. در آن زمان سینما کانون بحران فرهنگی بود، اما اینک انبوه تماشاگران در صندلی‌های راحتشان در سینماهای مجلل می‌نشستند و از نخستین رسانهٔ واقعاً توده‌ای بهره می‌بردند. و فیلم‌هایی که به نمایش درمی‌آمد، آغاز به تغییر کرده بود. در این زمان فیلم‌ها با استفاده از روش‌های بیانی جدید، که در ۱۹۰۸ و حتی در ۱۹۱۲ معمول نبود، داستانهایی طولانی‌تر را روایت می‌کردند . درچند سال بعد، یعنی در سال ۱۹۱۷، وضعیت بازهم فرق کرده بود. اینک غالب استودیوهای مهم وقدرتمند در هالیوداستقرار یافته بودند، و هالیوود هم اینک نه تنها به مرکز فیلمسازی آمریکا بلکه به مرکز فیلمسازی تمام دنیا تبدیل شده بود؛ و علت آن‌هم عمدتاً این بود که جنگ جهانی اول صنعت سینمای اروپا را سخت تضعیف کرده بود. حال روش‌های تولید و توزیع هالیوود برای بقیه جهان معیار به شمار می‌آمدند. خود فیلم‌ها نیز بلندتر شده بودند وطولشان از یک حلقه به ۶۰ تا ۹۰ دقیقه افزایش یافته بود، و علت آن هم این بود

که فیلمسازان نیاز به ساختن فیلم‌های بلندتر را دریافته بودند و در این سالها انتقال قواعد صوری بیان سینمایی را آزموده بودند و به صورت روش‌هایی مدون و سنجیده درآورده بودند.

فیلم بلند در سینمای آمریکا «feature» نامیده می‌شد، و این اصطلاحی بود که سینما از تماشاخانه‌های واریته به وام گرفته بود؛ در آنجا برنامهٔ اصلی را «feature» می نامیدند. فیلم بلند خود از بطن فیلم‌های چند حلقه‌ای که اعضای شرکت ام.پی.پی.سی و نیز تولیدکنندگان مستقل در طول دورهٔ انتقال می‌ساختند، پدید آمده بود، والبته به فیلم‌هایی که از اروپا وارد می‌شد نیز دینی عظیم داشت. هرچند مورخان سینما خط مشی ام.پی.پی.سی را تاحدی ارتجاعی ارزیابی می‌کنند، اما افتخار ساختن نخستین فیلم چندحلقه‌ای در آمریکا از آن ویتاگراف است که از اعضای ام.پی.پی.سی بود. ویتاگراف در ۱۹۰۹ و ۱۹۱۰ فیلم بسیار مهم مذهبی خود را پخش کرد. این فیلم پنج حلقه‌ای که **زندگی موسی** نام داشت، داستان این پیامبر را از هنگامی که دختر فرعون او را به فرزندخواندگی قبول کرد تا زمان مرگش در کوه سینا به تصویر می‌کشید. ویتاگراف به تولید فیلم‌های چندحلقه‌ای ادامه داد و دیگر استودیوها نیز همین سیاست را در پیش گرفتند. مثلاً بایوگراف در سال ۱۹۱۱ داستان جنگ داخلی را در دوحلقه به نامهای ***اعتماد او*** و ***اعتماد او ثمر داد*** به بازار فیلم عرضه کرد. در این زمان، در صنعت فیلم آمریکا افرادی ظهور کردند که آشکارا دلزدگی خودرا از محدودیت پانزده دقیقه یا هزار فوت ابراز می‌کردند و قصه‌گویی در چارچوبی چنین تنگ را ناممکن می‌دانستند.

اما روش‌های توزیع و نمایشی که در این دوره متداول بود روی آوردن به فیلم چند حلقه‌ای را بامانع روبه رو می‌ساخت. گنجایش محدود غالب نیکل ادئون‌ها ایجاب میکرد که برنامه‌ها کوتاه و متشکل از موضوعات متنوع باشند تا تماشاگران به سرعت تغییر کنند و فروش بلیط افزایش یابد. از همین رو، استودیوها هر حلقه از فیلم‌های چند حلقه‌ای را فیلمی مستقل تلقی می‌کردند و آنها را براساس برنامه‌ای زمان بندی شده که گاهی چندین هفته طول می‌کشید در اختیار توزیع‌کنندگان قرار می‌دادند؛ و نیکل ادئون‌ها هم ، بجز در موارد استثنایی درهر برنامه تنها یک حلقه را به نمایش می‌گذاشتندو بهای بلیط را نیز تغییر نمی‌دادند. به همین دلیل، انگیزهٔ انتقال به فیلم بلند را فیلم‌های اروپایی ، و به ویژه فیلم‌های ایتالیایی، که به آمریکا وارد می‌شدند، دامن می‌زدند. فیلم‌های چند حلقه‌ای خارجی توزیع‌شان تحت نظارت تراست و تولیدکنندگان مستقل نبود واجاره بهایشان با قیمت نسخه منفی و میزان فروش تناسب داشت. این فیلم‌ها در نیکل ادئون‌ها به نمایش گذاشته نمی‌شدند، بلکه در تئاترها و اپراخانه‌های آبرومند و برای افزودن بر جذابیت آنها نشان داده می‌شدند.

فیلم‌های تاریخی و باشکوهی که از ایتالیا وارد می‌شدند به خاطر منافع سرشاری که نصیب واردکنندگان می‌کردند و نیز به خاطرمحبوبیت عظیمی که در نزد مردم داشتند دست‌اندرکاران سینمای آمریکا را به ساختن فیلم بلند ترغیب می‌کردند ؛ و همین مسأله باعث شد که سرانجام فیلم بلند داستانی به نمونهٔ مطلوب فیلم تبدیل گردد - البته‌فیلم‌هایی که از دیگر کشورها وارد می‌شد، مثلاً ***ملکه الیزابت*** (لوئیس مرکانتون، ۱۹۱۲) نیز در این مسأله بی‌تأثیر نبود، امافیلم‌های ایتالیایی مقام دیگری داشتند.در سال ۱۹۱۱، سه فیلم ایتالیایی به نام‌های ***دوزخ دانته*** (میلانو فیلمز،۱۹۰۹) و ***سقوط تروا*** (۱۹۱۰، جیووانی پاستریونه) و ***مجاهدان صلیبی*** (۱۹۱۱)، که اولی در پنج حلقه و دومی دردو حلقه و سومی در چهارحلقه تهیه شده بود، تماشاگران آمریکایی را با شکوه تصویریی آشنا کرد که در محصولات داخلی کشورشان نظیر آنرا کمتر دیده بودند. دکورهای باشکوه و کثرت بازیگران، همراه با استفاده از فضای عمیق عواملی بودند که چنین تأثیری را پدید می‌آوردند . فیلم ***کجامی‌روی*** ؟ (انریکو گوازنی، سینه ،۱۹۱۳) که بیش از دو ساعت به طول می‌انجامید و تنها در سینماهای مجلل به نمایش درمی‌آمد، علاقه به فیلم‌های باشکوه را صدچندان کرد. این فیلم که از رمان پرفروش هنریک شِنکیه ویچ اقتباس شده بود افتخارش این بود که از ۵۰۰۰ سیاهی لشکر و چندین شیر واقعی استفاده کرده است و یک مسابقه هیجان‌انگیز ارابه‌رانی را به نمایش می‌گذارد و نورپردازی و طراحی صحنه‌اش استادانه است. در سال ۱۹۱۴، فیلم ***کابیریا*** (جیووانی پاسترویونه، ایتالیا) این عرصه همه را پشت سرگذاشت. این فیلم که در ۱۲ حلقه به ترسیم جنگ دوم کاتاژ می‌پرداخت صحنه‌هایی شگفت‌انگیز مانند به آتش کشیدن ناوگان روم و گذشتن هانیبال از کوه‌های آلپ را به تصویر می‌کشید. پاستریونه برای جذاب‌تر کردن صحنه‌های دیدنی فیلم از نماهای متحرک طولانی ، که در آن زمان نامعمول بود، استفاده‌کرده بود؛ این نماها احساس عمق را نه از طریق طراحی صحنه، بلکه از رهگذر حرکت ایجاد می‌کردند .

کجا می‌روی؟ الهام‌بخش فیلمسازان بسیاری شد، و دیویدوارک گریفیث به ویژه در ساختن ***جودیت بتولیلی*** (۱۹۱۳) ازآن تأثیر پذیرفته بود. این فیلم که یک داستان مذهبی-تاریخی را روایت می‌کرد، برخلاف خواست دفتر

مرکزی بایوگراف که منحصراً فیلم‌های یک حلقه‌ای می‌ساخت، در چندحلقه تهیه شد. اما فیلم عظیم تاریخی ***تولد یک ملت*** (۱۹۱۵) که به کارگردانی گریفیث ساخته شد و به یک موضوع کاملاً آمریکایی، یعنی جنگ داخلی و بازسازی، می‌پرداخت، از هر نظر فیلم‌های بلند قبلی را پشت سرگذاشت. صحنه‌های دیدنی و زمان هیچ فیلمی با این اثر عظیم برابری نمی‌کرد. این فیلم بودکه فیلم بلند را از موردی استثنایی به موردی عادی تبدیل کرد. پیش از این‌که ***تولد یک ملت*** در ژانویه ۱۹۱۵ پخش شود، دفتر تبلیغاتی گریفیث دربارهٔ هزینه و کثرت بازیگران و دقت تاریخی فیلم جنجال زیادی به راه انداخته بود، مردم برای دیدن بلندپروازانه‌ترین اثر این کارگردان مشهور لحظه‌شماری می‌کردند . گریفیث درمورد نمایش این فیلم حساسیت زیادی نشان می‌داد، و نخستین نمایش آن در بزرگترین کاخ‌های سینمایی در نیویورک و لُس‌آنجلس صورت پذیرفت. ***تولد یک ملت*** نخستین فیلم آمریکایی بود که موسیقی متن آن همراه با فیلم پخش شد. این موسیقی می‌بایست با ارکستری متشکل از ۴۸ نوازنده نواخته شود. بهای بلیط این فیلم دو دلار بود، که با بهای بلیط تئاترهای برادوی برابری می‌کرد و حکایت از این داشت که باید این فیلم را جدی گرفت. دربارهٔ این فیلم در مطبوعات عمومی، و نه فقط سینمایی ،تبلیغات زیادی صورت گرفت و نقدهای بسیار برآن نوشته شد. همه این عوامل نشان می‌داد که سینما به بلوغ رسیده و به یک رسانهٔ معتبر توده‌ای تبدیل شده است. این فیلم، البته به دلایل دیگری نیز توجه بسیاری را به خود جلب کرد، و از آن جمله نژادپرستی شرم‌آوری بود که در آن به چشم می‌خورد وخشم آمریکائیان آفریقایی تبار و حامیان آنها را سخت برانگیخت . این مسأله در عین حال از تأثیرات اجتماعی که این رسانه می‌تواند برجای بگذارد تصوری کلی به دست داد. ساختارهای روایی و شخصیت‌سازی و الگوهای تدوین در نخستین فیلم‌های چندحلقه‌ای ، خواه از نوع اروپایی و خواه آمریکایی، به فیلم‌های یک حلقه‌ای آن زمان بسیار شبیه بود. این مسأله بویژه در ساختار روایی کاملاً آشکار بود: در غالب فیلم‌های تک حلقه‌ای یک حادثهٔ واحد و ساخته و پرداخته هرچه به نقطهٔ اوج و پایان فیلم نزدیکتر می‌شد بر شدت و حدّت آن افزوده می‌گردید. نخستین فیلم‌های چند حلقه‌ای آمریکایی که می‌خواستند مجموعهٔ یگانه‌ای را تشکیل دهند همین ساختار را اختیار می‌کردند وحتی پس از این‌که روش‌های توزیع مناسبی برای چنین فیلم‌هایی پدید آمد بازهم فیلم‌های چندحلقه‌ای به چند فیلم یک حلقه‌ای که به هم متصل شده بودند شباهت داشتند نه به یک فیلم برخوردار از روایتی منسجم ، آنگونه که امروز می‌شناسیم. البته فیلمسازان بسیار زود دریافتند که فیلم بلند نسخهٔ بلندتر فیلم تک‌حلقه‌ای نیست، بلکه قالب روایی جدیدی است که روش‌های سازمان بندی تازه‌ای را ایجاد می‌کند؛ و سازندگان فیلم رفته رفته آموختند که چگونه باید روایت‌ها و شخصیت‌ها و الگوهای تدوین مناسب با این قالب را خلق کنند. تولیدکنندگان این بار نیز مانند سال ۱۹۰۸ به تقلید از رمان و تئاتر روی آوردند؛ و این تقلید تنها به صورت اقتباس سینمایی نبود، بلکه تقلید از ساختارهای روایی را نیز دربرمی‌گرفت. به این ترتیب، رفته رفته در فیلم‌ها، شخصیت‌ها، موضوع‌ها وحوادث بیشتری که همگی با یک داستان اصلی پیوند داشتند گنجانده شد. به جای این‌که در فیلم‌های بلند یک نقطهٔ اوج یا چند نقطهٔ اوج با شدت یکسان گنجانده شود، کل فیلم در پیرامون چند نقطهٔ اوج کوچک و سپس یک گره‌گشایی که همه مسائل روایی فیلم را حل می‌کرد سازمان می‌یافت. فیلم ***تولد یک ملت*** نمونهٔ کاملی از این ساختار را به نمایش می‌گذارد. نجات در آخرین لحظه مشهور (وشاید بدنام) این فیلم به این ترتیب است که سواران کوکلالس کلان برای حفظ برتری نژاد آریایی و نقطه پایان گذاشتن برچند بحران (مانند مرگ «خواهر کوچک» واسارت گاس) وتعیین سرنوشت همهٔ شخصیت‌های مهم به پیش می‌تازند.

اما عناصر بنیادین فیلم‌های اولیه همچنان دست نخورده باقی مانده بود - هنوز هم از شخصیت‌های منفرد و باورکردنی برای ایجاد پیوند میان صحنه‌ها و نمایش‌های مختلف استفاده می‌شد، اما تفاوت این بود که با افزایش زمان فیلم‌ها و تعداد شخصیت‌های مهم آنها، توجیه داستان از رهگذر خصوصیات شخصیت‌ها و پذیرفتنی بودن آنها اهمیت بیشتری می‌یافت. فیلم‌ها اینک فضای کافی داشتند که شخصیت‌ها را بپرورند و ویژگی‌هایی به آنها ببخشند که رویداد روایی را به پیش براند. اغلب چند صحنه کامل صرفاً به آشنا ساختن تماشاگران با شخصیت‌ها اختصاص می‌یافت. در ***تولدیک ملت*** پانزده دقیقه اول فیلم، یعنی زمانی که هنوز جنگ داخلی آغاز نشده به معرفی شخصیت‌های مهم اختصاص یافته است، بااین هدف که تماشاگر با خانوادهٔ کامرون، که از برده‌داران اهل جنوب‌اند، همذات پنداری کند. در صحنه‌هایی که طبیعت مهربان و بردبار صاحبان مزرعه به نمایش درمی‌آید، ما می‌بینیم که پدرخانواده در محاصرهٔ بچه گربه‌ها و توله سگ هاست و پسرش بِن با برده‌ای که همین چند لحظه پیش برای مسافران شمالی رقصیده است دست می‌دهد.

در فیلم‌های بلند برای شخصیت‌پردازی وتوجیه اعمال

شخصیت‌ها از عناصر صوری نیز استفاده می‌شد. میان-نوشتارهای گفتگونما نخستین بار در حدود سال ۱۹۱۱ به کار رفتند، اما استفاده از آنها چنان افزایش یافت که در اواسط دهه ۱۹۱۰ این‌گونه میان-نوشتارها تعدادشان بر نوشتارهای توضیحی که بر وجود یک راوی دلالت داشت، فزونی یافت. به این ترتیب، مسئولیت روایتگری هرچه بیشتر بر عهدهٔ شخصیت‌ها قرار می‌گرفت.

هرچند مقیاس استاندارد دوربین همان نمای سه چهارم، که در دورهٔ انتقال تثبیت شده بود، باقی ماند، اما فیلمسازان در لحظات اوج فشار روانی پیوسته به شخصیت‌ها نزدیکتر می‌شدند. در ***تولد یک ملت*** نماهای درشتی که از زنان سفیدپوست وحشت‌زده بر پرده ظاهر می‌گردد، ظاهراً همذات پنداری تماشاگر را با این قربانیان، که چه بسا مصیبتی تلختر از مرگ در انتظارشان باشد، تشدید می‌کنند. نحوهٔ استفاده از نمای نقطه نظر نیز در همین زمان تحت ضابطه درآمد. هرچند گریفیث از این الگو چندان بهره نگرفته است، اما در ***تولد یک ملت*** در دو صحنهٔ کلیدی، معشوق بِن، السی، را از دیدگاه او می‌بینیم: او بار اول به عکس السی نگاه می‌کند، و بار دوم به خود او؛ نمای دوم نمایی است عنبیه‌ای (itised) که در ترکیب‌بندی به عکس السی شباهت دارد.

انتقال به فیلم بلند باعث شد که بسیاری از شگردهایی که فیلمسازان در دورهٔ انتقال آزموده بودند به صورت مدون درآید. این مسأله به ویژه با خلق نوعی جهت‌یابیِ زمانی -مکانی منسجم در ارتباط است. ازآن‌جا که فیلمسازان می‌خواستند جزئیات مهم داستان را برجسته سازند، تدوین تحلیلی رواج بیشتری یافت. در ***تولد یک ملت*** هنگامی‌که پدرخانواده با توله سگ‌ها وبچه‌گربه‌ها بازی می‌کند، با درون -برش به یک نمای درشت ازحیوانات بر اتحاد این خانوادهٔ جنوبی با حیوانات دوست داشتنی تأکید می‌شود. در این دوره در غالب فیلم‌های بلند از تدوین موازی استفاده می‌شد. نمونهٔ بارز استفاده از این تدبیر را در ***تولد یک ملت*** شاهد هستیم. این فیلم از تدوین موازی به دو صورت بهره می‌گیرد: یکی در مسیر رسیدن به نقطهٔ اوج و نجات در آخرین لحظه، که در طی آن چند مکان وقوع رویداد به یکدیگر برش زده می‌شوند؛ دیگری در سراسر فیلم در مواقعی که خانواده‌های جنوبی و شمالی و خانواده و میدان نبرد به هم بریده می‌شوند. این تدوین موازی اخیر پیام ایدئولوژیک فیلم را قوت می بخشد. تدابیری مانند تطبیق خطوط دید و نما/نمای عکس جهت به قراردادهایی استاندارد برای ایجاد ارتباط میان مکانهای متفاوت تبدیل شدند؛ و تدابیری مانند دیزالو و محوتدریجی و نمای نزدیک به نشانه‌هایی مشخص برای اشاره به هرنوع انحراف از مسیر خطیِ زمان، مانند بازگشت به گذشته و رؤیا، تبدیل شد.

در سال ۱۹۱۷، که ما آن را پایان دورهٔانتقال می‌دانیم، سینما در آستانهٔ ورود به مرحله‌ای از بلوغ رسید که آنرا به رسانهٔ مسلط قرن بیستم تبدیل می‌کرد. فیلم‌ها درحالی که همچنان از دیگر متون به عنوان منبع سود می‌جستند، خودرا از قید رسانه‌های دیگر رها ساخته بودند و می‌توانستند با استفاده از تدابیر سینمایی به نقل قصهٔ سینمایی بپردازند؛ تدابیری که هرروز رواج بیشتری می‌یافتند و به صورت مدون درمی‌آمدند. استاندارد شدن روش‌های تولید فیلم، که با روش‌های معمول در دیگر مؤسسات سرمایه‌داری هماهنگ شده بود، حکایت از این داشت که تولید فیلم بلند تداوم خواهد یافت، و این محصول مقبول و آشنا جایگاه خود را استحکام بخشیده است. ساخته شدن کاخ‌های سینمایی مجلل‌تر و بزرگتر نیز خبر از مقبولیت اجتماعی این رسانهٔ نوبنیاد می‌داد. به این ترتیب، همه چیز برای ظهور هالیوود و سینمای هالیوودی مهیا شده بود.

ترجمه: علاءالدین طباطبایی

کتاب شناسی

Abel, Richard (1988), French Film Theory and Criticism.

Balio, Tino(ed.)(1985), The American Film Industry.

Bitzer, Billy(1973), Billy Bitzer: His Story.

Bordwell, David, Staiger, Janet, and Thompson, Kristin (1985), The Classical Hollywood Cinema.

Bowser, Eileen(1990), The Transformation of Cinema, 1907-1915.

Cosandey, Roland, Gaudreault, Andre, and Gunning, Tom(eds.) (1992), Une invention du diable?

Elsaesser, Thomas(ed.)(1990), Early Cinema Space, Frame, Narrative.

Fell, John L.(1986), Film and the Narrative Tradition.

Gunning, Tom (1991), D.W.Grifith and the Origins of American Narrative Film.

Jarratt, Vernon(1951), The Italian Cinema.

Koszarski, Richard (1990), An Evening's Entertainment.

Low, Rachael,(1949), The History of the British Film, 1906-1914.

Pearson, Roberta E.(1992)Eloquent Gestures.

Thompson, Kristin(1985), Exporting Entertainment.

Uriccho, William, and Pearson, Roberta E.(1993), Reframing Culture: The Case of the Vitagraph Quality Films.

ظهور هالیوود

نظام استودیویی هالیوود

داگلاس گومری

حوالی سال ۱۹۱۰ شماری ازکمپانی‌های فیلم‌سازی کارخودرا در منطقهٔ کوچکی از هالیوود واطراف آن در حومهٔ غرب لُس آنجلس آغاز کردند. ظرف یک دهه ،نظامی که آنهابه وجود آوردند نه تنها بر سینمای ایالات متحد، بلکه بر سینمای سراسر جهان احاطه یافت. این استودیوها با متمرکز کردن تولید در استودیوهای بزرگ کارخانه مانند و ادغام عمودی همهٔ جنبه‌های کار ، از تولید تا تبلیغات، پخش و نمایش، نظامی نمونه - «نظام استودیویی» - را بوجود آوردند که کشورهای دیگر برای حضور درعرصهٔ رقابت ناچار به تقلید از آن بودند.اما تلاش‌های صورت گرفته برای الگوبرداری از نظام آمریکایی چندان قرین توفیق نبود ودر ۱۹۲۵ نظام «هالیوود» ، و نه نظام استودیویی به معنی واقعی کلمه ، بر بازار فیلم از بریتانیا تا بنگال، و از آفریقای جنوبی تا نروژ و سوئد تسلط یافت . هالیوود در آن زمان نه تنها بخش اعظم بازارهای جهانی را در اختیار داشت، بلکه محصولات وستاره‌های خود ، نظیر چارلی چاپلین و مری پیکفورد، را به مشهورترین شمایل‌های فرهنگی جهان تبدیل کرده بود. هالیوود در سراسر دوران شکوفایی خود برای پیشی گرفتن از رقبای احتمالی از روش‌های مدرن تجارت، نظیر صرفه‌جویی‌های مقیاس و ادغام عمودی، بهره‌برداری کرد. هالیوود روش‌های به صرفهٔ تولید را به وجود آورد، بازار محصولات خودرا در سراسر جهان گسترش داد و با خرید سالن‌های اصلی سینما در شهرهای بزرگ ایالات متحده و کشورهای دیگر جریان فیلمها از تهیه کننده به مصرف کننده را تضمین کرد. اروپایی‌ها سعی کردند با اقدامات مختلف دفاعی هم‌چون مالیات‌های ویژه ، تعرفه، سهمیه و حتی تحریم از پیشروی هالیوود جلوگیری کنند، اما فایده‌ای نداشت. گرچه نفوذ در بازار ژاپنی‌ها دشوار بود و شوروی توانست درمیانهٔ دهه ۱۹۲۰ مرزهای خودرا به روی محصولات خارجی ببندد، اما پردهٔ سینماها در بقیهٔ کشورها دیر یا زود به تصرف فیلم‌های هالیوودی در آمد.

ظهور هالیوود را به منزلهٔ مرکز این صنعت باید ناشی از ناکامی کمپانی انحصارات تصاویر متحرک (Motion Picture Patents Company) در انحصاری کردن حرفهٔ فیلم دانست. این کمپانی ائتلافی بود از ده تولیدکنندهٔ عمدهٔ فیلم و سازندهٔ دوربین و دستگاه نمایش در آمریکا و اروپا که در ۱۹۰۸ برای بالا بردن قیمت تجهیزاتی که تولیدشان رادر انحصار خود داشتند «تراست» تشکیل دادند. این تراست با جمع‌آوری امتیازات انحصاری اقدام به تولید هزارها فیلم کوتاه کرد. بنابراین تنها کمپانی‌های شریک و دارای مجوز تراست به طور قانونی می‌توانستند فیلم‌ها و تجهیزات تولید کنند. دیگر منبع درآمد تراست دریافت پول بابت استفاده از امتیازات انحصاری آن بود. برای استفادهٔ قانونی از دستگاه نمایش، سینماها باید چنددلاری می‌پرداختند؛ و مبلغ پرداختی تهیه کنندگان بابت تولید فیلم بیش از این بود.

اما برای تراست دشوار بود که این سیستم نظارتی راحفظ کند و در واقع طی یک دوره شش ساله (۱۴-۱۹۰۹) تهیه کنندگان مستقل نظیر کارل لامل و ویلیام فوکس در برابر تراست قدعلم کردند و بذرهای آنچه راکه اکنون هالیوود می‌نامیم پاشیدند. آدولف زوکر پارامونت را بوجود آورد؛ مارکوس لوئف آنچه راکه بعدها به مترو-گلدوین مه‌یر بدل گشت ایجاد کرد؛ و ویلیام فوکس امپراطوری فیلم خودرا بنا گذاشت.

این افراد و دیگر پخش‌کنندگان و فیلمساز ان مستقل با ساختن فیلم‌های داستانی طولانی‌تر و پیچیده‌تر محصولات خودرا از تولیدات تراست که همچنان قصه‌های دوحلقه‌ای یا پانزده دقیقه‌ای بود متمایز ساختند. مستقل‌ها برای اقتباس به مجلات عامه‌پسند و رمان‌های پرفروش و نمایشنامه‌های موفق روی آوردند. ازمیان این ژانرهای «جدید» سینمایی ، فیلم‌های وسترن بیشترین محبوبیت راکسب کردند و موجب افزایش علاقه به فیلمبرداری در مکان‌های واقعی «غرب» شدند. بالاخره مستقل‌ها جنوب کالیفرنیا را به عنوان محل استقرار دائم خود برگزیدند : ۲۰۰۰ مایل دوراز دفتر مرکزی تراست که با آب و هوای معتدل ، زمین ارزان و نبود اتحادیه‌ها مکان ایده‌آلی برای ساختن فیلم‌های بلند و کم‌هزینه بود.

در ۱۹۱۲ تولیدات مستقل‌ها به حد نصاب لازم برای پرکردن برنامهٔ سینماها رسید. هرفیلم به یک محصول مجزا و منحصر به فرد تبدیل شد و تبلیغات گسترده رواج یافت. فعالیت ۲۰۰۰۰ سینما در ۱۹۲۰ در ایالات متحده باعث شد تا شمار

روزافزون فیلم‌های بلند سینمایی به راحتی تماشاگر خودرا بیابد. در این زمان پخش فیلم در بازارهای خارجی نیز سودآور شد، زیرا متخصصین می‌توانستند میان نویس‌های فیلم‌های صامت این دوره را به سرعت ترجمه کنند و با هزینه‌ای اندک نسخه‌های جدید تهیه کنند.

مستقل ها تسلط بر نمایش فیلم در ایالات متحده رانیز در دستور کار خود قراردادند . آنهادرعوض خرید تمام ۲۰۰۰۰ سالن سینمای موجود، توجه خودرا به کاخ‌های جدید سینمایی در شهرهای بزرگ معطوف کردند. در ۱۹۲۰ این ۲۰۰۰ کاخ نمایش فیلم که صرفاً فیلم‌های اکران اول را به نمایش می‌گذاشتند، سه چهارم فروش فیلم‌ها را به خود اختصاص دادند. زنجیرهٔ کاخ‌های سینمایی از نیویورک تا شیکاگو و لُس‌آنجلس باعث شد تا شرکت‌های بزرگ هالیوود و در رأس آنهاشرکت‌های پارامونت، فوکس و مترو-گلدوین- مه‌یر سالانه میلیون‌ها دلار درآمد داشته باشند.

در این زمان مستقل‌ها دیگر مستقل نبودند و در واقع به یک نظام تبدیل شده بودند. موفق‌ترین شرکت‌های سابقاً مستقل موفق به انجام کاری شدند که قدرتمندترین اعضای تراست در انجامش شکست خوردند، یعنی به دست گرفتن تولید وپخش ونمایش فیلم‌ها. آنهابا اتکا به این پشتوانهٔ عظیم برای تسلط بر سینمای جهان کمر همت بستند. در حالی‌که تولید هر فیلم ۱۰۰۰۰۰دلار یا بیشتر هزینه داشت ، صرف چندهزار دلار برای کشیدن کپی‌های جدید و فرستادن آنهابه سراسر جهان هزینهٔ به نسبت ناچیزی بود.

این محبوبیت جهانی منجر به افزایش تقاضا شد، به نحوی که تولید بی‌وقفه را ضرروی ساخت . هوای همیشه آفتابی منطقهٔ لس‌آنجلس که موجب افزایش ساعات کار در فضای باز می‌شد،به علاوهٔ تنوع فراوان مکان‌های فیلمبرداری برای پاسخ گفتن به تقاضای بازار کاملاً مناسب بود. مزارع اطراف(که اکنون به بخشی از هالیوود تبدیل شده بود) برای نمایش غرب میانه ؛ اقیانوس آرام برای نمایش منطقهٔ کارائیب و آتلانتیک ؛ و با تنها یک روز فاصله، کوه‌ها و بیابان ، برای ساختن فیلم‌های وسترن استفاده می‌شد.در اوایل دههٔ ۱۹۲۰ زرق و برق هالیوود تأثیر اجتماعیِ عظیمی یافت. حتی در ۱۹۲۰ بخش بازرگانی هالیوود موظف بود با انجام تبلیغ از بازیگران زن و مرد مشتاق بخواهد که در خانه‌های خود بمانند ، با این درخواست که :«لطفاً سعی نکنید وارد فیلم‌ها شوید ».

نظام تولید

دراواخر دههٔ ۱۹۱۰ و اوایل دههٔ ۱۹۲۰ شرکت‌های موفق و در رأسشان شرکت فیموس پلیرز -لاسکی متعلق به آدولف زوکر، نظامی را برای تولید انبوه فیلم‌های عامه‌پسند به وجود آوردند. این نظام در خارج از ایالات متحده شهرت زیادی یافت ونمایندگان صنایع فیلمساز ی از سراسر جهان برای آشنایی، درصورت امکان، نسخه‌برداری از روی آن به هالیوود اعزام شدند. هالیوود علاوه بر بازدیدکنندگان فرانسوی و آلمانی و انگلیسی، در دههٔ ۱۹۳۰ میزبان لوییجی فردی، مدیر صنعت سینمای فاشیست ایتالیا، و بوریس شومیاتسکی، از یاران استالین و سرپرست صنعت سینما در اتحاد جماهیرشوروی نیز بود.

مهم‌ترین محصول شرکت‌های هالیوود فیلم‌های بلند بازمانی در حدود ۹۰دقیقه بود. ممکن بود از فیلم‌های خبری یا انیمیشن ده دقیقه‌ای به عنوان مکمل برنامه استفاده شود، اما مبنای فروش ،فیلم‌های بلند بود. فیلم بلند بایدداستانی فوق‌العاده جذاب می‌داشت و با هزینه‌ای در حدود ۱۰۰/۰۰۰ دلار و گاهی تا ۵۰۰/۰۰۰ دلار ساخته می‌شد. جالب این‌که اول بار اروپاییان به فکر ساختن فیلم بلند افتادند. در دههٔ ۱۹۱۰ فیلم‌های بلند خارجی بارها ثابت کردند که می‌توانند تماشاگران زیادی را به سالن های سینمابکشانند. شرکت‌هایی که بعدها گروه مستقل‌ها را تشکیل دادند در این زمان آثار حماسیِ فیلمساز ان اروپایی را وارد می‌ساختند که اهمیتی به معامله باتراست نمی‌دادند. موفقیت تولیدات پرآوازهٔ ایتالیایی نظیر ***دوزخ دانته*** (۱۹۱۱) نه تنها وجود بازار برای فیلم‌های بلند را ثابت کرد، بلکه کمک کرد تا این رسانهٔ جدید در چشم طبقهٔ متوسط سنتی به احترامی دست یابد که سخت به آن نیاز داشت. در ۱۹۱۱ ***دوزخ دانته*** نمایش گسترده و موفقی در نیویورک وبوستون داشت. درحالی‌که مدت نمایش‌فیلم‌های عادی دو حلقه‌ای تراست دوروز بیشتر نبود، نمایش ***دوزخ دانته*** تا دو هفته ادامه یافت. درحالی که فیلم‌های عادی تراست در یک سالن (Odeon) ۲۰۰نفری با بلیت‌های ۱۰ سنتی به نمایش درمی‌آمد، دوزخ سیاه در سالن‌های اجاره‌ای و مجاز با گنجایش هزار نفر و بلیط‌های ۱دلاری نمایش داده شد. در واقع ***تولد یک ملت*** (۱۹۱۵) ساختهٔ دیوید وارک گریفیث که درمیان فیلم‌های بلند اولیه، شاخص‌ترین است ، چند سال بعد در یکی از سالن‌های مشهور نیویورک به نمایش درآمد و با ورودیهٔ بی‌سابقهٔ ۲دلار تا یک سال بر پرده باقی ماند. در زمانی کمتر از

رودلف والنتینو (۱۹۲۶-۱۸۹۵)

در ۱۸جولای ۱۹۲۶ روزنامهٔ شیکاگو تریبیون در یک سرمقالهٔ بدون امضاء به وجود یک قوطی پودر صورت که ظاهراً در یک دستشویی مردانه در بخش شمالی شیکاگو قرار داده شده بوداعتراض کرد. گناه «این عمل منحط زنانه» به پای یک ستارهٔ سینما نوشته شد که در آن ایام برای تبلیغ آخرین فیلمش به شیکاگو آمده بود: رودلف والنتینو. ستارهٔ عضلانی و زورمند هالیوود نویسندهٔ ناشناس مقالهٔ «پودرزن صورت» رابه مسابقهٔ بوکس دعوت نمود، اما وی خودرا آفتابی نکرد. با وجود این، جنجال در ماه بعد به نوعی فروکش کرد. در ۲۳ آگوست ستارهٔ ۳۱ ساله در پلی کلینیک شهر نیویورک در حین عمل جراحی جان خودرا از دست داد. پس از مرگ ناگهانی والنتینو واکنش‌های خصمانهٔ مردان آمریکا به وی موقتاً متوقف شد، زیرا زنان که از دیرباز طرفداران اصلی والنتینو به حساب می‌آمدند شیفتگی خودرا به این بازیگر علناً ابراز کردند. روزنامهٔ ***نیویورک تایمز*** از جمعیتی حدوداً ۳۰۰۰۰ نفری - عمدتاً زن ودختر- خبر داد که برای دیدن جسد بازیگر در تابوتش در کلیسای کمپیل ساعت‌ها در صف ایستاده بودند. به نوشتهٔ نیویورک تایمز، این عزاداری منجر به «شورشی شد که تاآن زمان در نیویورک سابقه نداشت». هیستری ناشی از مراسم خاکسپاری، از جمله انتشار خبر چند مورد خودکشی، باعث شد تا واتیکان طی بیانیه‌ای «دیوانگی جمعی،مظهر کمدی تراژیک بت سازی جدید» را محکوم کند.

والنتینو نخستین ستارهٔ ساختهٔ هالیوود برای جلب توجه زن‌ها نبود،اما تأثیر وی را بر زن‌ها در سال‌های پس از مرگش می‌توان افسانهٔ هالیوود نامید. نام رودلف والنتینو همچنان یکی از معدود نام‌های دوران صامت هالیوود است که در تخیل عامه انعکاس دارد؛ چهره‌ای محبوب با هاله‌ای از ابهام های جذاب جنسی. در دههٔ ۱۹۲۰ شغل سابق والنتینو به عنوان رقاص، افراط کاری‌هایش در طرز لباس پوشیدن و تبعیت آشکارش از همسری مصمم و یک دنده یعنی ناتاشا رامبووا، رقاص وطراح هنری فیلم، باعث شده بود که‌مردانگی والنتینو مورد تردید قرار گیرد. از دید بسیاری، والنتینو مظهر جنبه‌های ناخوشایند یک مردانگی «زن ساخته» بود که در مقالات ضدزن و مجلات و رمان‌های عامه پسند آن زمان به تفصیل مورد بحث و انتقاد قرار می‌گرفت.

والنتیو به سال ۱۹۱۳ در سنین نوجوانی از ایتالیا به ایالات متحده آمد. وی پس از کار به عنوان رقاص حرفه‌ای درکافه‌های نیویورک، به سال ۱۹۱۷ راهی کالیفرنیا شد. در آنجا پس از ورود به سینما و بازی در نقش‌های کوتاه موفق شد تا در قالب شخصیت کلیشه‌ایِ «اغواگر تبهکار خارجی» ایفای نقش کند. نقل است که جون ماتیس، فیلمنامه‌نویس با نفوذ کمپانی مترو، بازی والنتینو را در فیلم ***چشمان جوانی*** (۱۹۱۹) دید و اورا برای بازی در نقش قهرمان عیاش و بدفرجام در فیلم ***چهارسوار سرنوشت*** (۱۹۲۱) ساختهٔ رکس اینگرام پیشنهاد کرد. فیلم به موفقیت بزرگی رسید؛ بنابر بعضی گزارش‌ها این فیلم پرفروش‌ترین محصول هالیوود در سراسر دههٔ ۱۹۲۰ بود. والنتینو با بازی در فیلم‌های بعدی، به قول آدلاراجرز سنت جانز، تبدیل به نمادی از «وسوسهٔ تن» شد، معادلی مردانه برای وَمپ [یازن اغواگر]. هالیوود عمداً از خارجی بودن والنتیو برای دامن زدن به بحث و جدل‌ها بهره‌برداری می‌کرد، درست همان‌طور که «مُد والنتینو» در میان

رقص تانگوی رکس‌اینگرام در فیلم چهارسوار سرنوشت

زنان به عنوان تهدیدی مستقیم علیه مردان آمریکایی مورد بحث مطبوعات بود فیلم موفق **شیخ** (۱۹۲۱)، والنتینو را به یکی از ستارگان اصلی هالیوود بدل کرد. از او تصویر مردی اغواگر ساخت، اما والنتینو از این‌که همیشه در نقش «شیخ» ظاهر شود راضی نبود و نقش‌های متفاوتی را طلب می‌کرد. پس از یک بازی پراحساس در فیلم **خون و شن** (۱۹۲۲) وایفای نقش در چندفیلم نه چندان به یادماندنی هم‌چون ***درپس صخره‌ها*** و ***موران خانم لِتی***، (هردو به سال ۱۹۲۲)، والنتینو به دلیل تقاضا برای نظارت بر تولید فیلم‌هایش از سوی شرکت فیموس پلیرز-لسکی به حال تعلیق درآمد. اما والنتینوی باهوش توانست با شرکت در یک تور موفق رقص محبوبیت و شهرت خودرا تداوم بخشد. او با درام تاریخی و بادقت ساخته شدهٔ ***آقای بوکر***(۱۹۲۴) به پردهٔ سینماها بازگشت و بازی فوق‌العاده ظریفی را به عنوان دوکی که وانمود می‌کند یک دوک قلابی است‌و به عنوان یک دوک قلابی نیز وانمود می‌کند که یک آرایشگر است، به نمایش گذاشت.

بهترین بازی‌های والنتینو در فیلم‌هایی هم‌چون ***آقای بوکر*** و ***عقاب*** (۱۹۲۵) حاکی از استعداد اودر کمدی وتوانایی‌اش برای انجام حرکات بیانگر است. بازی والنتینو در این فیلم‌ها درتضاد با قسمت‌های پخش شده از آثار او (خصوصاً فیلم **شیخ**) است که بازیش را اغراق آمیز و دوران کوتاه موفقیتش را مدیون زیبایی او و ستایش جنسیِ زنانِ طرفدارش می‌نمایند. اما موفقیت محدود آقای بوکر در خارج از مناطق شهری (لااقل به مسئولان استودیو)ثابت کرد که تسلط خانم والنتینو بر شوهر «زن‌ذلیلش» برای گیشه خطرناک است. پس از چند فیلم ناامید کننده و جدایی از همسر، والنتینو با فیلم خوش ساخت ***عقاب*** که فیلمنامهٔ هوشمندانهٔ آنرا هانس کرالی همکار دائم لوبیچ نگاشته بود، به صحنه بازگشت. از قضا آخرین فیلم والنتینو، **پسرشیخ**، که پس از مرگش به نمایش درآمد نقیضهٔ سبکی بود از فیلمی که پنج سال پیش از آن «عاشق پیشهٔ بزرگ» را به شهرت رسانده بود.

گایلین استودلر

گزیده فیلم‌شناسی

چهار سوار سرنوشت (۱۹۲۱)؛ شیخ (۱۹۲۱)؛ خون و شن (۱۹۲۲)؛ آقای بوکر (۱۹۲۴)؛ عقاب (۱۹۲۵)؛ پسرشیخ (۱۹۲۶).

کتاب شناسی

Hansen, Marian (1991), Babel and Babylon.
Morris, Michael(1991), Madam Valentino.
Studler, Gaylyn(1993), Valentiono, Optic Intoxication and Dance Madness.
Walker, Alexander(1976), Valentino.

دو دهه صنعت سینما از فروش فیلم‌ها به عنوان یک نوآوری علمی به ساخت‌یک ماشین پیشرفتهٔ تبلیغ در خدمت نظامی تمام و کمال و محصولاتی رسیده بود که سراسر کشور را پوشش می‌داد.

هالیوود نظام ستاره‌سازی را به عنوان مبنای تبلیغات خود برگزید. تبلیغات‌چی‌ها باید هنر بهره‌برداری از فنون جدید تبلیغات و ارتباط جمعی را فرا می‌گرفتند تا درذهن طبقهٔ متوسط درحال رشد چیزی ویژه و منحصر به فرد بکارند. ستاره‌ها وسیلهٔ خوبی برای متمایز کردن فیلم‌های بلند و ایجاد جذابیت های غلبه‌ناپذیر برای تک‌تک آنهابودند. برای مثال در ۱۹۰۹ کارل لامل، فلورنس لارنس را از چنگ بیوگراف در آورد و نام «دختر آی.ام.پی» را براو نهاد - حروف معرف کمپانی او یعنی شرکت مستقل تصاویر متحرک (بعدها یونیورسال) است. لامل سپس ستاره خودرا راهی سفر تبلیغاتی کرد وروزنامه‌ها را از اخبار مربوط به او انباشت، از جمله خبر دروغی دربارهٔ مرگ او.

شرکت‌های دیگر ستاره‌های خودرا از تئاتر گرفتند. شرکت پیشرو آدولف زوکر یعنی فیموس پلیرز (بعداًپارامونت)، که شعارش «بازیگران مشهور در فیلم‌های مشهور» بود، با فیلم‌های ***کنت‌مونت‌کریستو*** (۱۹۱۲) با شرکت جیمز اونیل، ***زندانیِ زندا*** (۱۹۱۳) باشرکت جیمز هکت، ***ملکه الیزابت*** (۱۹۱۲) با شرکت سارابرنارد و ***تِس دی‌اوربرویل*** با شرکت مینی مادرن فیسک، به نخستین موفقیت‌ها دست یافت.

زوکر خیلی زود دریافت که باید به عوض خرید نام‌های مشهور، ستاره‌هایش را بسازد. لذا او حقوق مری پیکفورد را از هفته‌ای ۱۰۰دلار در ۱۹۰۹ به هفته‌ای ۱۰/۰۰۰دلار در ۱۹۱۷ افزایش داد و اورا به بزرگترین ستارهٔ دوران خود بدل کرد. رقبای زوکر نیز «مری کوچولوی» خودرا ساختند و با آنها قراردادهای انحصاری و طولانی مدت امضا کردند. شرکت‌های هالیوود سپس برای ستاره‌های خود فیلمنامه‌های دقیق و کامل تهیه کردند. اما ستاره‌ها خیلی زود فهمیدند که اگر تا این حد برای استودیوها اهمیت دارند پس می‌توانند شرایط خودرا به آنهاتحمیل کنند. گرچه بسیاری از آنهاهمچنان به قراردادهای ناعادلانه گردن می‌نهادند، اما برخی از موفق‌ترین‌ها خودرا از التزام به این نظام آزاد کردند. در ۱۵ ژانویهٔ ۱۹۱۹ سرآمدان عرصهٔ بازیگری یعنی چارلی چاپلین، داگلاس فربنکس ومری پیکفورد به کارگردان مشهور دیوید وارک گریفیث ملحق شدند و یونایتدآرتیستز را پایه‌گذاری کردند و اعلامیه‌ای را مبنی بر استقلال از رؤسای سابقشان در استودیوها انتشار دادند. یونایتد

آرتیستزاعلام کرد که فیلم‌های تهیه شده توسط ستاره‌ها را پخش خواهد کرد و لذا سازندگان آنهامی‌توانند از منافع حاصل از نفوذ ستارگان برخوردار شوند.

یونایتد آرتیستز با فیلم‌هایی هم‌چون **علامت زورو** (۱۹۲۰،فربنکس)، ***رابین هود***(۱۹۲۳، فربنکس)، ***لرد فانتلروی کوچک*** (۱۹۲۱،پیکفورد) و ***جویندگان طلا*** (۱۹۲۵، چاپلین) به موفقیتی عظیم رسید. اما متأسفانه این استودیو نتوانست به طور مرتب فیلم‌هایی با بازی ستارگان مشهور بسازد. صاحبان سینماها خواستار سه فیلم در سال از چاپلین ، فربنکس و پیکفورد بودند، اما شرکت قادر بود در هر بیست‌وچهار ماه تنها یک فیلم عرضه کند. صاحبان سینماها نمی‌توانستند منتظر بمانند که هر دوسال یکبار شاهکاری به دستشان برسد و از این رو بازهم به استودیوهای بزرگ روی آوردند. در نتیجه، یونایتدآرتیستز به تدریج پناهگاهی شد برای تهیه کنندگان مستقل (اعم از خوب و بد) که از محدودیت‌های استودیوهای عمدهٔ هالیوود گریزان بودند.

یونایتد آرتیستز یک استثناء بود. نظام حاکم بر هالیوود در زمینهٔ ساخت فیلم‌های بلند تلاش می‌کرد تا پخش هفتگی فیلم‌های جذاب رادر بین سینماها تضمین کند، و استودیوها برای تغذیهٔ سینماها ، روش‌های مؤثر و مقرون به صرفهٔ تولید را به وجود آوردند. در واقع نظام کارخانه‌ای بهترین روش برای تولید منظم و بی‌وقفهٔ فیلم بود. تا پیش از رواج فیلم‌های بلند دو روش پذیرفته شده برای تولید وجودداشت. برای ثبت موضوعات «واقعی» یک فیلمبردار در محل حاضر می‌شد، از وقایع فیلم می‌گرفت و سپس آنهارا تدوین می‌کرد. برای تهیه فیلم‌های ملهم ازتئاترهای وودویل یا منابع ادبی، کمپانی‌های فیلمساز ی یک کارگردان را برای چیدن «صحنه‌ها» و یک فیلمبردار را برای ثبت آنهااستخدام می‌کردند. در دههٔ ۱۹۱۰ ، با افزایش تقاضا برای فیلم‌های داستانی، به منظور کمک به کارگردان در ساخت سریع‌تر فیلم‌ها به تدریج تخصص‌های جدید ایجاد شد. نویسندگان خط داستان را تهیه می‌کردند ، طراحان صحنه پسزمینه‌ها را نقاشی می‌کردند ، و طراحان لباس ، لباس‌های مناسب را فراهم می‌کردند.

فیلمساز ان به زودی دریافتند که اگر فیلمبرداری را نه براساس ترتیب زمانی داستان چنانکه برصحنهٔ تئاتر اجرا می‌شود، بلکه به طور نامنظم انجام دهند ارزانتر تمام خواهد شد. وقتی همهٔ صحنه‌های موردنظر گرفته شد، آنگاه یک تدوینگر می‌توانست آن‌هارا براساس فیلمنامه سرهم کند. این کار مستلزم یک برنامهٔ دقیقاً فکر شده و از قبل طراحی شده برای محاسبهٔ حداقل هزینه‌ها بود. این برنامه با عنوان فیلمنامهٔ تقطیع شده شهرت یافت. استودیوهای هالیوود باید فیلمنامهٔ تقطیع شده‌ای را تهیه می‌کردند که از نظر گیشه تضمین شده باشد . به تدریج با طولانی‌تر شدن فیلم‌های بلند بر پیچیدگی داستان‌هاافزوده شد ولزوم تهیهٔ فیلمنامه‌های تقطیع شدهٔ دقیق‌تر افزایش یافت. دقت و توجه در آماده‌سازی فیلمنامه منجر به ساخت سریع‌تر و ارزان‌تر فیلم‌های بلند شد. به این ترتیب برآورد دقیق فیلم لازم برای هر صحنه میسر شد و فیلمساز ان فنونی را برای به حداقل رساندن برداشت‌های مجدد بوجود آوردند.

فیلمنامه‌ها معمولاً در همان ابتدا ژانر خودرا اعلام و فهرستی از ایفاگران نقش‌ها ارائه می‌کردند و داستان را به طور خلاصه شرح می‌دادند وتنها پس از انجام این مراحل بود که به شرح صحنه به صحنهٔ فیلمنامه می‌پرداختند.

نظام تولید هالیوود راکسی ابداع نکرد، بلکه ماحصل یک رشته ضرورت‌ها و در رأسشان نیاز به‌کسب درآمد ثابت و دائمی بود. اما می‌توان توماس اینس را که در ۱۹۱۳ به عنوان تهیه کننده برای کمپانی میوچول کار می‌کرد در این زمینه پیشگام دانست. روشی که اینس برای کار در استودیو ابداع کرد شامل رئیس استودیو،کارگردان فیلم و یک فیلمنامهٔ تداومی بود. وقتی اینس به عنوان تهیه کنندهٔ ارشد طرحی را تصویب می‌کرد، ساختمان‌های موجود رابرای فیلمبرداری تعیین کرد و نویسندگان و طراحان رامأمور تهیهٔ فیلمنامه، دکور و لباس می‌کرد. وجود واحدهای پشتیبانی نظیر نیروی پلیس داخلی برای کنترل جمعیت یا آتش‌نشانان برای مهار آتش سوزی‌های صحنه نشان می‌دهد که در اوایل دههٔ ۱۹۲۰ استودیوها با کیلومترها مساحت حکم خرده شهرهایی در حومهٔ لُس آنجلس را داشتند.

رؤسای استودیوها برنامهٔ تولید فیلم را سالانه تنظیم می‌کردند . دکورها با کمی تغییر برای فیلم‌های مختلف استفاده می‌شد. طراحان صحنه دکورها را طراحی و درست می‌کردند؛ متخصصان انتخاب بازیگر افراد مستعد را می‌یافتند؛ گریمورها برجذابیت فیلم می‌افزودند؛ و فیلمبرداران فیلمنامهٔ نوشته شده را به تصویر می‌کشیدند. زمان اهمیت بنیادی داشت ، لذا بازیگران دائماً از این فیلم به فیلم دیگر در رفت و آمد بودند. برای گرفتن نماهای پیچیده (مثلاً صحنهٔ میدان جنگ) غالباً برای پرهیز از چیدن دوباره صحنه از چند دوربین استفاده می‌شد. و در تمام صحنه‌ها منشی صحنه حضور داشت تا از قابل تدوین بودن نماها پس از اتمام فیلمبرداری اطمینان حاصل کند.

طراحی صحنه ویلیام کامرون منزیس برای فیلم دزد بغداد در ۱۹۲۴

پخش فیلم و نظارت بر بازار

نظام تولید کارخانه‌ای در استودیوهای هالیوود را اینس ابداع کرد، اما نحوهٔ بهره‌برداری کامل و صحیح از آن را آدولف زوکر به هالیوود آموخت. در ۱۹۲۱ کمپانی زوکر -فیموس پلیرز- به بزرگترین شرکت فیلم جهان تبدیل شد. وی پنج سال پیش از آن دوازده تهیه کننده ویک پخش کننده یعنی پارامونت را درهم ادغام کرد تا شرکت فیموس پلیرز -لاسکی را تشکیل دهد. در ۱۹۱۷ کمپانی تازه تأسیس او از وجود ستارگانی هم‌چون مری پیکفورد ، داگلاس فربنکس، گلوریا سوآنسون، پالین فردریک و بلانش‌سوئیت بهره می‌برد. دو سال بعد، حدوداً زمانی که پیکفورد و فربنکس به قصد تشکیل یونایتد آرتیستز استودیوی اورا ترک کردند، یک چهارم از سینماهای ایالات متحده به طور مرتب فیلم‌های شرکت فیموس پلیرز را نمایش می‌داد. در این زمان فیموس پلیرز شروع به ذخیرهٔ کامل سینماهای طرف قرارداد برای تولید سالانهٔ خود کرد که بالغ بر ۵۰ تا ۱۰۰ فیلم بلند بود. بنابراین صاحب سینمایی که می‌خواست فیلم های مری پیکفورد را نمایش دهد، مجبور بود فیلم‌های ستاره‌های نه چندان مشهور فیموس پلیرز را نیز به نمایش بگذارد. فیموس پلیرز نیز از ذخیرهٔ تضمینی سینماها برای آزمایش و ارائهٔ ستاره‌های جدید و ژانرهای جدید استفاده می‌کرد. وقتی صاحبان سینماهای بزرگ شروع به ابراز نارضایتی از زیان‌های احتمالی این روش کردند، زوکر وارد میدان شد، سینماها را خرید و زنجیرهٔ سینماهای شخصی خودرا به وجود آورد.

چنین پروژهٔ عظیمی برای خرید مستغلات به سرمایه‌ای نیاز داشت که خارج از توان زوکر بود. لذا وی برای تهیهٔ ۱۰ میلیون دلار سرمایهٔ مورد نیاز به مؤسسهٔ سرمایه‌گذاری کوهن لوب دروال استریت متوسل شد. کوهن لوب در آن زمان در وال استریت غریبه به حساب می‌آمد؛ مؤسسه‌ای کوچک و متعلق به یهودیان بود در میان مؤسساتی که عموماً توسط آمریکاییان سفید پوست و پروتستان اداره می‌شد. اما دیری نپایید که این شرکت ، تاحدی به دلیل معامله باشرکت‌های در حال رشد فیلم در منطقهٔ غرب نظیر فیموس پلیرز ، تبدیل به یکی از غول‌های تجاری شد. درست است که هالیوود در فاصلهٔ ۲۰۰۰ مایلی نیویورک قرار داشت، اما زوکر نشان داد که برای تهیه سرمایهٔ لازم که بانکداران محافظه‌کار ساحل غربی از پرداختش طفره می‌رفتند، امکان رجوع به شرق کشور وجود داشت.

در دههٔ ۱۹۲۰ فیموس پلیرز یکی از سهام های ارزشمند و اصلی بورس اوراق بهادار نیویورک شد . دیگران نیز به زودی همین مسیر را در پیش گرفتند . مارکوس لوئف شرکت مترو-گلدوین- مه‌یر را تأسیس کرد . ویلیام فوکس نیز هم‌چون کارل لامل شرکت فیلم خودرا گسترش داد. حتی کمپانی معتبر یونایتد آرتیستز نیز سینماهای زنجیره‌ای به وجود آورد. بنابراین شماری از شرکت‌های بزرگ برتمام مراحل تولید، پخش و نمایش فیلم در هالیوود تسلط یافتند.

اما حتی تسلط این شماراندک از شرکت‌های فیلمساز ی بر تمام ستارگان و سالن‌های سینما کافی نبود. آنهامی‌خواستند بازارهای خودرا به خارج از مرزهای آمریکا گسترش دهند و پخش جهانی فیلم‌هارا در دست گیرند. جنگ جهانی اول به شکلی اساسی راه را گشود. درحالیکه سینمای کشورهای دیگر در تنگنا قرار داشت، شرکت‌های عمدهٔ هالیوود راه را برای تبدیل جهان به بازار خود هموار کردند. گرچه هزینهٔ متوسط فیلم‌های بلند هالیوود در آن دوره به ندرت از مرز ۵۰۰/۰۰۰دلار می‌گذشت ، پخش جهانی فیلم درآمدها را به بیش از ۱/۰۰۰/۰۰۰دلار رساند. آدولف زوکر، که در این زمینه نیز پیشگام بود، با یک رشته معاملات چشمگیر خارجی راه را هموار کرد و توانست در سال‌های پیش از ظهور صدا بر بازار جهانی فیلم تسلط یابد.

شرکت‌های عمدهٔ هالیوود برای حفظ شرایطی که حداکثر سودرا از پخش جهانی فیلم تضمین می‌کرد، اتحادیه‌ای را تحت عنوان اتحادیهٔ تولیدکنندگان و پخش کنندگان آمریکا (MPPDA) تأسیس کردند و ویل اچ.هیز رئیس سابق اداره پست را برای بازنگه‌داشتن بازارهای خارجی اجیر کردند. MPPDA تحت سرپرستی هیز که نوعی سفیر غیررسمی به حساب می‌آمد و کمک‌های مشتاقانهٔ وزارت امور خارجهٔ آمریکا در دوران ریاست جمهوریِ هاردینگ و کولیج و هوور تلاش کرد تا فعالیت بی‌قید وشرط شرکت‌های هالیوودی در کشورهای خارجی را تضمین کند.

در اواسط دهه ۱۹۲۰ هالیوود نه تنها بر بازارهای بزرگ کشورهای انگلیسی زبان یعنی بریتانیای کبیر ، کانادا واسترالیا، بلکه بر اغلب کشورهای اروپایی به استثنای آلمان و شوروی تسلط یافت و با موفقیت به بازار آمریکای جنوبی و مرکزی ومنطقهٔ کارائیب دست یافت. این موفقیت‌ها موجب ورشکستگی نظام‌های استودیویی‌رقیب، به استثنای نقاط دورافتاده، شد. برای مثال، ژاپن در این زمان جایی در بازارهای جهانی نداشت و کشوری بسته بود. گرچه فیلم‌های هالیوودی در ژاپن طرفداران زیادی داشت، نظام استودیویی

جوزف ام. شنک (۱۹۶۱-۱۸۷۷)

از میان کسانی که در دوران استودیوها به غول‌های هالیوود تبدیل شدند، شاید جوزف ام شنک و برادر کوچک‌ترش نیکلاس برجسته‌ترین (و شاید پرفراز و نشیب‌ترین) خط سیر را داشتند. این دو برادر در دوران اوج خود دو استودیوی بزرگ را اداره می‌کردند؛ جوشنک از پشت پرده ابتدا ریاست یونایتد آرتیستز و سپس فوکس قرن بیستم را برعهده داشت و نیک مؤسسهٔ لوئف و شرکت سرشناس و وابسته به این مؤسسه یعنی شرکت مترو-گلدوین-مه‌یر را اداره می‌کرد.

برادران شنک هم‌چون اغلب افراد صاحب نفوذ سینما مهاجر بودند.آنهادر ۱۸۹۲ از روسیه به ایالات متحده آمدند و در شهر نیویورک بزرگ شده و حرفهٔ موفق ادارهٔ پارک‌های تفریحی را در پیش گرفتند. آنها در این حرفه به ثروت رسیدند و عاقبت به مؤسسه لوئف پیوستند که در زمینهٔ نمایش های وارینه فعالیت می‌کرد.

نیک شنک به ریاست مؤسسهٔ لوئف رسید و این مقام را ربع قرن حفظ کرد . اما جو مستقل‌تر بود و روی پای خود ایستاد. وی در اوایل دهه ۱۹۲۰ به هالیوود نقل مکان کرد ومدیربرنامه‌های روسکو(فتی) آربوکل ، باسترکیتون و خواهران تالماگ شد.

جو در ۱۹۱۷ با نورماتالماگ ازدواج کرد و کیتون نیز ناتالی را به عقد خوددرآورد. در دههٔ ۱۹۲۰ «خانواده گستردهٔ» شنک - کیتون - تالماگ در زمرهٔ مشهورترین و قدرتمندترین گروه‌های هالیوود قرارگرفت. شنک پس از متارکه در سال ۱۹۲۹ ، نقش «پسر مجرد» دوران طلایی هالیوود را یافت وبه عنوان مشاور و بنابر شایعات ، فاسق ستارگانی هم‌چون مرل اوبرون و مرلین مونرو فعالیت کرد .در دههٔ ۱۹۲۰ جوشنک روابط نزدیکی با یونایتد آرتیستز برقرار کرد و بسیاری از ستارگانی که مدیریت برنامه‌هایشان را بر عهده داشتند از طریق این شرکت فیلم‌های خودرا پخش کردند. وی در نوامبر ۱۹۲۴ به ریاست شرکت برگزیده شد، اما به عنوان رئیس شرکت به کار با هنرمندان تحت حمایت خود ادامه داد و شماری از فیلم‌های آن‌ها، ازجمله : ***ژنرال*** (۱۹۲۷) و ***استیم بوت بیل جونیور*** (۱۹۲۸) از باسترکیتون را تهیه نمود. وی در ۱۹۳۳ کمپانی تولید فیلم خود یعنی «فیلم‌های قرن بیستم» را با شراکت داریل .اف. زانوک و حمایت مالی برادرش نیک در مؤسسهٔ لوئف تأسیس کرد . وقتی دو سال بعد شرکت قرن بیستم با شرکت فوکس ادغام شد، جو بازهم به یمن حمایت مالی برادرش مقام ریاست را حفظ کرد. بنابراین، درحالیکه زانوک بر تولید فیلم‌ها نظارت داشت ، جوشنک در پشت پرده مشغول به کار هماهنگی پخش جهانی فیلم‌ها و ادارهٔ سینماهای زنجیره‌ای فوکس قرن بیستم در سراسر جهان بود.

در اواخر دهه ۱۹۳۰ شنک و دیگر رؤسای استودیوها (ازجمله برادرش نیک) با پرداخت رشوه به ویلی‌بیوف، از اعضای اتحادیهٔ آپاراتچی‌های سینما، از بسته شدن سالن‌ها جلوگیری می‌کردند . بالاخره بازجویان دولت از این باجگیری پرده برداشتند و بیوف را محکوم کردند. یکی از غول‌های سینما باید برای تبرئه شدن دیگران به زندان می‌رفت. شنک به جرم شهادت دروغ چهارماه و پنج روز را در زندان فدرال دانبری در کانکتیکات گذراند؛ وی در ۱۹۴۵ از سوی رئیس جمهور هری‌ترومن عفو و از کلیهٔ اتهامات مبراشد.

برادران شنک در اوضاع و احوال بد اقتصادی دههٔ ۱۹۵۰ به کارخود ادامه دادند ؛دورانی که روش‌های سی‌سال گذشتهٔ آنهارا به منزلهٔ روش‌هایی کهنه ومنسوخ به سخره می‌گرفت. با آمدن تماشاگران جدید و رقیب تازه‌ای به نام تلویزیون،برادران شنک قدرت خودرا به کلی از دست دادند. در دههٔ ۱۹۵۰ شنک و دوست قدیم‌اش مایک تاد یک روش پردهٔ عریض موسوم به تاد-ای-اُ را راه‌اندازی کردند و فیلم ***اوکلاهُما*** (۱۹۵۵) و چند فیلم خوب دیگر را تهیه کردند. اما عاقبت کهولت سن شنک را ازپا انداخت و اودرحالیکه با اندوه درحاشیهٔ صنعتی که در شکل گیری‌اش نقش داشت زندگی می‌کرد چشم از جهان فروبست.

این پایان غم‌انگیز ،حتی بیش از محکومیت به خاطر رشوه، باعث شده تابرادران شنک از جایگاه شایستهٔ خوددر متون تاریخ سینما محروم شوند . هردوی آنهابه خاطر نقش‌شان درتبدیل کردن هالیوود به قدرتمندترین صنعت فیلمساز ی جهان در دهه‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ شایستهٔ تقدیراند.

داگلاس گومری

گزیده فیلم‌شناسی (درمقام تهیه کننده)

سالوم (۱۹۱۸)؛ دریانورد (۱۹۲۴)؛ کامیل (۱۹۲۷)؛ ژنرال (۱۹۲۷)؛ عشق ابدی (۱۹۲۹) ؛آبراهام لینکلن (۱۹۳۰)؛ دوباری:زن عشق (۱۹۳۰)

بومی این کشور توانست به خلاف انگلستان و فرانسه با هالیوود رقابت کند. آلمان نیز استقلال خودرا تاحدی حفظ کرد، هرچند که این استقلال نصف و نیمه نیز در اواخر دهۀ ۱۹۲۰ به ضعف گرایید، زیرا شرکت‌های هالیوود بسیاری از هنرمندان برجستۀ آلمان را جذب و قراردادهایی با اوفا، کمپانی اصلی آلمان، منعقد کردند.

برخی از کشورها به منظور محدودکردن نفوذ هالیوود اقدام به حمایت از صنایع فیلمسازی خود کردند. آلمانی‌ها و متعقاب آنهافرانسه «نظام مشروط» را بوجود آوردند که صادرات هالیوود به این کشورها را به رقم مشخصی در سال محدود می‌کرد. نظام سهمیه بندی انگلستان که در ۱۹۲۷ طراحی شد درصد خاصی از نمایش سینماهای این کشور را به تولیدات داخلی اختصاص داد، اما به نحوی تنظیم شده بود که شرکت‌های هالیوودی می‌توانستند با فراهم کردن امکانات تولید درانگلستان فیلم‌های قانوناً «انگلیسی» بسازند.

در واقع استمرار انحصار بین‌المللی هالیوود، سرمایه‌گذاران صنعت فیلم در کشورهای دیگر را واداشت تا در جذب تماشاگران خودی با هالیوود رقابت کنند. اما شرکت‌های هالیوودی با تسلط بر پخش جهانی فیلم توانستند استانداردهای مناسب فیلم را از لحاظ سبک، فرم، محتواو درآمد تعیین نمایند. بنابراین، صرفنظر از میزان مرغوبیت کالا، نظام‌های تحدید ونظارت کارساز نشد.

کاخ سینمایی

تولید و پخش فیلم‌ها تنها دورکن از سه رکن اصلی قدرت نهادی هالیوود را تشکیل می‌داد. قدرت‌های سینما می‌دانستند که پول از گیشۀ سینماها می‌آید و لذا برای تسلط بر نمایش فیلم‌ها، یعنی سومین بخش بنیادی صنعت فیلم، اقداماتی صورت دادند. اگر «هالیوود» در ابتدا شامل تعدادی استودیو در کالیفرنیا و دفاتر پخش در سراسر جهان بود، اکنون شبکه‌ای از کاخ‌های سینمایی را نیز در خیابان‌های اصلی نیویورک، لس‌آنجلس، شیکاگو و دالاس و در اندک زمانی، لندن و پاریس در برمی‌گرفت.

دوران کاخ‌های سینمایی مدرن از ۱۹۱۴ آغاز شد، یعنی زمانی که ساموئل «راکسی» روساپفیلد سینمای ۳۰۰۰نفری خودرا در نیویورک افتتاح کرد. راکسی نمایش واریتۀ زنده را به فیلم‌ها افزود. نمایش واریتۀ او چیزی افزون بر سالن‌های عادی سینما به مخاطبان می‌دادو لذا باعث جذب آنهامی‌شد. نمایش‌های راکسی با نواخته شدن سرود ملی توسط ارکستری پنجاه نفری آغاز می‌شد. سپس یک فیلم خبری، یک، فیلم سفرنامه‌ای (travelogue)، یک فیلم کوتاه کمدی و نمایش زندۀ صحنه‌ای به نمایش درمی‌آمد. تازه بعداز همه اینها فیلم بلند آغاز می‌شد.

کاخ سینما خود چیزی فراتر از یک سالن سینما بود. شکوه معماری و حضور کنترل‌چی‌ها احساس بودن در سرزمینی خیالی را ایجاد می‌کرد. آدولف زوکر خیلی زود ابتکارات راکسی را درک و با عجله اقدام به خرید زنجیره‌ای از کاخ‌های سینمایی کرد، و به این ترتیب زمام یک نظام کاملاً یکپارچۀ تولیدو پخش و نمایش تصاویر متحرک را به دست گرفت.

راکسی نتوانست مؤسسه اقتصادی‌اش را حفظ کند، لذا آن را واگذار کرد. اما شرکت بالابان و کاتز نظامی اقتصادی رابرای کسب میلیون‌ها دلار درآمد از امپراطوری کاخ‌های سینمایی خود به وجود آورد و در سال‌های بعداز جنگ جهانی اول نمایش دهندگان پیشرو برای به حداکثر رساندن درآمدهای خوداز این شرکت بسیار موفق شیکاگویی پیروی کردند. آدولف زوکر با مؤسسۀ بالابان و کاتزتماس گرفت و این دو شرکت در ۱۹۲۵باهم ترکیب شده و کمپانی پارامونت پیکچرز را بوجود آوردند. این حادثه درحقیقت به منزلۀ موفقیت هالیوود در تحقق استراتژی سه مرحله‌ای تسلط بر بازار تولید و پخش و نمایش فیلم بود.

موفقیت شرکت بالابان و کاتز از زمانی آغاز شد که سالن سینمای سنترال پارک آنهادر اکتبر ۱۹۱۷ افتتاح شد. این کاخ سینمایی عظیم به موفقیتی ناگهانی دست یافت و سام کاتز، به عنوان طراح و رئیس شرکت، سندیکایی از پیشتیبانان مالی به وجودآورد که همگی در کسب و کار خود در شیکاگو بسیار موفق بودند: جولیوس روزنوالد مدیر شرکت سیرز-روباک؛ ویلیام ریلگی فرد شمارۀ یک در صنعت تولید آدامس؛ و جان هرتز سلطان تاکسی در شیکاگو و بعدها مبدع شبکۀ ماشین‌های کرایه‌ای. شرکت بالابان و کاتز با این پشتوانه به‌سرعت گسترش یافت و حرفۀ تازه تأسیس نمایش فیلم را از یک صنعت حاشیه‌ای اوقات فراغت به رأس تجارت سرگرمی هدایت کرد. شرکت بالابان و کاتز اهمیت زیادی برای محل سینماها قائل بودند. تا آن زمان، صاحبان سینماها محل‌هایی‌در مناطق تفریحی شهر برای ساخت سینما انتخاب می‌کردند. اما شرکت بالابان و کاتز سه کاخ سینمایی اول خودرا در مراکز تجاری حومۀ شیکاگو و دوراز مرکز شهر بناکرد، مناطقی که می‌توانست محل تجمع طبقۀ متوسط مُرفه باشد. صرف ساختن سالن سینما در هر نقطه شهر برای آنها کافی نبود؛ سینما بایدفیلم را به

مناطق پررفت و آمد وشلوغ می‌برد. حمل و نقل عمومی سریع این امکان را به طبقهٔ متوسط و ثروتمند داده بود تا به حاشیهٔ شهر نقل مکان کرده ونخستین حومه‌های شهری را بناکنند. شرکت بالابان و کاتز دقیقاً چنین تماشاگرانی را مدنظر داشت که قادر و مایل به پرداخت قیمت‌های بالا برای نمایش‌های پرتجمل بودند.

معماری کاخ‌های سینمایی تماشاگران را از دنیای خارج جدا کرده و فضای مجللی برای سرگرمی فراهم می‌کرد. مؤسسهٔ معماری شیکاگو به ریاست برادران راپ (جورج و سی.دبلیو) باترکیب عناصر طراحی دوره‌های گذشته و ساختمان‌های معاصر، از جمله طرح‌های کلاسیک فرانسه و اسپانیا و گچکاری آرت‌دیکو (Art deco) ، سینماهای سبک جدید را طراحی کردند. به زودی دیدن تاق نماهای عظیم، پلکان های باشکوه و تالارهای بزرگ و ستون‌دار (به سبک تالار آینه کاخ ورسای)امری عادی برای تماشاگران شد. همین شکوه و جلال در سردر سینماها نیز دیده می‌شد. ستون نماها، پنجره‌ها و برج‌های بلند در برابر مغازه‌های کوچک مجاور عظمتی خیره کننده داشت. خودبنا از اسکلت فولادی بسیار محکم ساخته می‌شد و رویش تزئینات گچی به رنگ های ارغوانی، طلایی، آبی و زرشکی درخشان قرار می گرفت. چارچوب‌های عظیم فولادی هزارها تماشاگر را برروی یک یا دو بالکن نگه می‌داشت.

در بیرون ، تابلوهای الکتریکی از کیلومترها دورتر دیده می‌شد. تابلوهای عمودی با چند طبقه ارتفاع ، پیام‌های خودرا در رنگ‌های مختلف اعلام می‌کردند. در پشت آنها، شیشه‌های رنگی پنجره‌ها نور را به درون سالن انتظار منتقل می‌کرد و فضایی کلیسایی می‌آفرید و سینمارا با معماری سنتی و آشنای گذشته پیوند می‌داد.

در داخل سینما، مشتری‌ها در یک رشته ورودی‌ها ، سرسراها و سالن‌های انتظار قدم می‌زدند. سالن‌های انتظار حتی تماشایی‌تر از معماری خیال انگیز بیرون سینما بود. تزئینات آنهاعبارت بود از چلچراغ‌های باشکوه، پرده‌های کلاسیک بردیوارها، ورودی‌ها ، صندلی‌ها و آبخوری‌های مجلل و فضاهای وسیع برای پیانو یا ارگ که برای جمعیت حاضر در سالن انتظار می‌نواخت. در داخل سالن نمایش همه می‌توانستند پرده را به طور کامل ببینند و طراحی دقیق آکوستیکی باعث می‌شد تا صدای ارکستر همراهی کنندهٔ فیلم‌های صامت حتی در آخرین ردیف‌های بالکن نیز به خوبی شنیده شود.

یکی از گزارشگران آن دوره سالن‌های بالابان و کاتز رابه سالن‌های اشرافی یا هتل‌های بزرگ تشبیه کرده بود که در آنها می‌توان چای نوشید یا رقصید. مؤسسه بالابان و کاتز سعی داشت به مشتری‌های تازه به دوران رسیدهٔ خود این احساس را القاء کند که گویی به خانهٔ یک غول تجاری مدرن قدم نهاده‌اند. در سینماهای بالابان و کاتز از کودکان به رایگان نگهداری می‌شد، اتاق هایی برای سیگار کشیدن وجودداشت ودر سالن‌های انتظار نمایشگاه‌های نقاشی برپا بود. در زیرزمین هر کاخ سینمایی یک زمین بازی کامل به همراه سرسره ودیگر وسایل بازی برای کودکان خردسال وجودداشت تا مزاحم والدین خودکه در طبقهٔ بالا سرگرم تماشای فیلم بودند، نباشند.

کنترل‌چی ها در داخل سینما رفتاری آرام و مؤدبانه داشتند. آنهاتماشاگران را در سالن‌ها و سرسراهای تودرتو هدایت می‌کردند ، به سالخوردگان و کودکان کمک می‌کردندو مشکلات رارفع و رجوع می‌کردند. بالابان وکاتز کارکنان خودرا از میان دانش آموزان پسر استخدام می‌کرد، به آنها یونیفورم قرمز بادستکش‌های سفید و سردوش‌های زرد می‌پوشاند و از آنها می‌خواست تا حتی با گستاخ‌ترین مشتریان نیز برخوردی مؤدبانه داشته باشند. هر درخواستی باید با «متشکرم» به پایان می‌رسید و تحت هیچ شرایطی گرفتن انعام جایز نبود.

نمایش‌های صحنه‌ای سینماهای بالابان و کاتز با تبدیل افراد مستعد به «ستارگانی» همپای مری پیکفورد و چارلی چاپلین حتی از نمایش‌های راکسی نیز پیشی گرفت. نمایشها مینی‌موزیکال‌هایِ مفصلی بودند با دکورهای چشمگیر و نورپردازی‌های پیچیده دربارهٔ اعیاد و جشن‌ها ،آخرین مُدها، ماجراهای قهرمانی و تمام رویدادهای جالب «دههٔ بیست طوفانی» ، از چارلستون تا ماجراجویی های چارلز لیندبرگ و رسانهٔ جدید رادیو. مؤسسهٔ بالابان و کاتز در زمینهٔ ارکستر موسیقی و ارگ نوازان نیز که فیلم‌های صامت آن دوره را همراهی می‌کردند متکی بر نظام ستاره سازی بود. در دههٔ ۱۹۲۰ جس‌کرافورد در زمینه ارگ نوازی به شهرت زیادی رسید. در ۱۹۲۳ ازدواج او با یک ارگ نواز دیگر به نام هلن‌اندرسون به یکی از خبرهای داغ روزنامه‌های شیکاگو بدل شد. وقتی سام کاتز این زوج را به نیویورک برد، سوگواری روزنامه‌های شیکاگو شبیه به سوگواری آنهابرای از دست دادن قهرمانان ورزشی بود.

هر زنجیرهٔ سینمایی که مایل به سرمایه‌گذاری بود به راحتی می‌توانست اغلب ویژگی‌های کاخ‌های سینمایی راکپی برداری و تقلید کند. اما یک بخش از نمایش بالابان و کاتز منحصر به فرد بود.این موسسه اولین سالن‌های دارای تهویهٔ مطبوع رادرجهان ساخت وشهروندان طبقهٔ متوسط در ایالت‌های داغ غرب میانه

سیدگرومان (۱۹۵۰-۱۸۷۹)

در دهۀ ۱۹۲۰ هیچ نمایش دهندۀ فیلمی در ایالات متحده مشهورتر از سیدگرومان و هیچ سینمایی مشهورتر از سینمای چینی گرومان در هالیوود بلوار نبود. سیدنی پاتریک گرومان از موقعیتش به عنوان غول کاخ‌های سینمایی کمال لذت را می‌برد: آدمی از هرجهت جالب و تماشایی که ثبت علائم بازیگران بر محوطۀ سیمانی مقابل سینمای او شهرت جهانی یافت. بنابریک افسانه، نورماتالماگ طی بازدیدش از ساختمان نیمه‌کارۀ سینمای چینی پای خودرا سهواً به روی سیمان خیس گذاشت و به این ترتیب یکی از بزرگترین ابزارهای تبلیغ سینمایی زاده شد. کاربه جایی رسید که جین آوتری نیز سم‌های اسب قهرمان خودرا در کنار علامت زانوی آل جالسون ، نیم‌رخ جان باریمور ، کلاه کابویی تام میکس و عینک هارولد لوید برروی سیمان حک کرد. باید از گرومان به خاطر استفاده از نمایش‌های صحنه‌ای پیش از شروع فیلم نیز یادی کرد. این نمایش‌ها که به طور زنده وقبل از فیلم‌های صامت به اجرا در می‌آمدند از نظر موضوعی باداستان فیلم در ارتباط بودند. در اواخر دهۀ ۱۹۲۰ گرومان به خاطر این مقدمه‌ها به حق شهرت جهانی یافت. گرومان قبل از نمایش فیلم **شاه شاهان** (۱۹۲۷) ساخته سیسیل ب.دومیل ، برای لذت وخوشامد بینندگان پنج صحنۀ مختلف انجیلی را با استفاده از بیش از ۱۰۰بازیگر به نمایش گذاشت.

نخستین تجربۀ سیدگرومان از کار نمایش هنگام کار با پدرش در نمایش‌های سیار طی هجوم جویندگان طلای یوکن در ۱۸۹۸ بود. دیوید گرومان که موقتاً به ثروت رسیده بود خانوادۀ خودرا به سانفرانسیسکو برد ودر اولین دهۀ قرن بیستم وارد صنعت جدید فیلم شد. این پدر و پسر مغازۀ ساده‌ای را در سانفرانسیسکو به سینمای پرزرق و برق و بسیار سودآور یونیک تیاتر تبدیل کردند. زلزلۀ ۱۹۰۶ سانفرانسیسکو رقبا را از میدان خارج کرد و گرومان‌ها که همه‌چیز را از صفر شروع کرده بودند به زودی به یکی از قدرت‌های نمایش فیلم در منطقه تبدیل شدند.

سیدگرومان جوان به لس‌آنجلس نقل مکان کرد تا در آنجا به شهرت و موفقیت جهانی دست یابد، و یک دهه بعد، در فوریه ۱۹۱۸ ، سینمای باشکوه «میلیون دالریتاتر» را در لس آنجلس تأسیس نمود. این سینما که طراحی تقریباً آینده‌گرای آن ترکیبی جذاب از طراحی مستعمراتی اسپانیا و نشانه‌هایی از معماری بیزانس بود به نخستین کاخ سینمایی بزرگ غرب شیکاگو تبدیل شد. شهروندان لس آنجلس می‌توانستند برروی ۲۴۰۰ صندلی این سینما شاهد بهترین آثاری باشند که در نزدیکی‌شان به دست شرکت‌های هالیوودی ساخته می‌شد. گرومان چهارسال بعد این موفقیت را با ساختن سینمای مصریی در هالیوود بلوار تداوم بخشید.

اما سینمای چینی عالی‌ترین جلوۀ خلاقیت سیدگرومان بود. در روز باشکوه افتتاح این سینما به تاریخ ۱۹می ۱۹۲۷، دیویدوارک گریفیث ومری پیکفورد برای برگذاشت دست‌آورد گرومان حاضر شدند. در بیرون برروی تاق سیر برنزی مدخلی به ارتفاع حدوداً ۹۰فوت شبیه به معابر شرقی برافراشته شده بود. و در داخل چلچراغی عظیم در ارتفاع ۶۰فوتی در سالنی به رنگ قرمز آتشی با لکه‌های یشمی ، طلایی و آثاری از هنر باستانی چین قرار داشت. اما وقتی صنعت فیلم هالیوود کنترل نمایش فیلم را در دست گرفت ، حتی مهارت فراوان گرومان در زمینۀ سینماداری نیز نابسنده می‌نمود. در دوران رکود اقتصادی، هالیوود نه به سرمایه‌گذاران پیشرو که به مدیرانی نیاز داشت که تابع دستورات دفتر مرکزی باشند ، و آمدن صدا نیز باعث شد تا نمایش‌های صحنه‌ای گرومان قدیمی و منسوخ شود. در ۱۹۳۰ استودیوی قدرتمند فوکس، که تنها چند مایلی نزدیک‌تر به اقیانوس آرام قرار گرفته بود، سینمای چینی را خرید و سیدگرومان ، این تهیه کننده خارق العاده و دوست ستارگان فیلم‌های صامت، به کارسندی هم ردیف دیگران تبدیل شد.

در دهه‌های ۱۹۳۰ و ۱۹۴۰ شهرت گرومان نزد عموم تماشاگران روز به روز افزایش یافت، اما دوران اوجش سرآمده بود. گرومان موقعیتی شبیه به ستارگان تحت قرارداد داشت ؛ از صاحبان استودیو دستور می‌گرفت و کارش تبلیغ تازه‌ترین فیلم‌های استودیو بود. ظهور - و سقوط - سیدگرومان موازی با تاریخ صنعت تصاویر متحرک در ایالات متحده است، از آغاز بی‌قاعده و همه پذیر آن تا تسلط یکسان ویکنواخت غول‌های هالیوود.

داگلاس گومری

کتاب‌شناسی

Gomery, Douglas(1992), Shared Pleasures.

سیدگرومان و گلوریا سوآنسون (درپیشزمینه) در اولین شب نمایش Madame Sans- Gene ساختۀ Leonce Perret در سینمای چینی گرومان به سال ۱۹۲۵

به سختی می‌توانستند در برابر وسوسهٔ رفتن به این سالن‌های خنک و راحت مقاومت کنند.از ۱۹۲۶ به بعداغلب کاخ‌های سینمایی مهم یا سیستم تهویه مطبوع را نصب کردند و یا در کنار آن سالن جدیدی ساختند.

البته تجربیات ابتدایی و خامی در زمینهٔ فرستادن هوا از میان قطعات یخ صورت گرفته بود، اما تا پیش از تأسیس سینمای سنترال پارکِ بالابان وکاتز اغلب سالن‌ها در تابستان یا تعطیل بودند و یا جمعیت اندکی را می‌پذیرفتند. دستگاه تهویه مطبوع کاخ سینمایی با بیش از ۱۵۰۰۰فوت لوله‌های قطور، موتورهای الکتریکی غول‌پیکر با ۲۴۰ اسب قدرت و دوچرخ لنگر ۱۰۰۰پوندی، یک زیرزمین را به طور کامل اشغال می‌کردند.

به زودی تابستان به پرفروش ترین فصل سینما تبدیل شد. مؤسسهٔ بالابان و کاتز با خصایص پنجگانهٔ خود - مکان، معماری، خدمات، نمایش‌های زنده وتهویه مطبوع - سینما رفتن را در ایالات متحده معنایی تازه بخشید. بقیهٔ کشورها نیز محتاطانه همین راه را در پیش گرفتندو به اقتضای شرایط برخی از ویژگی‌های نظام جدید را تقلید یا اقتباس کردند. دراغلب شهرهای اروپایی سینماها را همچنان درهمان مناطق تفریحی سنتی می‌ساختند، اما در انگلستان لااقل تعدادی از سالن‌های مجهز و مجلل را در حومهٔ درحال گسترش شهرهای بزرگ افتتاح کردند. در کشورهای فقیرتر و آنهایی که هوای معتدل‌تری داشتند تهویهٔ مطبوع امری تجملی و گران به حساب می‌آمد و رفتن به سینما در هیچ کجا به اندازهٔ آمریکای شمالی رواج نیافت. هالیوود از این موضوع برای برنامه‌ریزی اکران فیلم‌های مهم استفاده کرد، به این ترتیب که تابستان را به نمایش داخلی و پاییز را به نمایش در بقیهٔ نقاط جهان اختصاص داد.

سام کاتز با پیوستن به شرکت فیموس پلیرز، نظام بالابان و کاتز را به سینمای زنجیره‌ای پارامونت در سراسر کشور پیوند داد. شرکت‌های دیگر نیز به سرعت همین راه را در پیش گرفتند: مارکوس لوئف با مترو-گلدوین-مه‌یر و برادران وارنر، صاحب سینماهای زنجیره‌ای فرست نشنال، ادغام شد. اما هیچ‌کدام نتوانستند با آدولف زوکر و پارامونت رقابت کنند. در پایان دوران سینمای صامت، زوکر و پارامونت صاحب مشهورترین ستاره‌ها، گسترده‌ترین پخش جهانی و وسیع‌ترین و معتبرترین زنجیرهٔ سالن‌های سینما بود - یعنی همان مدل تجارت هماهنگ و فراگیر که محملی برای اعمال نفوذ هالیوود بود.

در سال‌های پرنشاط پیش از رکود اقتصادی، نظام هالیوود به اوج موفقیت خودرسید. هالیوود به منزلهٔ یک مؤسسه صنعتی به چنان تفوقی برصنعت سرگرمی‌های عامه پسند دست یافت که هیچ مؤسسه دیگری تا آن زمان دست نیافته بود. ظهور صدا صرفاً باعث حذف رقیبی به نام نمایش‌های صحنه‌ای و واریته شد. اما تغییرات در راه بود، تغییراتی که با بروز رکود اقتصادی و ظهور فن‌آوری‌های جدید رادیو وتلویزیون سرعت گرفت. هالیوود در پایان دهه ۱۹۲۰ و در سراسر دههٔ ۱۹۳۰ با یک رشته ضربه‌های متوالی روبرو شد - کاهش تماشاگران از دست رفتن برخی از بازارهای آن سوی اقیانوس، مزاحمت‌های سانسور و قانون ضدانحصار. اما هالیوود به یمن بنیادهای استوارش که حاصل کارپیشگامان آن بود خود را با شرایط منطبق کرد و به حیاتش ادامه داد.

کتاب شناسی

Babilo, Tino(ed.)(1985), The American Film Industry.

Bordwell, David, Staiger, Janet, and Thompson, Kristin(1985), The Classic Hollywood Cinema.

Gomery, Douglas(1986), The Hollywood Studio System.

- (1992), Shared Pleasures.

Hampton, Benjamin B.(1931), A History of the Movies.

Jobs, Gertrude(1966), Motion Picture Empire.

Koszarski, Richard(1990), An Evening's Entertainment.

سینما درچهارگوشه جهان

روث ویسی

به رغم این واقعیت که از آغاز قرن تاکنون تولید فیلم شکل جهانی داشته، سینمای جهان همواره تحت سیطره‌ی پخش و نمایش فیلم‌های هالیوود بوده است. نخستین ابزارهای تولید و نمایش فیلم حوالی سال ۱۸۹۵ کم و بیش به طور همزمان در فرانسه، آلمان و ایالات متحده ساخته شد و فیلم‌های اولیه را معمولاً تک نماهایی از یک صحنه یا حادثهٔ واحد تشکیل می‌داد. بسیاری از فیلم‌های اولیه به دلیل نمایش دقیق و درست تکه‌هایی از «واقعیت» به دل تماشاگران نشست، و مخترعان فرانسوی، آگوست ولویی لومیر، شروع به بهره‌برداری اقتصادی از قابلیت‌های رسانه‌ی جدید در زمینه‌ی ثبت واقعیت کردند. آنهابه منظور نمایش طرز کار دستگاه سینماتوگراف خود، گروهی فیلمبردار آپاراتچی را به کشورهای مختلف اعزام کردند تا در حین سفر فیلم‌های تازه تهیه نمایند.

تا پایان جولای ۱۸۹۶ شهرهای لندن، وین، مادرید، بلگراد، نیویورک، سن تپرزبورگ، و بوخارست با اختراع جدید آشنا شدند و نمایش‌های سینمایی آنهااز وقایع غیر عادی، آشنا و روزمره علاقمندان زیادی یافت. تا پایان آن سال آنهابه چهارگوشه‌ی جهان سفر کردند و پدیده‌ی سینما را به مصری‌ها، هندی‌ها، ژاپنی‌ها و استرالیایی‌ها معرفی کردند. در همین ایام دستگاه نمایش توماس ادیسون یعنی ویتاسکوپ نیز موجب آشنایی ایالات متحده و اروپا با این رسانهٔ جدید شد.

در زمان آغاز قرن، تولید تصاویر متحرک صنعتی اصولاً خانگی به حساب می‌آمد و هر آدم علاقمندی با قدری سرمایه و دانش می‌توانست این کار را انجام دهد. نخستین فیلم بلند جهان با زمانی بیش از یک ساعت نه در فرانسه یا آمریکا، بلکه در استرالیا ساخته شد؛ داستان ***دارو دستهٔ کلی*** تولید سال ۱۹۰۶ را شرکت تئاتری جی. اند ان. تایت بدون بهره‌گیری از هر گونه زیربنای صنعتی ساخت. تا سال ۱۹۱۲ استرالیا سی فیلم بلند تولید کرد و ساخت فیلم‌های بلند در اتریش، دانمارک، فرانسه، آلمان، یونان، مجارستان (با چهارده فیلم در تنها یک سال، ۱۹۱۲)، ایتالیا، ژاپن، نروژ، لهستان، رومانی، روسیه، ایالات متحده و یوگوسلاوی نیز عملی شد.

به رغم انرژی و پشتکاری که در موج فیلمساز ی اولیه به چشم می‌آمد، ثابت شد که دستاوردهای جداگانه در زمینهٔ تولید به اندازهٔ نوآوری در عرصهٔ سازماندهی این حرفه برای شکل دادن به تجارت جهانی فیلم اهمیت ندارد. در اینجا نیز فرانسه نخستین گام را در زمینه‌ی پخش خارجی فیلم برداشت. تا سال ۱۹۰۸ کمپانی تولید فیلم پاته- فرر به تدریج شبکه‌ای از دفاتر تبلیغ تولیدات خود را که عمدتاً درام‌ها و کمدی‌های کوتاه بودند در مناطق مختلف از جمله اروپای غربی و شرقی، روسیه، هند، سنگاپور و خود ایالات متحده راه‌اندازی کرد. در واقع، در ۱۹۰۸ پاته بزرگ‌ترین تأمین کنندهٔ فیلم برای بازار آمریکا بود. در این زمان فیلم‌های شرکت‌های دیگر فرانسه و نیز تولیدات انگلیسی، ایتالیایی و دانمارکی پخش جهانی داشت. این در حالی بود که مؤسسات تولید فیلم آمریکا نقش به نسبت ناچیزی در بازار جهانی داشتند. گر چه شرکت‌های امریکایی ویتاگراف و ادیسون در اروپا نمایندگی داشتند اما این دفاتر بیش از آنکه به تبلیغ محصولات خود بپردازند به خرید فیلم‌های اروپایی برای پخش در آمریکا علاقه نشان می‌دادند.

به قدرت رسیدن هالیوود

گرچه به سختی می‌شد تفوق آیندهٔآمریکا را بر بازار جهانی فیلم پیش‌بینی کرد، بهینه سازی ساختار صنعت سینمای آمریکا در بازار داخلی طی پانزده سال اول قرن، زمینه‌های قدرت اقتصادی آن را فراهم کرد. بازار سینما در ایالات متحده با فاصله‌ای زیاد سودآورترین بازار فیلم در جهان بوده و هست. تهیه کنندگان آمریکا در سال‌های پیش از جنگ جهانی اول نیروی خود را صرف تسلط هر چه بیشتر بر این بازار کردند. همان طور که کریستین تامسون (۱۹۸۵) اشاره می‌کند، ورود نسبتاً دیرهنگام آمریکایی‌ها رابه تجارت جهانی فیلم می‌توان ناشی از سود آورتر بودن بازار داخلی دانست ؛ در عوض، بازار فرانسه به نسبت کوچک بود و وبنابراین دیری نپایید که تهیه کنندگان فرانسوی شروع به یافتن تماشاگران خارجی برای محصولات خود کردند.

صرف وسعت حوزهٔ پخش فیلم در امریکا زمینه‌ای شد برای استفاده از روش‌های استاندارد وثابت از جمله روش‌های پیوسته و منظم‌تر و باصرفه‌تر در تولید و پخش فیلم. گرچه تا پیش از دهه‌ی ۱۹۲۰ سینمای آمریکا فاقد یک نظام صنعتی

کاملاً یکپارچه و فراگیر بود، در دهۀ ۱۹۱۰ نوعی گرایش به ترکیب در شاخه‌های مختلف این صنعت وجود داشت. وقتی بخش عمدۀ قدرت اقتصادی در دستان چند شرکت به نسبت معدود متمرکز شد، شرکت‌های بزرگتر توانستند نقش نوعی انحصار چند جانبه را بازی کنند و به اتفاق از منافع شرکت‌های موجود در برابر تازه واردها- چه داخلی و چه خارجی - دفاع کنند، و لذا بعد از سال ۱۹۰۸ دسترسی به بازار آمریکا برای شرکت‌های خارجی روزبه‌روز سخت‌تر شد. این شرایط تأثیرات فوق‌العاده گسترده‌ای بر آیندۀ سینمای جهان نهاد، زیرا برای نخستین بار به تهیه‌کنندگان آمریکایی امکان داد تا به بازار داغ داخلی دسترسی دائم و کم و بیش انحصاری داشته باشند و حتی پیش از ورود به بازارهای جهانی هزینۀ سنگین تولیدات خود را جبران کنند یا به سوددهی برسانند. در نتیجه، صنعت سینمای آمریکا توانست فیلم هایی با بودجه‌های هنگفت بسازد که رقبای خارجی خود را از نظر کیفی و ثبات منابع از میدان بدرکند. از این گذشته، در حالی که بخش اعظم هزینه‌ها در بازار داخلی جبران می‌شد، شرکت‌ها توانستند حتی پرخرج‌ترین تولیدات آمریکایی را با قیمت‌های نازل به کشورهای خارجی بفروشند. در نگاه به گذشته، روشن می‌شود که نظارت مؤثر تهیه کنندگان آمریکایی بر بازار داخلی عاملی بود که منجر به یک سویه شدن تجارت جهانی تصاویر متحرک شد.

با این حال در سال‌های پیش از جنگ جهانی اول نه تهیه کنندگان آمریکایی و نه اروپاییان که به موفقیت‌های شایان توجهی در سطح بین‌المللی دست یافته بودند، چنین آینده‌ای را پیش بینی نمی‌کردند. ماکس لندر فرانسوی که برای پاته کار می‌کرد، احتمالاً مشهورترین کمدین دنیا بود و دلقک‌های هالیوود نظیر چاپلین و کیتون، هنوز پا به عرصه‌ی رقابت با او ننهاده بودند. شرکت دانمارکی نوردیسک در ۱۹۱۳ هر سال، ۳۷۰ فیلم را پخش می‌نمود، از نظر فروش جهانی بعد از پاته در مقام دوم قرار داشت و آستانیلسون ستارۀ این شرکت، در سطح جهان به موفقیتی گسترده دست یافته بود. ایتالیا با ساختن فیلم‌های تاریخی و حماسی عظیمی نظیر ***کجا می‌روی؟*** (انریکو گازونی، ۱۹۱۳) از نظر تهیه فیلم‌های خیره‌کننده و تماشایی در جهان مقام اول را داشت. حتی زمانی که جنگ صنعت فیلم اروپای غربی را ویران کرد، و تنها بازارهای داخلی را برای تولیدات فرانسوی باقی گذاشت، آمریکایی‌ها تمایل چندانی به گسترش تجارت جهانی خود نشان نمی‌دادند: آن‌هادر عوض معاملۀ مستقیم، با اکثر مشتریان خارجی خود اجازه می‌دادند تا بخش اعظم کسب و کار بین المللی‌شان توسط نمایندگی‌هایی انجام شود که فیلم‌های آمریکایی را از لندن به اقصی نقاط جهان صادر می‌کردند. انتقال مرکز پخش فیلم از لندن به نیویورک در ۱۹۱۶ به وقوع پیوست و این زمانی بود که انگلستان تعرفه هایی را برای تجارت خارجی فیلم وضع کرد. از آن به بعد افزایش نظارت آمریکا بر فروش و اجارۀ خارجی فیلم‌ها، تهیه‌کنندگان و پخش کنندگان را ترغیب کرد تا نقش فعال‌تر و مؤثرتری در تجارت جهانی ایفا کنند.

بین سال‌های ۱۹۱۶ و ۱۹۱۸ نمایندگی‌های صنعت آمریکا در جهان رشد چشمگیری یافت. برخی از شرکت‌ها ترجیح می‌دادند با عقد قرارداد فعالیت‌های خارجی خود را به نمایندگی‌ها واگذار کنند، اما بقیه برای پخش جهانی فیلم شعبه‌های فرعی به وجود آوردند. یونیورسال که در اروپای پیش از جنگ تسهیلاتی را برای پخش فیلم به وجود آورده بود شعبه‌های جدیدی را در خاور دور تأسیس کرد، و فوکس ترکیبی از نمایندگی‌ها و شعبات را در اروپا، آمریکای جنوبی و استرالیا راه اندازی کرد. هر دو شرکت فیموس پلیرز- لاسکی و گلدوین از طریق نمایندگی‌های خود در آفریقای جنوبی، آمریکای جنوبی، استرالیا، اسکاندیناوی، آمریکای مرکزی و اروپا کار می‌کردند. گفتنی است که این چهار شرکت بین خود توافق کردند تا به کمک شبکه‌های منطقه‌ای تقریباً سراسر جهان را تحت پوشش قرار دهند. در ۱۹۲۰ صادرات فیلم آمریکا به ۱۷۵/۲۳۳/۰۰۰ فوت رسید که پنج برابر رقم پیش از جنگ بود. از این زمان به بعد صنعت سینمای آمریکا توانست ۳۵ درصد از کل درآمد خود را از منابع خارجی تأمین کند.بنابراین با کاهش شدید قدرت صنعت فیلم فرانسه و ایتالیا، شرکت‌های آمریکایی خود را به شکلی بی‌سابقه در رأس تجارت جهانی یافتند.

در سراسر دوران سینمای صامت، صنعت فیلم آمریکا در فعالیت‌های خارجی خود از مساعدت وزارت امور خارجه و وزارت بازرگانی سود می‌برد. سفارتخانه‌های آمریکا در زمینه‌ی جمع آوری اطلاعات دربارۀ تجارت تصاویر متحرک از جمله سلایق تماشاگران و شرایط حاکم بر پخش فیلم و اقدامات رقبا همکاری می‌کردند. در ۱۹۲۷ ویل هیز، رئیس اتحادیۀ تجاری صنعت فیلم (تهیه کنندگان و پخش کنندگان تصاویر متحرک در آمریکا)، توانست با این استدلال که فیلم‌ها «فروشندگان پنهان» کالاهای آمریکایی به تماشاگران در سراسر جهان هستند، کنگره را وادار به تأسیس بخش تصاویر متحرک در وزارت بازرگانی کند. هیز با طرح مجدد این شعار امپریالیستی قرن نوزدهم که «اول پرچم، بعد تجارت»، اعلام نمود که اکنون باید گفت «اول سینما، بعد تجارت». در واقع، کاملاً ممکن به نظر می‌رسد که

اریک فون استروهایم (۱۹۵۷-۱۸۸۵)

بازیگر و کارگردانی که دوستانش او را «فون» می‌نامیدند در ۲۲ سپتامبر ۱۸۸۵ با نام اصلی اریک اسوالد استروهایم در وین در یک خانواده‌ی یهودی طبقه‌ی متوسط پا به جهان گذاشت. در ۱۹۰۹ به ایالات متحده مهاجرت کرد و به محض ورود خود را اریک اسوالدهانس کارل ماریا فون استروهایم معرفی نمود. قبل از ساختن اولین فیلمش **شوهران کور** به سال ۱۹۱۹، به کیش کاتولیک درآمده و افسانه‌های زیادی دربارهٔ خود ساخته بود که از سوی ماشین تبلیغات هالیوود جذب شده و شاخ و برگ داده می‌شد. در این افسانه‌ها همواره گفته می‌شد که او اشراف زاده، اتریشی و دارای سابقهٔ درخشانی در ارتش امپراطوری است، اما او علاوه بر این خود را آلمانی و متخصص زندگی دانشجویی در آلمان نیز جا می‌زد. سابقه‌ی واقعی او در ارتش اتریش ظاهراً درخشان نبوده و معلوم نیست که، در آلمان یا هر جای دیگر، اصلاً به دانشگاه رفته باشد.

ظاهراً ادعای «آلمانی» بودن چیزی نبوده جز نوعی فرصت‌طلبی ـ البته شجاعانه ـ که به او کمک نمود تا در فیلم‌های ساخته شده در دوران تب ضد آلمانی سال‌های ۱۸-۱۹۱۶ در نقش افسر خبیث پروسی بازی کند، و همچنین به شکل‌گیری تصویر سینمایی او به عنوان «مردی که به نفرت از او عشق می‌ورزیم» کمک کرد. اما هویت اتریشی او تأثیر عمیق‌تری نهاد. استروهایم در افسانه‌ی خود غرق شد و به تدریج ارزش‌های فراموش شده‌ی اروپایی خود را بازیافت. ارزش‌های دنیایی منحط، اما در عین حال (به هر دو معنای کلمه) اشرافی.

او به عنوان بازیگر «حضوری» فوق العاده داشت. کوتاه قامت (۱۶۵ سانتی متر) بود، اما بلندتر به نظر می‌رسید. نگاهش شهوانی و حرکاتش زمخت و خشک بود، و نیرویی سرکوب شده داشت که می‌توانست در قالب قساوتی هولناک جلوه‌گر شود. هم جذابیت و هم‌شرارتش حالتی حساب شده داشت ـ به خلاف، مثلاً، کنراد ویت که این دو ویژگی در او طبیعی وذاتی می‌نمود.

کارنامه‌اش به عنوان کارگردان مملو از افراط کاری است. زمان و بودجهٔ فیلم‌هایش تقریباً همیشه بیش از برآورد بود و استودیو مجبور می‌شد آنهارا نجات دهد (که این کار غالباً به نابودی‌شان ختم می‌شد). دعواهای تند او با ایروینگ تالبرگ در یونیورسال و بعداً مترو ـ گلدوین ـ مه‌یر، منجر به افزایش نظارت استودیو بر تدوین فیلم‌ها شد. برای این که به آن‌چه می‌خواست برسد عوامل صحنه و بازیگران را به سخت‌ترین کارها وا می‌داشت؛ مثلاً صحنه‌های اصلی فیلم **حرص** را در نیمهٔ تابستان ۱۹۲۳ در دره‌ی مرگ در گرمای بیش از ۵۰ درجه فیلمبرداری نمود. برخی از این زیاده‌روی‌ها در وهلهٔ نخست از سوی خود استروهایم تحت لوای واقع‌گرایی توجیه شده است، اما بهتر است آنهارا تلاشی تلقی کرد برای بخشیدن سندیت بیشتر به فیلم‌هایش که مشخصهٔ دیگرشان حضور عناصر به شدت غیر واقعی بود. سبک استروهایم بیش از هر چیز «تأثیر گذار» است، اما تأثیری که از تخیلی قدرتمند ناشی می‌شود و بیننده را به شکلی مقاومت‌ناپذیر به دنیایی غیر واقعی می‌کشاند که در آن امر طبیعی از امر گروتسک تفکیک‌ناپذیر است. افراط کاری حقیقی در شور و هیجانات شخصیت هاست ـ مخلوقاتی مبالغه کار که سرنوشتی عجیب و غالباً تراژیک دارند.

از سوی دیگر، چنانکه ریچارد کوزارسکی (۱۹۸۳) تأکید می‌کند، استروهایم تأثیر زیادی از ناتورالیسم زولا و معاصران و پیروانش پذیرفته بود. اما این تأثیرپذیری بیش از آن که در فنون بصری باشد در مفهوم بنیادی شخصیت و سرنوشت نهفته است. شخصیت‌های استروهایم، همچون شخصیت‌های زولا، فرزند وراثت و موقعیت خویش‌اند و درام صرفاً نمایش تقدیر گریزناپذیر آنهاست. البته اعتقاد به چنین نظریه‌ای در

اریک فون استروهایم (در نقش اریک فون استوبن) در فیلم شوهران کور (۱۹۱۹) با عشق به فرانسیلیا بیلینگتون (همسرش) می‌نگرد.

مورد استروهایم به شدت کنایه‌آمیز است، زیرا او زندگیش رابه سرپیچی‌از آن گذراند. او به خلاف شخصیت‌هایش نه محصول سرنوشت، که آدمی خود ساخته بود.

آن‌چه او از خود ساخت ـ دست کم تا سال ۱۹۲۵ و نه پیش از آن ـ تبعیدی ناشادی بود که برای همیشه از وین سال‌های آغاز قرن کـه‌وطن خیالی‌اش به حساب می‌آمد طرد شده بود. تقابل میان اروپا و آمریکا یکی از مضامین همیشگی آثار اوست که عموماً به ضرر دومی تمام می‌شود. حتی فیلم هایی را که در آمریکا می‌گذرند، نظیر **حرص** (۱۹۲۴) و **قدم زدن در برادوی** (۱۹۳۳)، می‌توان حمله‌ای پنهان به اسطورهٔ معصومیت آمریکایی تقلی کرد. داستان بقیه فیلم‌هایش اغلب در اروپا می‌گذرد (بـه استثنای فیلم عظیم **ملکه کلی** که مکان اکثر صحنه هایش آفریقاست). در فیلم‌های او اروپا، خصوصاً وین، مکـان فسـاد و تـباهی، اما هـمچنین خودآگاهی است. خوبی به ندرت پیروز می‌شود و عشق نیز تنها پس از دشواری‌های جانکاه به پیروزی می‌رسد. غم غربت در استروهایم هرگز شیرین نیست و او نسبت به اسطوره‌های مـعصومیت ویـنی هـمان‌قدر بیرحم است که نسبت به نوع آمریکایی آن. اقتباس سینمایی او از **بیوه شاد** (۱۹۲۵) اپرت لهار را به اثری جذاب تبدیل نمود که در آن انحطاط، سبعیت و انحراف جنسی بر فضای تخیلی و ناکـجا آبـادی فـیلم غـلبه می‌کند.

بیوه شاد به موفقیت تجاری دست یافت، اما فیلم‌های دیگرش غالباً نه. با ورود صدای هم‌زمان کارنامهٔ استروهایم در مقام کارگردان بسته شد و مشکلات او برای گرفتن نقش در فضای دگرگون شده‌ی هالیوود روز به روز سخت‌تر شد. در سال‌های بعد برای یافتن کار و جایی بـرای مـاندن دائماً بین اروپا و آمریکا در رفت و آمد بود. در واپسین دهه‌های غـمبار زندگیش در دو نقش بازی‌های به یاد ماندنی داشت: رافـنشتین فـرماندهٔ اردوگاه در فیلم **توهم بزرگ** (۱۹۳۷) ساختهٔ ژان رنوار و خدمتکار گلوریا سـوآنسون در فـیلم **سـانست بـلوار** (۱۹۵۰) سـاخته‌ی بـیلی وایـلدر. استروهایم در حال حاضر بیشتر به خاطر بازی‌هایش در یادها زنده مانده است. برخی از آثاری که کارگردانی کرده به کلی مـفقود شـده و از بـقیهٔ آنهانیز نسخه‌های ناقصی در دست است. این تراژدی (که بخشی از آن را خود باعث شد) به این معناست که عظمتش به عنوان فیلمساز همچنان مایهٔ اسطوره‌پردازی است، اسطوره‌ای که خودش را نیز در برگرفته است.

جفری ناول ـ اسمیت

گزیده فیلم‌شناسی

به عـنوان کـارگردان: شـوهران کـور (۱۹۱۹)؛ کـلید راه شـیطان (۱۹۲۰)؛ همسران جاهل (۱۹۲۲)؛ چرخ و فلک (۱۹۲۳)؛ حرص (۱۹۲۴)؛ بیوه‌ی شاد (۱۹۲۵)؛ سرود عروسی (۱۹۲۸)؛ ملکه کلی (۱۹۲۹)؛ قـدم‌زدن در بـرادوی (۱۹۳۳).

کتاب شناسی

Curtis Thomas Quhin(1971), Von Stroheim.
Finler, Joel(1968), Stroheim.
Koszarski, Richard(1983), The Man You Loved to Hate: Erich von Stroheim and Hollywood.

تلاش هالیوود در به رخ کشیدن‌رفاه مادی عامل مؤثری درجذب تماشاگران داخلی و خارجی بوده است.

نظام حمایتی

به‌رغم آن که استعداد هالیوود در تبلیغ غیر رسمی دوستانی را در میان عامهٔ تماشاگران و کنگرهٔ آمریکا برای خود دست و پا کرد، اما دولت‌های غیر خارجی بـه هـر حـال بـا مـحصولات امریکایی مخالفت کردند. در ۱۹۲۷ دولت انگلستان ابراز نگرانی کرد که تنها ۵ درصد از فیلم‌های نمایش داده شده در امپراطوری بریتانیا در داخل امپراطوری تهیه می‌شوند، در حالی که اکثریت عظیم آنهاآمریکایی‌اند و ارزش‌هـا و مـحصولات آمـریکایی را تبلیغ می‌کنند. در یک تحقیق مجلس بریتانیا نتیجه گرفته شد که بهتر است امپراطوری فیلم‌هایی را مصرف کند که مبلغ ارزش‌ها و محصولاتی با مشخصه‌های امپراطوری باشند. بحث و جدل دربارهٔ نفوذ فرهنگی هالیوود بخشی بود از یک گرایش فراگیر ضد آمریکایی در میان نخبگان فرهنگی اروپا. ملی‌گرایان بورژوا از قدرت همسان ساز فرهنگ همگانی آمریکا می‌ترسیدند که در آن نشانه‌های سابقاً آشکار طبقاتی و ملی نظیر لباس و رفتار به تدریج رنگ مـی‌باخت. جـالب ایـن کـه نـفوذ هـالیوود خـود انگیزه‌ای شـد بـرای اقـدامـات دولت انگـلستان و بسـیاری از کشورهای دیگر در زمینه حمایت از تولیدات داخلی. گذشته از مسائل اعتقادی، پای منافع سرشار حاصل از فـروش بـلیط در میان بود: انگلستان در ۱۹۲۷ باکسب ۱۶۵ میلیون دلار از محل فروش بلیط، بزرگترین بازار فیلم را در خارج از ایالات متحده در اختیار داشت. تولید این کشور در آن سال ۴۴ فیلم بلند (۴/۸۵ درصد فیلم‌های نمایش داده شده) بود، در حالی که واردات آن از ایالات متحدهٔ آمریکا به ۷۲۳ فیلم (۸۱ درصد) رسید. در فرانسه با ۷۴ فیلم فرانسوی (۱۲/۷ درصد) در برابر ۳۶۸ فیلم آمریکایی (۶۳/۳ درصد) این درصد قدری بیشتر بود.

آلمان تنها کشور اروپایی بود کـه در اواخـر دهـه‌ی ۱۹۲۰ تولیداتش از وارداتش پیشی گرفت. تولید تجاری فیلم در آلمان حدوداً در سال ۱۹۱۱ رو به گسترش نهاد، اما این کشور در میان تهیه کنندگان اولیهٔ اروپـایی جـایگاه بـرجسـته‌ای نـداشت. در سال‌های جنگ جهانی اول عدم دسترسی این کشور به فیلم‌های فرانسـوی، انگـلیسی، ایـتالیایی و آمـریکایی مـوجب تـقویت تولیدات داخلی شد. دولت آلمان نیز با در نظر داشـتن هـر دو جنبهٔ سرگرم کننده و تبلیغاتی این رسانه به رشد صنعت داخلی کمک کرد. در این زمان ترکیب چندین شرکت منجر به ظـهور تراست بزرگ اوفا شد که بودجهٔ آن را دولت به طـور مـخفیانه

تأمین می‌کرد. اوفا علاوه بر امکانات فیلمسازی (شامل مجموعهٔ مدرن نوبابلزبرگ در نزدیکی پوتسلام که به سال ۱۹۲۱ احداث شد) به عنوان پخش کننده نیز فعالیت می‌کرد و علاوه بر تولیدات خود محصولات دیگر استودیوهای آلمانی را نیز می‌فروخت. در دههٔ ۱۹۲۰ نیز اوفا به جذب سرمایه، از جمله سرمایهٔ شرکت دانمارکی نوردیسک و شبکه سینماهای آن در کشورهای مختلف، ادامه داد: آلمان به خلاف فرانسه، که در این زمان نیروی خود را عمدتاً به تولید فیلم برای مصرف داخلی متمرکز کرده بود، همچنان به نفوذ در عرصه جهانی ادامه داد. در واقع این کشور برای حفظ میزان تولید خود به درآمدهای حاصل از بازارهای خارجی نیاز داشت. رقم فیلم‌های بلند در ۱۹۲۱ با ۶۴۶ عدد (در برابر ۸۵۴ فیلمی که هالیوود در آن سال تولید کرد). به بالاترین میزان خود رسید و از آن پس به حدود ۲۰۰ فیلم در سال، یا حدوداً یک سوم تولید هالیوود، کاهش یافت.

آلمان از نظر اقدامات دفاعی در برابر سلطه‌ی هالیوود بر اروپا در راس کشورهای دیگر قرار داشت. وقتی در ۱۹۲۵ سهم آمریکا از بازار آلمان رو به افزایش نهاد، دولت با ارائهٔ طرح «سهمیه بندی» که هدف از آن محدود کردن نمایش فیلم‌های خارجی در بازار داخلی آلمان بود، به مقابله پرداخت. طبق قانون جدید میزان واردات فیلم در هر سال باید برابر با تعداد فیلم‌های ساخت داخل می‌بود. در ۱۹۲۷ استودیوهای آلمان در مجموع ۲۴۱ فیلم بلند تولید کردند که برابر با ۴۶/۳ درصد کل فیلم‌های نمایش داده شده در آن سال بود. سهم آمریکا از این بازار تنها ۳۶/۸ درصد بود و بقیه به کشورهای دیگر تعلق داشت. قانون «سهمیه بندی» راه را برای تصویب قوانین حمایتی مشابه در بسیاری از کشورهای تولید کنندهٔ فیلم در اروپا باز کرد: اتریش، مجارستان، فرانسه، انگلستان و استرالیا همگی در اواخر دههٔ ۱۹۲۰ نوعی قانون سهمیه بندی را تصویب کردند. به عنوان مثال، قانون فیلم انگلستان در ۱۹۲۸ بر رشد تدریجی درصد تولیدات داخلی برای پخش در بازار انگلستان، با ۷/۵ درصد در سال اول، تأکید کرد.

اجرای این قوانین، خصوصاً در کشورهایی که زیربنای فیلمساز یشان عقب مانده‌تر از آلمان بود، با موانع متعددی روبرو شد. دولت‌ها، در تلاش برای صورتبندی اقدامات مؤثر دفاعی، مجبور بودند تا میان ضروریات اقتصادی و فرهنگی تولید، پخش، نمایش و مصرف توازنی ظریف به وجود آورند. شاید دشوارترین مسأله این بود که پخش کنندگان در اکثر کشورها، به دلایلی روشن، فیلم‌های آمریکایی را ترجیح می‌دادند: تولید آنهامنظم و ضمناً پول‌ساز هم بود. در تمام کشورها (از جمله ایالات متحده) سرمایه گذاری بر روی سالن‌های نمایش فیلم افزون بر کل سرمایه گذاری در عرصهٔ تولید بود. لذا استدلال‌های تهیه‌کنندگان در دفاع از حریم فرهنگی با مخالفت شدید گروه‌های قوی پخش فیلم مواجه شد که خواستار دسترسی بی‌قید و شرط به محصولات آمریکایی بودند. مسألهٔ دیگر این بود که نظام سهمیه بندی ممکن بود به تولید فیلم‌های سردستی و نامرغوب (که بودجه آنهاغالباً از سوی شعبات استودیوهای هالیوود در کشورهای دیگر تأمین می‌شد) منجر شود، فیلم‌هایی که صرفاً برای بستن دهان قانون و مجاز ساختن حداکثر واردات محصولات آمریکایی تهیه می‌شدند. «سردستی‌های سهمیه»، نامی که در بریتانیا به آنهاداده بودند، نتیجه‌ای جز بی‌اعتبار کردن تولیدات داخلی نداشتند.

بریتانیا و امپراطوری

استرالیا، کانادا و نیوزلند امیدوار بودند که قانون سهمیه بندی بریتانیا منجر به شکل‌گیری یک گروه «خریدار فیلم» در میان اعضای تولید کنندهٔ فیلم در امپراطوری بریتانیا شود تا شاید از این طریق برخی از امتیازات بازار انحصاری داخل آمریکا تلافی گردد. این شرط که میزان مشخصی از زمان سینماها باید به فیلم‌های امپراطوری اختصاص یابد این امکان را داد که کشورهای سراسر امپراطوری سود ببرند. اما درعمل این شرایط به نفع محصولات نسبتاً پرخرج صنعت فیلم بریتانیا تمام شد و کمک چندانی به تقویت تولید در کشورهای دیگر نکرد. کشورهای امپراطوری همچنان محتاج واردات فیلم ماندند که اکثراً در آمریکا صورت می‌گرفت. در سال ۱۹۲۷، ۸۷ درصد از واردات فیلم استرالیا و نیوزلند از هالیوود بود و در مقابل تنها ۵ درصد از آن را بریتانیا و ۸ درصد را کشورهای دیگر تأمین می‌کردند. در کانادا درصد محصولات آمریکایی از این هم بالاتر بود و احتمالاً به بیش از ۹۸ درصد می‌رسید. بازار کانادا آن‌چنان با شبکه‌ی پخش فیلم در داخل آمریکا ادغام شده بود که پخش کنندگان آمریکایی معمولاً عایدات کانادا را جزء در آمد داخلی حساب می‌کردند. در هند دست کم ۸۰ درصد از فیلم‌های نمایش داده شده در اواخر دهه‌ی ۱۹۲۰ آمریکایی بود، در حالی که بیست و یک استودیو فیلم‌های محلی می‌ساختند و هشت یا نه تای آنها تولید منظم و ثابت داشتند. (گرچه در آن زمان محدود بودن گسترهٔ پخش فیلم‌های هندی منجر به کاهش نفوذ سینمایی و اجتماعی آنهامی‌شد، این صنعت بعدها شکوفا گردید و از دههٔ ۱۹۷۰ به این سو، بیش از بقیهٔ کشورهای جهان،

از جمله ایالات متحده، فیلم تولید می‌کند.)

استرالیا در سال‌های ۱۹۲۲، ۱۹۲۶، ۱۹۲۷، ۱۹۲۸ بزرگ‌ترین واردکنندهٔ فیلم از هالیوود بود. البته منظور این نیست که استرالیا در این سال‌ها سودآورترین مشتری صنعت فیلم آمریکا هم بود. اهمیت نسبی بازارها به عنوان تولید کنندگان درآمد برای خزانه‌ی هالیوود به عوامل گوناگون از جمله شمار جمعیت، درآمد سرانه، هزینه‌های پخش، و نرخ برابری ارز بستگی داشت. در برآورد نهایی، بریتانیا همواره مهم‌ترین بازار خارجی هالیوود به حساب می‌آمد و در اواخر دهه‌ی ۱۹۲۰ تقریباً ۳۰ درصد از درآمد خارجی هالیوود را تأمین می‌کرد. در سال ۱۹۲۷ بعد از بریتانیا کشورهای استرالیا (۱۵ درصد)، فرانسه (۸/۵ درصد)، آرژانتین و اروگوئه (۷/۵ درصد)، برزیل (۷ درصد) و آلمان (۵ درصد) قرار داشتند.

فیلم اروپایی

در دهه‌ی ۱۹۲۰ فکر مقابله با تسلط آمریکا بر سینمای جهان از طریق اقدامات مشترک بین‌المللی، در اروپا قوت گرفت. جنبش به اصطلاح «فیلم اروپایی» عبارت بود از یک رشته اقدامات توسط اروپاییان بین سال‌های ۱۹۲۴ تا ۱۹۲۸ با هدف تولید مشترک و پخش متقابل فیلم‌ها در حوزهٔ اروپا، در دهه‌ی ۱۹۲۰ تولید فیلم در مقیاس کوچک در همهٔ اروپا رواج داشت: برای مثال، در ۱۹۲۴ کشورهای اتریش (۳۰ فیلم)، بلژیک (۴)، دانمارک (۹)، فنلاند (۴)، یونان (۱)، مجارستان(۹)، هلند (۶)، نروژ (۱)، لهستان (۸)، رومانی (۱)، سوئد (۱۶)، اسپانیا (۱۰)، سوئیس (۳۰)، تولید کننده‌ی فیلم‌های بلند بودند. با این همه، شرکای اصلی در «فیلم اروپایی» را تهیه کنندگان عمدهٔ اروپای غربی تشکیل می‌دادند: آلمان (۲۲۸)، فرانسه (۷۳)، و بریتانیای کبیر (۳۳). فکر اصلی، ایجاد نوعی «بازار مشترک» سینمایی از طریق برداشتن موانع تجاری از سر راه فیلم‌های اروپایی در داخل اروپا و ایجاد زمینه هایی وسیع‌تر از توان تک تک اعضا برای تولید فیلم بود.

در بهترین حالت، این جنبش موجب تسلط تهیه کنندگان اروپایی بر بازار اروپا می‌شد و زمینه را برای یورشی جدید به بازار گسترده‌تر جهانی فراهم می‌کرد، در ۱۹۲۴ توافق میان اوفا و شرکت فرانسوی اوبراستابلیش‌منت موجب امیدواری‌هایی برای قوت گرفتن این گونه همکاری‌ها شد، اما توافقات دیگر با این سرعت به نتیجه نرسید. در ۱۹۲۵ وقتی اوفا دچار مشکلات اقتصادی شد و استودیوهای آمریکایی آن را نجات دادند، وحدت و انسجام جنبش به مخاطره افتاد. در بخشی از قرارداد وام تصریح شده بود که تعداد مشخصی از فیلم‌های پارامونت و مترو ـ گلدوین ـ مه‌یر باید در آلمان پخش شوند و در مقابل فیلمهای اوفا نیز امکان پخش در ایالات متحده را می‌یافتند. در اواخر دهه‌ی ۱۹۲۰ به واسطه‌ی برنامه‌های سهمیه‌بندی، یعنی با هزینه‌ی هالیوود، تولید و پخش در اروپا رونق گرفت، اما تحول بنیادی به وجود نیامد. همانطور که تامپسون (۱۹۸۵) نشان می‌دهد ، فرانسه حداقل استفاده را برد. وقتی واردات آمریکایی در کشورهای شریک کاهش یافت، جای آنهارا عمدتاً فیلم‌های آلمانی و کمی هم بریتانیایی پر کردند.

اگر سینمای صامت موقعیت خود را حفظ می‌کرد شاید فیلم اروپایی باقی می‌ماند، اما این جنبش بعد از ظهور صدا دوام نیاورد. ظهور فیلم‌های ناطق باعث شد تا این وحدت تازه پا گرفته به گروه‌های زبانی تشکیل دهندهٔ خود تقسیم شود. نیاز فرهنگی به شنیدن گویش زبان خود موجب از بین رفتن وحدتی شد که حاصل تصمیم مشترک به مقاومت در برابر صنعت فیلم آمریکا بود. برای مثال، در ۱۹۲۹ در ایتالیا قانونی تصویب شد که نمایش فیلم‌ها را به هر زبانی غیر از ایتالیایی ممنوع می‌کرد و محدودیت‌های مشابهی نیز موقتاً در پرتقال و اسپانیا وضع شد. تهیه کنندگان مصیبت‌زدهٔ فرانسوی و آلمانی از بازار بسیار پرسود بریتانیا محروم شدند و میدان را برای آمریکائیان خالی کردند. تهیه کنندگان انگلیسی با اشتیاق به تولید فیلم‌های ناطق روی آوردند، اما بیش از آن که به بازار پردردسر اروپا بیندیشند به دنبال بازار آماده و انگلیسی زبان امپراطوری بریتانیا بودند. آنهاهمچنین خیلی زود با ظرفیت‌های جدید در دادوستد با بازار آمریکا آشنا شدند و تمایل بیشتری به معامله با آن سوی اقیانوس اطلس تا آن سوی کانال انگلیس نشان دادند. بسیاری از شرکت‌های هالیوود از جمله برادران وارنر، یونایتد آرتیستز، یونیورسال و آرکی‌او، به منظور حفظ تولید و رعایت قانون سهمیه‌بندی بریتانیا، با تهیه کنندگان انگلیسی متحد شدند و در آن جا رأساً به تولید پرداختند. اتحاد جماهیر شوروی مستقیماً در جنبش «فیلم اروپایی» شرکت نداشت، اما برخی از فیلم‌های شوروی با وساطت یک سازمان کمونیستی آلمان (Die Internationale Arbeitershife) به پردهٔ سینماهای اروپا راه یافت. رابطهٔ صنعت فیلم شوروی با محصولات هالیوود کاملاً متفاوت از رابطهٔ کشورهای اروپایی غربی بود. در اوایل و اواسط دههٔ ۱۹۲۰ محصولات آمریکایی به دلیل سودآوری‌شان چند سالی اجازهٔ ورود یافتند. چون صنعت فیلم این کشور کاملاً ملی شده‌بود، این امکان وجود داشت که

مری پیکفورد (۱۹۷۹-۱۸۹۳)

پیکفورد با نام اصلی گلادیس لوئیس اسمیت در ۱۸۹۳ در تورنتوی کانادا به دنیا آمد و در خردسالی به همراه خواهر و برادرش برای کمک به مادر بیوه‌شان به روی صحنه رفت. گلادیس اول بار در ۱۹۰۷ با نام مری پیکفورد پا به صحنه‌ی تئاتر نیویورک گذاشت. دو سال بعد برای ایفای نقشی کوتاه در فیلمی یک حلقه‌ای از دیوید وارک گریفیث به نام ***اولین بیسکوئیت‌های او*** (۱۹۰۹) از سوی شرکت آمریکایی میوتوسکوپ و بیوگراف استخدام شد. «حضور» او بر پرده و استعداد پرورش یافته‌اش در بازیگری جای پایش را در گروه بازیگران گریفیث محکم کرد و در سال‌های ۱۹۰۹ و ۱۹۱۰ تقریباً هر هفته در یک فیلم به کارگردانی وی ظاهر شد. بیوگراف از ترس قدرت گرفتن بازیگران آنهارا با نامشان معرفی نمی‌کرد. با این وجود، پیکفورد به عنوان قهرمان معصوم و جذاب شهرت یافت و لقب «دختر گیسو بلند بیوگراف» را گرفت.

وی در ۱۹۱۰ برای کسب اختیارات بیشتر و حقوق بالاتر بیوگراف را ترک کرد و پس از کار در کمپانی‌های مختلف دست آخر در ۱۹۱۳ در شرکت فیموس پلیرز آدولف زوکر ماندگار شد. در تبلیغات او را «برجسته‌ترین بازیگر زن آمریکا» معرفی می‌کردند. تاب وتوان او در کار زبانزد همگان بود، به طوری که در ۱۹۱۴ در هفت و در ۱۹۱۵ در هشت فیلم بلند بازی کرد. این فیلم‌ها و خصوصاً فیلم ***تس ایالت طوفانی*** (پورتر، ۱۹۱۴) نقش سینمایی و محبوبیتش را نزد تماشاگران تثبیت کرد و او را به مقام نخستین فوق ستاره‌ی زن سینما رساند.

منتقدین آمریکایی نمی‌توانستند احساسات خود را نسبت به موهای طلایی و زیبایی بوتیچلی‌وارش پنهان کنند. اما زیبایی و ظرافت ویکتوریایی او که در عکس‌های تبلیغاتی غالباً برآن تأکید می‌شد، در روی پرده با نوعی استقلال غیر جنسی همراه می‌گشت. پیکفورد متخصص بازی در نقش نوجوانانی بود که در آستانهٔ بلوغ زنانگی‌اند، دختری پرشورو شر، اما خوش قلب در قالب ولگرد خیابانی یا دختر فراموش شدهٔ طبقهٔ کارگر. موفقیتش را در این نقش‌ها مدیون توانایی فوق‌العاده‌اش در ارائهٔ زیر و بم‌های طبیعی رفتار روزمره و نمایش نیرویی جذاب و شیطنت‌آمیز بود.

«زن محبوب امریکا» اوراق قرضهٔ جنگ را به فروش رساند، با جدیت از برابری زنان دفاع کرد و نقاط ضعفش از جمله موارد متعددی از روابط نامشروع را به دقت پنهان کرد. هیچ چیز حتی متارکه با شوهر اول و ازدواج با بازیگر سرشناس، داگلاس فربنکس، در ۱۹۲۰ نتوانست به شهرت او لطمه‌ای وارد کند. ازدواج او با فربنکس در واقع رویای تبلیغاتچی‌ها بود که به حقیقت پیوست و محبوبیت هر دو ستاره را تضمین کرد. آنهابعد از ازدواج بر تخت سلطنت هالیوود نشستند و از پیکفر، خانه‌ی قصرمانندشان، بر آن حکومت کردند. شهرت آنهامحدود به آمریکا نبود. در ۱۹۲۶، اهالی مسکو به گرمی از آنهااستقبال کردند. پیکفورد به «زن محبوب دنیا» بدل شده بود.

موفقیت پیکفورد تا حد زیادی به دلیل زیرکی و موقع‌شناسی حرفه‌ای‌اش بود که موجب می‌شد بر تصویر سینمایی خود نظارت دقیق داشته باشد. او در دوران اوج خود عوامل فیلم را تعیین می‌کرد، همبازی‌هایش را انتخاب می‌نمود، فیلمنامه می‌نوشت و هرازگاهی (بدون ذکر نام) فیلم هایش را کارگردانی می‌کرد یا کارگردانانی را اجیر می‌کرد که تابع او باشند.

در ۱۹۱۷ شروع به تهیه فیلم‌های خود به نام «آرتکرفت پیکچرز» برای شرکت پارامونت/فیموس پیرز- لاسکی نمود. ولی تا زمانی که بنابر شایعات به زوکر گفت که دیگر «با هفته‌ای ۱۰/۰۰۰ دلار کار نمی‌کند»، با فیلم‌هایی نظیر ***دخترک ثروتمند بیچاره***، (تورنر، ۱۹۱۷) و ***ربکای مزرعهٔ سانی بروک*** (۱۹۱۷) سود سرشاری نصیب استودیو کرد. کنترل بی سابقهٔ او بر کارهایش زمانی به اوج خود رسید که به همراه فربنکس، چاپلین و گریفیث شرکت یوناتید آرتیستز را بنیان نهاد. تأسیس این شرکت به اوامکان داد تا بر تولید و پخش فیلم‌هایش نظارت کامل داشته باشد.

اما پیکفورد زمانی به این فکر افتاد که از آزادی حرفه‌ای فوق العادهٔ خود برای افزودن بر تنوع نقش‌هایش استفاده کند که خیلی دیر شده بود. در فیلم‌های تولید یونایتد آرتیستز نظیر ***پولیانا***(۱۹۲۰) و ***لرد فانتلروی کوچک*** (۱۹۲۱) او همچنان در نقش نوجوان شیرین ظاهر می‌شود. این محافظه کاری تنها یک بار و آن هم در همکاری جسورانه (برای او) با ارنست لوبیچ کارگردان نقض شد: درام تاریخی ***رزیتا*** به سال ۱۹۲۳. فیلم به موفقیت هنری و تجاری دست یافت؛ اما پیکفورد نتوانست از تصویر همیشگی خود دل بکند و در حالی که سنش از ۳۰ می‌گذشت در فیلم‌های ***انی رونی کوچک*** (۱۹۲۵) و ***گنجشک‌ها*** (۱۹۲۶) به قالب احساساتی دختر نوجوان بازگشت. گویی بینندگان سینمای صامت از این تصویر هرگز خسته نمی‌شدند.

اما ظهور سینمای ناطق و دگرگونی درهنجارهای فرهنگی وی را مجبور کرد تا در اولین فیلم ناطق خود به نام ***عشوه‌گر*** (۱۹۲۹) کاملاً به نقش‌های بزرگسالان روی آورد. این فیلم پرفروش برای او یک اسکار به ارمغان آورد، اما به نظر می‌رسید چهرهٔ سینمایی پیکفورد روز به روز هماهنگی خود را با ایده‌آل‌های جنسی مدرن که در عصر جاز تبلیغ می‌شد از دست می‌دهد. وی، به قول آلیستر کوک، زن محبوب همهٔ مردان بود، اما به عنوان یک خواهر.

پیکفورد در ۱۹۳۳، پس از چهارمین فیلم ناطق خود از کار سینما باز نشسته شد. موفقیت ***عشوه‌گر*** هرگز تکرار نشد و او نتوانست شکست فاجعه‌بار فیلم ناطق ***رام کردن زن سرکش*** (۱۹۲۹)، نخستین و آخرین کار مشترک با فربنکس، را جبران کند. بنابراین به پیکفر افسانه‌ای، و آن‌طور که گفته می‌شود، مشروب پناه برد.

پیکفورد از ترس این که مبادا شخصیت سینمایی نوجوان او مضحکهٔ مردم شود حقوق فیلم‌های صامت خود را خرید، ظاهراً این نیت که آنهارا پیش از مرگ نابود کند. گرچه او بعدها کوتاه آمد، هنوز هم دیدن فیلم‌هایش آسان نیست و این امر به تثبیت چهره‌ی او به عنوان دختر معصوم ابدی کمک کرده است.

گاپلین استرلار

گزیده فیلم‌شناسی

ویلای تنها (۱۹۰۹)؛ کلاه نیویورکی (۱۹۱۳)، تس ایالات طوفانی (۱۹۱۴-۱۹۲۲)؛ دخترک ثروتمند بیچاره (۱۹۱۷)؛ استلاماریس (۱۹۱۸)؛ بابالنگ دراز (۱۹۱۹)؛ لرد فانتلری کوچک (۱۹۲۱)؛ رزیتا (۱۹۲۳)؛ انی رونی کوچک (۱۹۲۵)؛ بهترین دختر من (۱۹۲۷)؛ عشوه گر (۱۹۲۹)؛ رام کردن زن سرکش (۱۹۲۹)؛ رازها (۱۹۳۳)؛

کتاب شناسی

Eyman, Scott(1990), Mary Pickford: From Here to Hollywood.

Pickford, Marry(1955), Sunshine and Shadow.

مری پیکفورد در آنی رونی کوچک (۱۹۲۵)

درآمدهای حاصل از گیشه مستقیماً در تولید فیلم‌های شوروی مصرف شود. بعد از ۱۹۲۷ زمانی که فیلم‌های شوروی سود آورتر از محصولات وارداتی شدند، واردات فیلم به حداقل کاهش یافت و در دهۀ ۱۹۳۰ تقریباً به طور کامل متوقف شد. در دهه‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ فیلم‌های شوروی نیز از طریق دفتر پخش فیلم آمکینو در نیویورک به طور محدود در ایالات متحده به نمایش در می‌آمدند.

فیلم‌های ژاپنی اصولاً پخش جهانی نیافتند، با این حال جالب است بدانید که از ۱۹۲۲ تا ۱۹۳۲ ژاپن بزرگترین تولید کنندۀ فیلم‌های بلند در جهان بود. ژاپنی‌ها از بدو پیدایش این رسانه به آن علاقۀ زیادی داشتند و بازار داخلی‌شان سود آور بود. گفته می‌شود استودیوهای ژاپن در ۱۹۲۴ تعداد ۸۷۵ فیلم بلند ساختند- حدوداً ۳۰۰ عدد بیش از تولید آمریکا در همان سال - و همۀ آنهارا منحصراً در بازار داخلی پخش نمودند. پنج شرکت اصلی ژاپن از نظام ادغام عمودی پیروی می‌کردند و لذا تسلط‌شان بر صنعت فیلم این کشور قابل مقایسه با تسلط استودیوهای بزرگ ایالات متحده بود. سینماها یا فیلم‌های ژاپنی نمایش می‌دادند و یا محصولات خارجی را، اما هر دورا نه، و اکثریت سالن‌ها به محصولات ارزانتر داخلی اختصاص داشت. با وجود این که، کمپانی‌های هالیوود از نمایندگی‌های خوبی در ژاپن برخوردار بودند، آمریکایی‌ها در اواخر دهۀ ۱۹۲۰ احتمالاً تنها حدود ۱۱ درصد از بازار را در اختیار داشتند و سهم فیلم‌های اروپایی از این هم بسیار کمتر بود.

هالیوود و بازار جهانی

فیلم‌های ژاپنی که برای مخاطبانی مشهور به داشتن تجانس و یکدستی فرهنگی ساخته می‌شوند شاید هرگز امیدی به موفقیت در بازارهای جهانی نداشته‌اند. اما در مقابل به نظر می‌رسد که محصولات آمریکایی همواره مورد استقبال جهانی قرار گرفته‌اند.

ویل هیز دوست داشت محبوبیت فیلم‌ها را بر مبنای جذابیت تاریخی‌شان برای جوامع چند پارۀ مهاجر درشهرهای بزرگ آمریکا توضیح دهد؛ وی مدعی بود که تهیه کنندگان آمریکایی به ناچار سبکی را در ارتباط سینمایی به وجود آورده‌اند که متکی بر سواد یا دیگر شرایط خاص فرهنگی نیست. احتمالاً عامۀ تماشاگران مجذوب ضرباهنگ تند حوادث و دیدگاه خوش‌بینانه و دموکراتیک که ویژگی همیشگی فیلم‌های آمریکایی بوده و ارزش‌های فوق‌العاده بالای تولیدی آنهامی‌شدند. ساختار بازار داخلی آمریکا نیز مشوق سرمایه گذاری‌های هنگفت برای فیلم‌های آمریکایی بود، زیرا پخش محدود و کنترل شدۀ فیلم‌ها از تولید بیش از حد جلوگیری می‌کرد و موجب سرمایه گذاری به نسبت بالا برای تک تک فیلم‌ها می‌شد. از این گذشته، در دهه‌ی ۱۹۲۰ درآمدهای خارجی بخشی جدایی‌ناپذیر از ساختار اقتصادی هالیوود بود، و بنابراین استودیوها محصولات خود را آگاهانه با سلایق مشتریان خارجی هماهنگ می‌کردند. هرچه بودجۀ فیلم بیشتر بود، توجه فراگیرتر به بازار خارجی ضرورت بیشتری می‌یافت. اما فیلم‌های کوچک‌تر برای بازگرداندن هزینه‌ی خود نیازی به پخش جهانی گسترده نداشتند و لذا توجه کمتری به سلایق خارجی می‌کردند. در فیلم‌های «شاخص» برای جذب تماشاگران خارجی ستارگانی انتخاب و تبلیغ می‌شدند که جذابیت جهانی داشته باشند. تماشاگران خارجی نیز غالباً از حضور هموطنان خود در عرصۀ کاملاً بین‌المللی صنعت هالیوود استقبال می‌کردند. وقتی تهیه کنندگان هالیوود بازیگران مستعد را از صنایع فیلم کشورهای دیگر «قرزدند» نه تنها رقبای خود را تضعیف کردند بلکه عواطف و علایق تماشاگران خارجی رانیز جذب کردند. برخی از بازیگران اروپایی که بتدریج با استودیوهای هالیوودی قرارداد بستند عبارت بودند از چارلز لافتون، موریس شوالیه، مارلنه‌دیتریش، شارل بوایه، رابرت دونات، گرتا گاربو و خیلی‌های دیگر. گاربو نمونه‌ی بسیار شاخصی از تأثیر سلایق خارجی است. گرچه امروزه او را بزرگ‌ترین ستارۀ زن سینما در اواخر دهۀ ۱۹۲۰ و دهه‌ی ۱۹۳۰ می‌پندارند، اما هرگز در ایالات متحده محبوبیت خیلی زیادی نداشته است. شهرت او به واسطۀ محبوبیت عظیمش در خارج از آمریکا بود و فروش فیلم‌هایش همواره به بازارهای خارجی بستگی داشت.

فقط بازیگران نبودند که از کشورهای دیگر به استخدام هالیوود درمی‌آمدند، بلکه متخصصان فنی از همه نوع خصوصاً کارگردانان و فیلمبرداران نیز جذب این صنعت می‌شدند. برای صنعتی که می‌توانست بهترین متخصصان را از سراسر جهان خریداری کند، این کار اقدامی منطقی بود. در واقع به عنوان یک ترفند، نوعی وقار و جذابیت کاپیتالیستی نیز در آن بود: تنها قوی‌ترین صنایع فیلم می‌توانستند متخصصین آموزش دیده و با تجربه‌ای تربیت کنند که برای کار در هالیوود مناسب باشند. جذب این نیروها نه تنها صنعت فیلم آمریکا را از درون استحکام می‌بخشید، بلکه رقبای اصلی را نیز به همان نسبت تضعیف می‌کرد. دست اندرکاران صنعت فیلم استدلال می‌کردند که این کار باعث می‌شود تا فیلم‌های آمریکایی به بهترین وجه

داگلاس فربنکس (۱۹۳۹-۱۸۸۳)

در پاییز ۱۹۱۵ یکی از بازیگران برادوی به نام داگلاس فربنکس برای نخستین بار بر پردهٔ سینما ظاهر شد. گرچه شرکت ترای انگل پیکچرز امید چندانی به او نداشت، اما نخستین فیلم فربنکس، **بره** (۱۹۱۵)، بسیار موفق از کار درآمد. تماشاگران او را در نقش جرالد «نازپرورده‌ای» دوست داشتند که زندگی در غرب خوی ماجراجویی را در او زنده می‌کند و روش‌های مؤدبانه و کهنهٔ او را اصلاح می‌نماید. به زودی فربنکس هر ماه در یک «کمدی قهرمانی» ظاهر می‌شد. فرمول ثابت این فیلم‌ها در سومین کار او، His picture in the papers(۱۹۱۶)، به دست آمد: یک طنز شهری هوشمندانه به قلم آنیتالوس فیلمنامه نویس و کارگردانی جان امرسون. بازی دراین فیلم‌ها اسامی مستعار «دکتر لبخند»، «دوگی» و «آقای شاداب» را برای او به ارمغان آورد. او نخستین مظهر خوش بینی و نوعی مردانگی پرانرژی و شاداب در سینمای هالیوود بود که دنیا را به عرصه‌ای برای جست و خیز و تحرک بدل نمود.

برای منتقدین و تماشاگران روشن بود که فربنکس در تمام فیلم‌ها شخصیت ثابتی دارد، اما کسی از آن خرده نمی‌گرفت: محبوبیت او کم وبیش بی‌مثال بود. در اواخر دههٔ ۱۹۱۰ نظارت فربنکس بر فیلم‌هایش افزایش یافت و از ترای انگل به آرتکرفت که بخشی معتبر و دارای وجههٔ هنری در پارامونت بود نقل مکان کرد. در آنجا نیز به همکاری بالوس و امرسون ادامه داد و هجویه‌های هوشمندانه‌تری در بارهٔ زندگی آمریکایی به وجود آورد. روانشناسی کوآک، مدگرایی در غذا، جنبش صلح، و حتی بدوی‌گرایی نوستالژیک، روزولت، همه و همه بهانه‌ای بود برای شوخی‌های بامزه. فربنکس در یکی از موفق‌ترین فیلم‌هایش در این دوره، **وحشی و پشمالو**(۱۹۱۷)، نقش وارث کودک صفت راه آهن نیویورک را بازی می‌کند که برای نظارت بر یکی از پروژه‌های پدرش به غرب فرستاده می‌شود. بیترکریک برای خوشامد او و به دست گرفتن کار راه آهن، جامعهٔ مدرن را به یکی از شهرهای در حال توسعه‌ی دههٔ ۱۸۸۰ با تیراندازی به سبک غرب وحشی (با تیرهای مشقی) تبدیل می‌کند.

فربنکس همچون قهرمان خود تئودور روزولت، به یکی از شمایل‌های فرهنگی «زندگی پرتحرک» تبدیل شد که در آمریکا به منزلهٔ راه علاجی برای «متمدن سازی افراطی»، زندگی شهری و تسلط زنان مورد تبلیغ گسترده قرار می‌گرفت. اما فربنکس این آرمان مردانه را از حالت تهاجمی تهی ساخت و نوعی جذابیت پسرانه به آن بخشید. تماشاگران او را مظهر توازنی بی‌نقص میان آداب دانی ویکتوریایی وشادابی زندگی مدرن می‌دانستند.

فربنکس در ۱۹۱۹ برای تشکیل شرکت یونایتد آرتیستز به پول‌سازترین هنرمندان زمان یعنی چارلی چاپلین، همسر آینده‌اش مری پیکفورد و دیوید وارک. گریفیث کارگردان پیوست. در آنجا نظارت وی بر فیلم هایش افزایش یافت و باعث تغییر آنهاشد. فربنکس از کمدی‌های معاصر به درام‌های تاریخی روی آورد، فیلم هایی نظیر **علامت زورو** (۱۹۲۰) حماسه‌ای که معرف علاقه‌ی فربنکس به استحالهٔ شخصیت است، استحاله‌ای میان اسپانیایی بی‌دست و پا، دون سزار، و زور و قهرمان نیرومند و نقابدار. فربنکس بارها به اقتباس از ادبیات ویژهٔ پسربچه‌ها یا داستان‌های مورد علاقه‌ی آنهاروی آورد، مثل فیلم **سه تفنگدار** (۱۹۲۱) با قهرمان جوان و عاشق پیشه‌اش دارتانیان.

استقلال هنری فربنکس در یونایتد آرتیستز منجر به فیلم‌های بلند پروازانه‌تری از لحاظ فنی و زیباشناختی شد: **رابین هود** (۱۹۲۲)، **دزد بغداد**(۱۹۲۴)، و **دزد دریای سیاه** (۱۹۲۶) که نمونه‌های کاملی از حماسه‌های ماجرایی و فکاهی‌اند. اما در پایان دوران سینمای صامت فربنکس با پاگذاشتن به آخرین سال‌های دهه‌ی چهل زندگی خود شادابی و تحرکش را تا حدی از دست داد و دوران فیلم‌های صامت خود را با فیلمی خوش ساخت به پایان برد که در واقع آخرین فانتزی کودکانهٔ اوست: **نقاب آهنین** (۱۹۲۹) که اتفاقاً با مرگ دارتانیان به پایان می‌رسد.

فربنکس، همچون مری پیکفورد، چهره‌ای جوان و با طراوت داشت که در تخیل عامه با دوران اوج سینمای صامت گره خورده بود. هیچ یک از این دو ستارهٔ بزرگ سینمای صامت نتوانستند بعد از ورود صداکار حرفه‌ای خود را از سر گیرند. فربنکس پس از بازی در چند ناطق ناموفق، در ۱۹۳۹ به مرگی زود هنگام چشم از جهان فروبست.

گایلین استودلار

گزیده فیلم‌شناسی

بره (۱۹۱۵)؛ تصویر او در روزنامه‌ها (۱۹۱۶)؛ وحشی و پشمالو (۱۹۱۷)؛ نازپرورده (۱۹۲۰)؛ علامت زورو (۱۹۲۰)؛ سه تفنگدار (۱۹۲۱)؛ رابین هوود (۱۹۲۲)، دزد بغداد (۱۹۲۴)؛ دون کیو پسر زورو(۱۹۲۵)، دزد دریایی سیاه (۱۹۲۶)؛ نقاب آهنین (۱۹۲۹)؛ زندگی خصوصی دون ژوان (۱۹۳۴).

کتاب شناسی

Cooke, Alistair(1940), Douglas Fairbanks: The Making of a Screen Character.
Schickle, Richard, and Fairbanks, Douglas, Jr.(1975), The Fairbanks Album.

داگلاس فربنکس در فیلم **دزد بغداد** (۱۹۲۴) ساخته‌ی راثول والش

پاسخگوی بازارهای جهانی باشند. برای مثال، هیز از «جذب استعدادهادی کشورهای دیگر به صنعت هنر آمریکا برای جهانی‌تر کردن آن» سخن می‌گفت و این حرف چندان بی‌ربط نبود. به هر حال نیت واقعی هالیوود د ر تمایل سیری‌ناپذیرش به جذب نیروها هر چه که بود، این واقعیت که در استودیوها تعداد زیادی مهاجر (عمدتاً اروپایی) کار می‌کرد احتمالاً بر کیفیت جهانی فیلم‌ها می‌افزود. از توجیهات که بگذریم، بزرگ‌ترین دستآورد هالیوود ساختن محصولی بود که جهان را به خوبی در می‌نوردید. حتی با توجه به قدرت جمعی استودیوها، بدون این عامل فیلم‌های آمریکایی نمی‌توانستند در دهه‌ی ۱۹۲۰ به قدرتمندترین و فراگیرترین نیروی فرهنگی جهان تبدیل شوند.

علاوه بر گسترش انفجاری تجارت فیلم در سه دهۀ اول قرن، مشخصۀ دیگر دوران سینمای صامت انتشار گستردۀ افکار سینمایی بود. هیچ سبکی در سینما نمی‌توانست در محدودۀ یک کشور رشد کند. درست همان‌طور که فرستادگان لومیرها اصول این هنر را ظرف یک سال به چهار گوشۀ جهان بردند، رویکردهای جدید در عرصه‌ی بیان سینمایی، حتی اگر برای پخش گستردۀ تجاری ساخته نشده بودند، راه خود را به خارج باز کردند. شاید صنایع فیلم آلمان و فرانسه توان رقابت با فیلم‌های آمریکایی را نداشتند، اما با این وجود محصولات‌شان در اروپا، ژاپن، چین و بسیاری از بازارهای دیگر پخش می‌شد. شوروی‌ها در حالی که نظریۀ مونتاژ را بسط می‌دادند از تحسین گریفیث ابایی نداشتند و ***رزمناو پوتمکین*** (۱۹۲۵)، ساختۀ ایزنشتین، مری پیکفورد و داگلاس فربنکس را مسحور می‌کرد. در واقع پیش از ظهور صدا، سینما در سراسر جهان آموخته بود که به زبان‌های مختلف سخن بگوید.

ترجمه: محمدگذرآبادی

کتاب شناسی

Jarvie, Ian(1992), Hollywood's Overseas Campaign.

Thompson, Kristin(1985), Exporting Entertainment.

Vasey, Ruth(1995), Diplomatic Representations: The World According to Hollywood, 1919-1939.

جنگ جهانی اول و بحران دراروپا

ویلیام یوریچیو

تابستان ۱۹۱۴ شاهد گشوده شدن کانال پاناما، آغاز تولید ***تولد یک ملت*** به کارگردانی دیوید وارک گریفیث و ترور فردیناند، ولیعهد اتریش، بود. این وقایع هر یک به شیوهٔ خود تأثیر محسوسی بر آیندهٔ سینما نهاد. کانال پاناما رشد صنعت کشتیرانی ایالات متحده را تسریع کرد و زیر بنای لازم را برای صنعت فیلم فراهم نمود تا به پخش جهانی وسیع‌تری دست یابد. فیلم گریفیث به تحول روش‌های تولید و فنون پخش فیلم کمک نمود و این تحول در پیروزی صنعت فیلم ایالات متحده بر رقبای اروپایی مؤثر افتاد. و مرگ ولیعهد اتریش نیز آتش جنگ کبیر [جنگ جهانی اول] را برافروخت که به تغییر جهت اقتصاد سیاسی جهان منتهی گردید و به نابودی صنعت فیلم فرانسه، انگلستان و ایتالیا که زمانی بر سینمای جهان تسلط داشتند کمک کرد.

جنگ باعث شد تا ساختار قدرت سیاسی، اقتصادی و فرهنگی جهان کاملاً دگرگون شود. تغییرات سیاسی با وسعتی که پیش از جنگ کم و بیش ناممکن می‌نمود در قالب ظهور جمهوری در آلمان، بر سرکار آمدن یک دولت انقلابی در روسیه و حق رأی برای زنان در ایالات متحده و بریتانیا پدیدار گشت. ایالات متحده از یک غول منطقه‌ای و فاقد بینش و امکانات کشتیرانی برای تجارت جهانی به قدرتی بلامنازع و مجهز به محصولات کافی و ابزارهای ارائهٔ آن بدل گشت. و توازن بین‌المللی قدرت سیاسی، بانکداری، تجارت و سرمایه‌گذاری جهان به نفع آمریکا تغییر قطعی یافت. جنگ تحولی به همان اندازه بنیادی نیز در عرصه‌ی فرهنگ پدید آورد. جنگ، در یک کلام، اروپا را به قرن بیستم پرتاب کرد. بین سال‌های ۱۹۱۴ و ۱۹۱۸، سلسله مراتب اجتماعی، نظام‌های شناخت شناسانه و اخلاقی و قراردادهای بازنمایی به کلی تغییر کرد. حتی مفاهیمی همچون زمان، فضا و تجربه، که در نوشته‌های اینشتاین و فروید مورد تجدید نظر قرار گرفت، در قالب کوبیسم، دادائیسم و اکسپرسیونیسم شباهت هایی با جو بردباری و تساهل حاکم بر این دوران یافت. اما حادثه‌ی مهم دیگر این بود که فرهنگ‌های کهنه و نخبه‌گرای اروپا در بسیاری از زمینه‌ها جای خود را به فرهنگ توده‌ای جدید داد که تحت تسلط ایالات متحده‌ی آمریکا بود.

صنعت تصویر متحرک بعد از جنگ به مظهر و در عین حال ابزاری برای آن دگرگونی فرهنگی و اقتصادی بدل گشت که ویژگی سال‌های باقی‌ماندهٔ قرن شد.

در مجموع، تسلط فرانسه، ایتالیا و انگلستان تا قبل از ۱۹۱۴ بر بازار جهانی تولید و پخش فیلم، در ۱۹۱۸ جای خود را به منافع در حال گسترش استودیوهای ایالات متحده و نوعی نگرش سینمایی کاملاً متفاوت داد. جنگ نه تنها الگوهای تجاری را دگرگون کرد،که برای قدرت‌های سنتی اروپا اهمیت بنیادی داشت، بلکه از لحاظ جانی، مادی و تجربهٔ مستمر که برای تولید فیلم جنبهٔ حیاتی داشت بسیار گران تمام شد و از راه‌های بسیار متفاوت، به تحول صنعتی ایالات متحده، آلمان و دست‌آخر روسیه کمک کرد.

به رغم تلاش‌های شرکت انحصارات تصویر متحرک (ام پی پی سی) معروف به «تراست» در سال‌های پیش از جنگ برای محدود کردن رقابت در داخل ایالات متحده از طریق صدور مجوز برای تهیه کنندگان داخلی و محدود کردن واردات، تهیه کنندگان عمدهٔ اروپایی که صنایع شان به پخش جهانی فیلم متکی بود همواره توجه خاصی به بازار آمریکا داشتند. به عنوان مثال شرکت پاته- فرر خیلی پیش از عضویت در ام پی پی سی یعنی از ۱۹۱۱ استودیوهای تولید خود را در آمریکا راه‌اندازی کرد و از نظر درآمد بر دیگر اعضای تراست پیشی گرفت، و محصولات شرکت‌های یوربن - ایکلیپس، گومون و بعدها cinesبه واسطهٔ نفوذ جرج کلاین، یکی از اعضای ام‌پی‌پی سی، به پردهٔ سینماهای آمریکا راه یافت. اما بسیاری دیگر از شرکت‌های بزرگ ازوپا فیلم‌های خود را از طریق گروه مستقل‌ها ارائه می‌کردند که به سرعت در حال گسترش بود. دعاوی حقوقی و تغییر دائم پیوندهای تشکیلاتی موجب شد تا شرکت هایی نظیر شرکت نوردیسک دانمارک (شرکت بزرگ فیلم شمال) و شرکت آمبروزیو از ایتالیا (شرکت آمبروزیوی آمریکا) اقدام به افتتاح دفاتر فروش و در مواردی (مثلاً شرکت اکلر) افتتاح لابراتوار و استودیو نمایند. دست اندازی به بازار آمریکا در سال‌های پیش از جنگ حادثه‌ای منحصر به فرد نبود، کشورهایی نظیر آلمان، اتریش، مجارستان، روسیه و هلند نیز بی‌آنکه از نظامی دفاعی شبیه به تراست آمریکا برخوردار باشند، هدف همین شرکت‌های بین المللی قرار گرفتند. فیلم‌های

فرانسوی، ایتالیایی و بریتانیایی که از الگوهای تجاری وسیع‌تری پیروی می‌کردند، بر بازار واردات کشورهای آمریکای جنوبی ومرکزی، آسیا، آفریقا و استرالیا نیز تسلط یافتند.

به رغم آوازهٔ شرکت پاته- فرر در ایالات متحده و محصولات فرانسوی در سراسر جهان، اوضاع به زودی تغییر کرد. کاهش تولید به واسطه‌ی جنگ، تغییر روش‌های صنعت فیلم، دخالت مستقیم دولت در مسائل سینمایی و مختل شدن تجارت در سطح جهان، بازارها را به روی تهیه کنندگان آمریکایی گشود. اما صنعت فیلم آمریکا نیز که به دلیل بی‌طرفی این کشور تا آوریل ۱۹۱۷، تا حد زیادی از خرابی‌های جنگ مصون مانده بود به هیچ وجه آرام نبود. سال‌های ۱۹۱۲ تا ۱۹۱۵ شاهد مرگ ام‌پی‌پی‌سی، تضعیف شدید بسیاری از اعضا و ظهور همزمان نوعی انحصار چند جانبه زیر نظر کسانی همچون زوکر، فوکس و لامل بود. این انحصار چند جانبه با استاندارد کردن روش‌های تولید از طریق تقسیم دقیق کار و سلسله مراتب دقیق سازمانی، استفاده از ترفندهایی نظیر بهره‌برداری روشمند از نظام ستاره‌سازی و نظارت بر پخش و نمایش فیلم به کمک فنونی همچون رقابت مستقیم سالن‌های سینما و رزرو انحصاری، چهرهٔ صنعت فیلم و محصولاتش را دگرگون کرد.

جنگ با تضعیف رقبای خارجی در صحنه‌ی داخلی و بین‌المللی به رشد استودیوها کمک نمود و راه برای تسلط ایالات متحده در سال‌های پس از جنگ هموار کرد. اما در بسیاری موارد، نشانه‌های تحول درهمان سال‌های قبل از جنگ هویدا بود. در تابستان ۱۹۱۴ در حالی که رهبران اروپا مشغول ردو بدل کردن اسناد دیپلماتیک بودند و مردم خود را برای بسیج عمومی آماده می‌کردند، ام‌پی‌پی‌سی آمریکا در شرف پایان دادن به دعاوی حقوقی بود و خود را برای برداشتن موانع حمایتی آماده می‌کرد. بازار فیلم آمریکا هرگز تا آن اندازه به روی محصولات وارداتی باز نبوده است، اما تا این زمان اعضای قدیمی تراست نظیر ایستمن کداک و ویتاگراف به نوعی ضد حملهٔ صادراتی دست زده بودند که موفقیتی روزافزون داشت. برای مثال ویتاگراف، بزرگترین صادر کننده‌ی فیلم آمریکا در سال‌های پیش از جنگ، در ۱۹۰۶ نخستین دفاتر اروپایی خود را در پاریس افتتاح کرد و تا ۱۹۰۸ موفق به ساخت یک لابراتوار کامل فیلم در آنجا شد که کپی‌ها را به دفاتر پخش شرکت در ایتالیا، انگلستان و آلمان ارسال می‌کرد. اما به رغم تسلط فرانسه بر صنعت جهانی فیلم در دوران پیش از جنگ، فیلم‌های آمریکا تا قبل از ۱۹۱۴ برای راه یافتن به پردهٔ سینماهای پاریس تلاش می‌کردند. همان‌طور که ریچارد آبل (۱۹۸۴) اشاره می‌کند، تلاش‌های فزایندهٔ تهیه کنندگان آمریکایی و ایتالیایی به علاوه‌ی یک رشته فشارهای قانونی و تجاری موجب تضعیف موقعیت فرانسه در برخی از بازارهای سنتی این کشور شد.

کمی بعد از آغاز جنگ، در حالی که اقتصاد فرانسه خود را برای یک درگیری شدید اما کوتاه آماده کرده بود، صنعت فیلم این کشور موقتاً تعطیل شد. بسیج عمومی موجب خالی شدن استودیوها از کارکنان‌شان شد، فضاهای بلا استفاده به سربازخانه‌های موقت تبدیل گردید و کارخانه‌ی مواد خام پاته در وینسنس به تولید مواد مصرفی جنگ اختصاص یافت. اما به رغم این شرایط نامساعد، چند ماهی پس از آغاز جنگ تولید فیلم در فرانسه به سرعت از سرگرفته شد ـ البته نه در حد سال‌های قبل از جنگ ـ و برای مثال، پاته (با انجام فیلمبرداری در خاک آمریکا) و گومون مجموعه‌های فوق‌العاده موفقی را نظیر ***رازهای نیویورک*** (پاته، ۱۶-۱۹۱۵) و ***خون آشامان*** (لویی فویاد، ۱۶- ۱۹۱۵) تهیه کردند. اما وقتی جنگ به درازا کشید و شارل پاته در صدد یافتن فیلم برای امپراطوری عریض و طویل خود برآمد، شرکت وی به تدریج حکم نمایندگی پخش را برای کمپانی‌های دیگر یافت، در حالی که همچنان به حمایت از تولیدات مستقل ادامه می‌داد. پاته با این تجدید ساختار، صنعت فیلم فرانسه را به همان راهی کشاند که انگلیسی‌ها رفته بودند، یعنی تأکید بر پخش به قیمت از دست دادن تولید منظم. حضور فرهنگی ایالات متحده در زندگی فرانسویان تا حدی افزایش یافت واین به شکرانه‌ی اتکای پاته به استودیوهای آمریکایی خود برای تولید فیلم بود. اما استودیوهایی امریکا، به گونه‌ای مستقیم‌تر، در قالب کمدی‌های چاپلین و لوید و وسترن‌های ویلیام اس. هارت نه تنها جای خالی تهیه کنندگان داخلی را گرفتند، بلکه تماشاگران فرانسوی را به وجد آوردند و به نمادهایی از افول نظام‌های فرهنگی ـ ارزشی قبل از جنگ بدل گشتند. محبوبیت قابل توجه قهرمانان زن ماجراجو و کنش گرا در بسیاری از سریال‌های فرانسوی زمان جنگ و استقبال شدید از فرهنگ «جدید» آمریکا (به عنوان جایگزینی برای شیفتگی سابق تماشاگران به فیلم‌های با شکوه و کلاسیک ایتالیایی)، حاکی از دگرگونی در سلیقه‌ی جمعی بود که موجب استحکام هر چه بیشتر موقعیت آمریکا در بازار فیلم دوران پس از جنگ شد.

صنعت فیلم بریتانیا، به عکس فرانسه، در سال‌های پیش از جنگ با کاهش پیوسته‌ی تولید مواجه بود، اما همان‌طور که کریستین تامپسون در تحلیل الگوهای تجاری اشاره می‌کند

(۱۹۸۵)، انگلستان در کار پخش و صادرات مجدد فیلم جای پای محکمی داشت. بریتانیا با داشتن یک بازار پخش بزرگ داخلی، گسترده‌ترین شبکه‌ی کشتیرانی و فروش در جهان، مجموعه‌ای از مستعمرات وابسته و شرکای تجاری مشترک‌المنافع و واردات فاقد تعرفه تا سال ۱۹۱۵، قلب صادرات بین‌المللی در سال‌های پیش از جنگ به حساب می‌آمد. اما در آستانه‌ی شروع جنگ، گرچه انگلستان به طور سنتی بزرگ‌ترین بازار صادرات ایالات متحده را تشکیل می‌داد (و آلمان با فاصله‌ی زیاد رتبهٔ دوم را داشت)، تولیدات عظیم و پرزرق و برق فرانسوی و ایتالیایی نیز حضور موفقی دراین بازار داشتند. این انحراف موقت زمانی برگشت‌ناپذیر شد که فیلم‌های آمریکایی محبوبیت بی‌سابقه‌ای در میان بینندگان بریتانیایی زمان جنگ یافتند.

وقایع تابستان ۱۹۱۴ و رشد نظام استودیویی در ایالات متحده تأثیر عظیمی بر ساختار صنعت فیلم بریتانیا نهاد. اختلال در بازارهای اروپای قاره‌ای (مثلاً خروج آلمان از تجارت بریتانیا)، مشکلات در زمینه کشتیرانی به واسطه‌ی شرایط بیمه و اختصاص انبارهای کالا به مواد ضروری جنگ، و اخذ عوارض از واردات فیلم، برای صنعتی که متکی بر پخش و صادرات مجدد بود نتایج فاجعه باری داشت. فیلم کالای به شدت مشکل آفرینی می‌نمود، زیرا ماده‌ی خام آن، نیترات سلولز، هم به شدت قابل اشتغال بود (خطری بالقوه برای کشتی‌ها) و هم قابل استفاده در ساخت مواد منفجره (که به دلیل اتکای کامل آلمان به نیترات وارداتی، طبعاً اهمیت زیادی برای دشمن بریتانیا داشت). اما ظهور نظام به شدت کارفرمایانه‌ی استودیویی در ایالات متحده مشکلات بریتانیا را وخیم‌تر کرد. تا پیش از جنگ، اعضای تراست آمریکا، به استثنای ویتاگراف، عمدتاً با انگلستان معامله می‌کردند و این کشور نیز فیلم‌های آمریکایی را مجدداً به اروپاو سراسر جهان صادر می‌کرد. تامپسون نحوه‌ی پخش جهانی فیلم‌های ***تولد یک ملت*** (۱۹۱۵) و ***تمدن*** (۱۹۱۶) راکه هردو به مذاکرات کشور به کشور نیاز داشتند، به تغییری وسیع‌تر در روال کار صنعت فیلم ایالات متحده نسبت می‌دهد. تا سال ۱۹۱۶، شرکت‌هایی نظیر فوکس، یونیورسال و فیموس پلیزر- لاسکی دفاتر خارجی خود را گشودند و مذاکراتشان را از طریق نمایندگی‌هایی در چهار گوشه‌ی جهان به انجام رساندند. از بخت بلند استودیوهاشکوفایی صنعت کشتیرانی آمریکاکه بخشی به دلیل افتتاح کانال پاناما بود (گواه آن رشد کشتی سازی و تشکیل شبکه‌ی جهانی بانک‌های آمریکایی است) کمک زیادی به سیاست‌های توسعه طلبانهٔ آنهاکرد.

ایتالیا نیز که صاحب یکی دیگر از صنایع بزرگ فیلم در اروپا بود، عاقبت به همان سرنوشت متحدان فرانسوی و بریتانیایی خود دچار شد. البته دولت ایتالیا حدوداً نه ماه بعد از طرف‌های اصلی وارد جنگ شد و در ابتدا عاری از مشکلات همسایگان خود بود. در سال‌های قبل از جنگ، صنعت سینمای ایتالیا تا حدی به یمن فیلم‌های باشکوه و خیره کنندهٔ خود یک دوره رشد سریع را از سرگذراند. فیلم‌هایی نظیر ***کجا می‌روی؟*** (۱۹۱۳)، ***آخرین روزهای پومپی*** (۱۹۱۳)، و ***کابیریا*** (۱۹۱۴)،با هزارها بازیگر و دکورهای فراوان و غالباً واقعی، توجه بینندگان را در سراسر جهان به خود جلب کردند. اما رکود اقتصادی که تولیداتی با این نیروی انسانی عظیم را ممکن می‌ساخت در عین حال استودیوهای ایتالیایی را مجبور می‌کرد که برای بقا به صادرات روی آورند. در شرایطی که تولید فیلم فرانسه در حال کاهش بود و بریتانیا بسیاری از بازارهای سابق خود را رها می‌کرد، تأخیر ایتالیا در ورود به جنگ هم موقعیت شاخص او را در بازار بیش از پیش تثبیت کرد و هم لااقل تا ۱۹۱۶ صادراتی راکه سخت به آن نیاز داشت در اختیارش نهاد. اما از آن تاریخ به بعد ایتالیا نیز با همان مشکلات اغلب کشورهای درگیر جنگ مواجه شد: کمبود فیلم خام، اولویت‌های نظامی در کشتیرانی و جذب نیروی کار به مشاغل دیگر که به اینها باید فروپاشی تدریجی اقتصاد را نیز افزود.

همان‌طور که انتظار می‌رفت جنگ صنایع در حال شکل‌گیری کشورهای اشغال شده توسط آلمان را نظیر بلژیک و قدرت‌های درگیر جنگ همچون امپراطوری اتریش ـ مجار نابود کرد. جنگ و متعاقب آن مختل شدن نظام‌های پخش باعث شد تا پرده‌ی سینمای این کشورها به شکلی فزاینده به اشغال فیلم‌های آلمانی درآید. در مقابل، کشورهایی نظیر هلند، دانمارک و سوئد که سعی در پرهیز از جنگ داشتند از بی‌طرفی خود در جهت بهره‌برداری از اشکال جدید پخش فیلم در دوران جنگ و حداقل تا ۱۹۱۶ افزایش میزان تولید استفاده کردند. البته صنایع فیلم این سه کشور به رغم موفقیت‌های نسبی، از مسائلی همچون کاهش بازارها، کمبود مواد خام و مشکلات کشتیرانی مصون نماند. در هلند روش‌های فرصت طلبانهٔ پخش موجب تقویت کل صنعت فیلم شد و در کمپانی‌هایی نظیر هلند ـ فیلم تولید به حد نصاب‌های جدیدی رسید. در سوئد، چارلز ماگنوسن زیربنایی را برای تولید فیلم در این کشور به وجود آورد که در دوران پس از جنگ نیز پابرجا ماند و به کارگردانانی همچون ویکتور شوستروم و موریتس استیلر کمک

فرانک بورزیگی (۱۹۶۲-۱۸۹۴)

فرانک بورزیگی در شهر سالت لیک به دنیا آمد. پدرش سنگ تراشی ایتالیایی بود که چهارده فرزند داشت. در چهارده سالگی برای پیوستن به یک گروه سیار تئاتر خانه را ترک گفت و دیری نپایید که به عضویت شرکت تئاتری کوچک لیگمور براون درآمد و در اردوگاه‌های معدن‌چیان در سراسر غرب در نقش‌های غیر عادی بازی کرد. بورزیگی در ۱۹۱۲ به لس‌انجلس رفت و به عنوان سیاهی لشگر به استخدام توماس اینس تهیه کننده و کارگردان درآمد و سپس در وسترن‌های دو و سه حلقه‌ای نقش اول مرد را ایفا کرد. در ۱۹۱۶ شروع به کارگردانی فیلم هایی با بازی خودش کرد، و دو سال بعد بازیگری را کنار نهاد و خود را یکسره وقف کارگردانی کرد.

فیلم‌های اولیه بورزیگی در مقام بازیگر-کارگردان به کاوش در شخصیت‌ها و موقعیت هایی می‌پردازند که در کارهای بعدی او نیز تکرار می‌شدند. در فیلم **شریک ناگت جیم** (۱۹۱۶) بورزیگی در نقش هال پسر بی‌بند و بار یک میلیونر در حال مستی با پدرش جرو بحث می‌کند و سوار قطار باری می‌شود که او را به یک شهر معدنی غرب می‌برد. در آنجا با ناگت جیم آشنا می‌شود، دختر جیم را از زندگی اندوهبارش در رقاصخانه‌ها می‌رهاند و به اتفاق آنها دنیایی زیبا و آرمانی آفریند. بورزیگی با جثهٔ کوچک و موهای مجعد معرف معصومیت و انرژی و خوش‌بینی‌ای است که به مشخصهٔ شخصیت چارلز فارل در فیلم‌هایی که به کارگردانی او بازی کرد نظیر ***آسمان هفتم*** (۱۹۲۷)، ***فرشته خیابان*** (۱۹۲۸)، ***ستاره‌ی اقبال*** (۱۹۲۹)، و ***رودخانه*** (۱۹۲۹) بدل شد.

ریشه‌های طبقاتی بورزیگی در شماری از فیلم‌هایش که در میان طبقات پایین و کارگر می‌گذرد هویداست. اولین موفقیت بزرگ او اقتباسی بود از فانی هرست به نام **هیومرسک** (۱۹۲۰) که شرح به شهرت رسیدن ویولون نواز جوانی است از محلات پر ازدحام‌یهودی نشین در بخش شرقی نیویورک. و تلاش‌های وی پس از مجروح شدن در جنگ برای بازیافتن توانایی ویولون زدن فیلم عشقی ***آسمان‌هفتم*** که اولین اسکار بهترین کارگردانی را برای بورزیگی به ارمغان آورد و نشریه‌ی ورایتی آن را «فیلم کامل» لقب داد داستان نجات زنی ولگرد از خیابان‌های پاریس به دست یک کارگر تصفیه خانه است. **دختر بد** (۱۹۳۱)، باز هم برنده‌ی اسکار، اثری است واقعگرا که منتقدان در آن زمان آن را در مقایسه با**صحنه خیابان** (۱۹۳۱)، ساخته‌ی کینگ ویدور، فیلمی کامل‌تر یافتند. فیلم دربارهٔ جریان عادی معاشقه، ازدواج، بارداری و تولد است و پیروزی‌ها و شکست‌های یک زوج جوان معمولی را به تصویر می‌کشد.

بورزیگی متخصص داستان زندگی زوج هایی بود که نیروهای اجتماعی، اقتصادی و یا سیاسی توافق و سازگاری رمانتیک آنهارا تهدید می‌کند. فضای متخاصم جنگ و ناآرامی‌های اجتماعی و اقتصادی در عین حال هم مانعی در برابر خوشبختی عشاق فیلم‌های اوست، و هم شرط تحقق عشقشان، چراکه باید در برابرش احساسات خود را نسبت به یکدیگر به اثبات برسانند. در بسیاری از فیلم‌های او جنگ تلاش عشاق جوان را برای ایجاد فضایی شخصی و جدا از دنیای شخصیت‌های خودخواه پیرامونشان ناکام می‌گذارد.

بورزیگی در تمام فیلم‌هایش جنگ و خشونت را محکوم نمود: ***لیلیوم***(۱۹۳۰) خشونت داخلی را به باد انتقاد می‌گیرد و فیلم‌های

چارلز فارل («من آدم بسیار مهمی هستم») و جانت گانیور در صحنه‌ای از آسمان هفتم (۱۹۲۷).

وداعی با اسلحه (۱۹۳۲) و ***افتخار بزرگتر*** (۱۹۳۴) سرشار از صلح‌طلبی‌اند.

بورزیگی یکی از نخستین و مصمم‌ترین دشمنان فاشیسم در هالیوود بود و در فیلم ***مرد کوچک، حالا چه؟*** (۱۹۳۴)، زشتی‌های جنبش‌های تمامی خواه در آلمان بعد از جنگ را به نمایش گذاشت، و در ***طوفان مرگبار*** (۱۹۴۰) پیش از ورود آمریکا به جنگ جهانی دوم آشکارا به فاشیسم تاخت. بورزیگی با تأکید بر تقدم و اعتبار احساسات، دیدگاهی عمیقاً رمانتیک را به نمایش می‌گذارد. عشاق فیلم‌های او گویی بازماندگان قرن نوزدهم در دنیای غیر انسانی و پوچگرای مدرن اند. رمانتیسم بورزیگی غالباً به شکل یک تمثیل مذهبی این‌جهانی ظاهرمی‌شود. در ***آسمان هفتم، فرشته‌ی خیابان، قصر انسان*** (۱۹۳۳) و ***مرد کوچک، حالا چه؟*** ،عشاق آسمانی او محیط پیرامون‌شان را به‌بهشتی زمینی بدل می‌کنند. چیکو قهرمان ***آسمان هفتم*** می‌میرد و به گونه‌ای رازآمیز تولدی دوباره می‌یابد؛ آنجلا قهرمان زن ***فرشته خیابان*** به فرشته تبدیل می‌شود، دگردیسی‌ای که در تابلوی مدوناوار قهرمان مرد از چهره‌ی او بازتاب می‌یابد. شاید صریح‌ترین تمثیل مذهبی را بتوان در ***محموله‌ی عجیب*** (۱۹۴۰) یافت که کلیسای کاتولیک نمایش آن را در چندین شهر آمریکا ممنوع کرد. در این فیلم گروهی مطرود و محکوم فراری در جنگلی استوایی نقشه‌ای را دنبال می‌کنند که در پشت جلد یک انجیل رسم شده‌است. هجرت آنهابا سفری پرخطر بر قایقی کوچک و عروج معجزه وار راهنمای مسیح گونه‌شان به پایان می‌رسد. خالص‌ترین عشاق بورزیگی در فیلم ***تا دیدار بعد*** (۱۹۴۴) ظاهر می‌شوند، فیلمی که در آن کارگردان میان یک خلبان آمریکایی سقوط کرده در پشت خطوط دشمن و راهبی از یک صومعه‌ی فرانسوی که وانمود می‌کند همسر خلبان است تا او را به مکانی امن برساند، عشقی ناگفته و فرو خورده ایجاد می‌کند.

بنا به گفته‌ی هرو دومون (۱۹۹۳)، ***فلوت سحرآمیز*** موتزارت الگوی اصلی روایت بورزیگی در ملودرام‌های رمانتیک اوست؛ قصه‌ی تلاشی نمادین شبیه به «مناسک گذر» که در مراسم عضویت در فراماسونری اجرا می‌شود. بورزیگی در ۱۹۱۹، به فراماسونری ملحق شد و سرانجام در ۱۹۴۱ به درجهٔ سی‌ودوم (استاد راز سلطنتی) رسید. بورزیگی نیز همچون شخصیت ساراسترو در اپرای موتزارت نظاره‌گر عشاق جوانی است که با پشت سرگذاشتن یک رشته آزمایش‌ها به روشنی و تحول روحی می‌رسند.

گرایش بورزیگی به انکار واقعیات زمان به نفع عواطف و معنویات دنیای دوران با فرهنگ آمریکا در سال‌های پس از جنگ همخوانی نداشت. او بعد از ۱۹۴۵ تنها سه فیلم ساخت و تلاشش برای بازگویی قصه‌ی عشق ***آسمان هفتم*** برای نسل جدیدی از تماشاگران در فیلم ***عروسک چین*** (۱۹۵۸) با شکست روبرو شد. گرچه با نمایش مجدد فیلم‌های او در دههٔ ۱۹۷۰ در ایالات متحده، بریتانیا و فرانسه سعی شد تا موقعیت او به عنوان شخصیتی مهم در ملودرام سینمایی بار دیگر تثبیت شود، آثار او به خلاف سینمای پیچیده‌تر و «مدرن» داگلاس سیرک هنوز به جایگاه انتقادی درخوری دست نیافته است.

جان بلتون

گزیده فیلم‌شناسی

هیومرسک (۱۹۲۰)، تنبل (۱۹۲۵)، آسمان هفتم (۱۹۲۷)، فرشته خیابان (۱۹۲۸)، ستاره‌ی اقبال (۱۹۲۹)؛ دختر بد (۱۹۳۴)، وداع با اسلحه (۱۹۳۲)؛ قصر انسان (۱۹۳۳)؛ مرد کوچک، حالا چه؟ (۱۹۳۴)؛ تاریخ در شب ساخته می‌شود (۱۹۳۷)؛ سه رفیق (۱۹۳۸) محموله‌ی عجیب (۱۹۴۰)؛ طوفان مرگبار (۱۹۴۰)؛ همواره دوستت داشته‌ام (۱۹۴۶)؛ طلوع ماه (۱۹۴۸)، عروسک چین (۱۹۵۸)؛ ماهیگیر بزرگ (۱۹۵۹).

کتاب شناسی

Belton, John(1974), The Hollywood P rofessionals.

Dumont, Herve(1993), Frank Borzage: Sarastro a Hollywood.

Lamster, Frederick(1981), Souls Made Great Through Love and Adversity.

صحنه‌ای از فیلم ضد جنگ نفرین بر جنگ ساختهٔ آلفرد ماچین برای نمایندگی پاته در بلژیک به سال ۱۹۱۳ که درست قبل از آغاز جنگ در ۱۹۱۴ به نمایش درآمد.

کرد. خودکفایی بازار فیلم دانمارک و فعالیت بین المللی شرکت نوردیسک باعث شد تا این کشور در آغاز به موفقیت هایی دست یابد، اما نتوانست در برابر یک رشته مشکلات صنعتی قبل از جنگ (از بودجه‌ی فزاینده‌ی فیلم‌ها تا انعطاف ناپذیری در سبک) تاب آورد. اما مهم‌تر از این، وقتی آلمانی‌ها در ۱۹۱۷ دارایی‌های وسیع نوردیسک در آلمان و به همراه آن حقوق پخش فیلم‌های نوردیسک دربخش اعظم اروپا را خریداری کردند، دانمارک نقش خود را به عنوان یک تهیه‌کننده‌ی بین المللی از دست داد.

اما کاملاً برخلاف صنایع فیلم کشورهای متفق و بی‌طرف اروپا، صنعت فیلم آلمان بازار داخلی خود را تقویت کرد و نفوذ خود را در کشورهای اشغال شده و بی‌طرف به سرعت افزایش داد. همان‌طور که آلمان در آماده سازی گازهای سمی و زیردریایی به اثبات رسانده بود، وقتی آگاهی از ظرفیت‌های جنگ‌های جدید با یک نقشه‌ی جدید و دقیق پیوند می‌خورد، به عبارت دیگر وقتی نگرش نو با قدرت متمرکز همراه می‌شود، پیشرفت‌های عظیمی به دست می‌آید. به یمن تلاش‌های چند تن از صاحبان صنایع و ژنرال اریش لودندورف، آلمان توانست از وابستگی به واردات فیلم‌های فرانسوی، دانمارکی و آمریکایی در دوران قبل از جنگ به تسلط بر بازار داخلی در زمان خاتمه‌ی جنگ برسد.

دگرگونی‌های پرشتاب در بازار آلمان به دو دلیل عمده بود. نخست این که جنگ باعث توقف واردات فیلم از انگلستان، فرانسه و سرانجام ایتالیا شد و آلمان را واداشت تا به شکلی فزاینده به معامله با کشورهای بی‌طرف نظیر دانمارک و ایالات متحده متکی شود. این تجربه مسائل نهفته در وابستگی‌های تجاری را آشکار ساخت. درثانی، حتی در ۱۹۱۴، صاحبان صنایع نظیر آلفرد هوگنبرگ به قدرت سینما به عنوان یک ابزارسیاسی پی برده بودند. هوگنبرگ که بعدها اداره‌ی شرکت اوفا را به دست گرفت، با تشکیل **Deutsche lichtbild Gesellschaft**، نمایندگان رقیب از صنایع الکتریکی و شیمیایی را مجاب کرد تا با دولت هم پیمان شوند.

در یک برنامهٔ گسترده که مخفیانه توسط ژنرال لودندورف هدایت می‌شد و بخشی از بودجهٔ آن را دولت تأمین می‌کرد، شرکت‌های موجود نظیر مستر، یونیون و نوردیسک خریداری شده و در ۱۹۱۷ دراوفا ادغام گردید ویک شبه تبدیل به مهم‌ترین تولیدکننده، پخش کننده و نمایش دهندهٔ فیلم در آلمان شد. سرمایهٔ دولت و صنایع، بازارهای جدید در کشورهای تصرف شده و حقوق نوردیسک، به علاوه‌ی شناخت کامل از قدرت تبلیغاتی سینما، در فضایی کم و بیش عاری از رقیب، منجر به ساخت دائم سالن سینما و افزایش تولید فیلم تا پایان جنگ شد.

تجربهٔ صنعت فیلم روسیه تا سقوط دولت در ۱۹۱۷ بیشتر به مدل آلمان شبیه بود تا مدل متفقین. مسائل مرتبط با جنگ در زمینه‌ی حمل و نقل و کاهش تولید شرکای تجاری فرانسوی، بریتانیایی و ایتالیایی، صنعت فیلم روسیه را واداشت که روی

ویلیام اس. هارت (۱۹۴۶ـ ۱۸۶۵)

ویلیام سوری هارت در نیویورک به دنیا آمد، اما کودکیش را در غرب میانه و در زمانی گذراند که این منطقه هنوز حال و هوای وحشی خود را تا حد زیادی حفظ کرده بود. او از بازی در تئاتر درآمد ناچیزی داشت تا این که در ۱۹۰۵ نقش کش‌هاو کنیز یک کابوی را در نمایشنامهٔ موفق ادوارد میلتون رویل به نام **سرخپوست** به دست آورد. از آن پس بازی در درام‌های وسترن را ادامه داد، از جمله ایفای نقش اصلی در اقتباس صحنه‌ای ***ویرجینیایی*** نوشتهٔ اون ویستر در ۱۹۰۷. در ۱۹۱۳ طی سفری به کالیفرنیا بر آن شد که با دوستی قدیمی، توماس اینس، که سرگرم تأسیس استودیو در سانتا بود ملاقات کند، استودیویی که به زودی به اینسویل شهرت یافت.

اینس به استعداد هارت پی برد و به او کاری بادرآمد هفتگی ۱۷۵ دلار پیشنهاد کرد. هارت طی دو سال همکاری با سی. گاردنر سالیوان فیلمنامه نویس در بیست وسترن دو حلقه‌ای و دو فیلم بلند ظاهر شد. هارت معمولاً، از جمله در ***بلای صحرا***، نقش «بدمن خوب» را دارد و غالباً تبهکاری است که به خاطر عشق زنی پاک اصلاح می‌شود. در ۱۹۱۵، اینس و هارت به تری انگل فیلمز پیوستند و هارت که در این زمان به عنوان ستارهٔ فیلم‌های وسترن به موفقیت عظیمی رسیده بود، سرانجام به بازیگر فیلم‌های بلند تبدیل شد.

یکی از موفق‌ترین فیلم‌های او در ترای انگل وسترن ***مدار جهنم*** بود که در ۱۹۱۶ به نمایش در آمد. هارت در این فیلم نقش بلیز تریسی را بازی می‌کند، هفت تیرکشی که صاحب باری او را اجیر می‌کند تا کشیش تازه وارد نتواند با متمدن کردن شهر کسب و کار او را خراب کند. اما جاذبهٔ خواهر کشیش، بلیز را متحول می‌کند. وقتی دارو دسته‌ی تبهکاران کلیسا را آتش می‌زنند، او به نجات دختر می‌شتابد و سپس یک تنه در برابر شهر می‌ایستد و آن را یک‌سره به آتش می‌کشد. اندام لاغر و کشیده و چهره‌ی خشن و مالیخولیایی هارت معرف شخصیت است آکنده از یقین‌های اخلاقی عصر ویکتوریا. او دشمن سرسخت تبهکاران و نژادهای دیگر، خصوصاً مکزیکی هاست. اما در برابر زن‌ها مؤدب و حتی خجول و بی‌دست و پا به نظر می‌رسد. هارت آدمی تنها و یگانه همراه او اسبش فریتز است.

در ۱۹۱۷، وقتی آدولف زوکر پیشنهاد ۱۵۰/۰۰۰ دلار برای هر فیلم را به او داد، هارت به شرکت فیموس بلیرز- لاسکی پیوست. پخش فیم‌های هارت با برچسب پارامونت آرتکرفت» منجر به موفقیت‌های بزرگ در سال‌های نخست بعد از جنگ جهانی اول شد. البته همهٔ فیلم‌های هارت وسترن نبودند اما او دائماً به این ژانر باز می‌گشت. از میان فیلم‌های متأخر او که هنوز موجودند ***راودن عصبی*** (۱۹۱۸)، ***اسکویردیل سندرسون*** (۱۹۱۹)، ***دروازه‌ی اخذ عوارض*** (۱۹۲۰) در زمرهٔ بهترین‌هایند. بودجهٔ فیلم‌های هارت به تدریج زیاد شد و زمان و کار بیشتری برد. آنهایی را که هارت خودش کارگردانی نمی کرد به لمبرت هیلایر مطمئن سپرده می‌شد.

اما هر چه از سال‌های دهه‌ی ۱۹۲۰ سپری می‌شد، فیلم‌های هارت به نظر کهنه‌تر می‌رسیدند. ضرباهنگ فیلم‌ها تیز کندتر می‌شد؛ و هارت که هرگز به سبکی آسانتر و سبکتر رضایت نمی‌داد، خود را هر چه بیشتر جدی گرفت و احساساتگرایی‌اش بیش از پیش بروز کرد. هارت دوست داشت فکر کند که فیلم‌هایش تصویری واقعگرا از غرب‌اند و فیلم ***بیل هیکاک وحشی*** (۱۹۲۳)، تلاشی بود برای یک بازسازی جدی تاریخی، اما پارامونت از فیلم راضی نبود. هارت در این زمان ۵۷ ساله بود و دیگر نمی‌توانست برای مخاطبین عصر جاز تصویر قانع‌کننده‌ای از یک قهرمان اکشن ارائه دهد. فیلم بعدی‌اش، ***جیم مک‌کی خواننده*** (۱۹۲۴) شکستی تمام عیار بود و قرارداداش فسخ شد.

برای آخرین فیلمش، ***تاج خروس*** (۱۹۲۵)، که توسط یونایتد آرتیستز به نمایش درآمد، شخصاً ۱۰۰/۰۰۰ دلار سرمایه گذاری کرد. فیلم حاوی صحنه هایی تماشایی از جویندگان زمین بود اما شکستی دیگر را رقم زد و هارت به اجبار بازنشسته شد. ***تاج خروس*** یک دهه بعد با نوار صدایی که هارت مقدمه‌ای شفاهی به آن افزود، مجدداً به نمایش درآمد:«دوستان، من به هنر فیلمسازی عشق می‌ورزیدم. این کار برایم حکم زندگی را دارد...». لحظهٔ عجیبی است، و محسور کننده به خاطر تصویر کاملی که از یک بازیگر تئاتر عصر ویکتوریا ارائه می‌دهد. لفاظی‌های آن قدری مضحک می‌نماید اما بی‌تردید به خاطر یادآوری دنیای وسترن‌های صامت که هارت تجسم آن بود تکان دهنده است.

ادوارد باسکومب

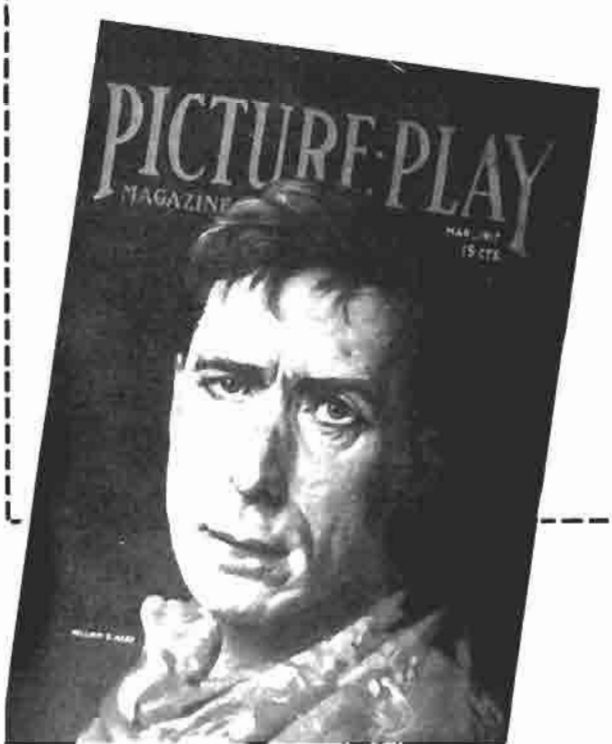
گزیده فیلم‌شناسی

در کشورسیج براش (۱۹۱۵)، بلای صحرا (۱۹۱۵)، مدارهای جهنم (۱۹۱۶)، بازگشت دروایگان (۱۹۱۶)، کوره راه باریک (۱۹۱۷)، راودن عصبی (۱۹۱۸)، پتس خودخواه (۱۹۱۸)؛ اسکویردیل سندرسون (۱۹۱۹)؛ دروازهٔ اخذ عوارض (۱۹۲۰)؛ بیل هیکاک وحشی (۱۹۲۳)؛ تاج خروس (۱۹۲۵)،

کتاب شناسی

Koszarski, Diane Kaiser(1980), The Cmplete Films of William S. Hart: A Pictorial Record.

تصویر دبلیو.اس. هارت روی جلد پیکچر- پلی در سال ۱۹۱۷.



تام میکس (۱۹۴۱-۱۸۸۰)

تام میکس مشهورترین ستاره وسترن دههٔ ۱۹۲۰ و مظهر قهرمان سینمای عصر جاز بود. فیلم‌های تام میکس به عوض شور اخلاقی ویلیام اس. هارت، انباشته از سرگرمی و تفریح بودند؛ ترکیبی پرشتاب از اسب سواری‌های خیره کننده، زد و خورد کمدی و تعقیب و گریز. میکس معمولاً در صحنه‌های خطرناک از بدل استفاده نمی‌کرد. او در اوایل دهه‌ی بیست زندگی خود به عنوان گاوچران، در یک نمایش مشهور «غرب وحشی» در اوکلاهاما به نام ***مزرعه‌ی ۱۰۱ برادران میگر*** کار کرده بود. در ۱۹۰۹ میکس در نمایش دیگری مشغول کار بود که شرکت سلیگ برآن شد تا از امکانات خود برای ساخت فیلمی به نام ***زندگی گاوچرانان در جنوب غرب با شکوه*** استفاده کند و میکس به عنوان رام کننده‌ی اسب نقش کوتاهی یافت. طی هفت سال بعد از این تاریخ، میکس حدوداً در یکصد وسترن یک و دو حلقه‌ای سلیگ ظاهر شد که ابتدا در کلورا دو و بعد در کالیفرنیا فیلمبرداری شدند.

در ۱۹۱۷؛ استودیوی فوکس این فرصت را به میکس داد تا در فیلم‌های بلند ودارای ارزش‌های بالای تولیدی بازی کند که غالباً در مکان‌های تماشایی غرب نظیر گرانه کانیون فیلمبرداری می‌شدند. شخصیت سینمایی میکس آدمی شاد و آزرده و آماده کمک به دوشیزگان گرفتار بود. میکس در فیلم هایش زندگی پاکیزه‌ای داشت، نه سیگار و نه مشروب و نه هفت تیرکشی برای کشتن. امکان این که تبهکاران با یک حقه به دام افتند بیشتر از این بود که با گلوله کشته شوند. میکس گه‌گاه در فیلم‌های غیر وسترن نیز ظاهر می‌شد، مثلاً ***دیک تورپین*** (۱۹۲۵)، اما ژانر وسترن بود که شخصیت سینمایی او را ساخت و او نیز درعوض استودیوی فوکس را به موفقترین تولیدکنندهٔ وسترن بدل کرد. بسیاری از شصت یا همین حدود فیلم بلندش اکنون موجود نیست. از فیلم ***شمال خلیج هادسون***، یکی از دو فیلمی که میکس برای بهترین کارگردان وسترن فوکس در آن زمان یعنی جان فورد بازی کرد، تنها چند سکانس باقی مانده است. اما خوشبختانه چندین نمونهٔ خوب از آثارش در دست است. ***سرقت بزرگ قطار کی و ای*** (۱۹۲۶) تصویر کاملی است از میکس در دوران اوج‌اش. فیلم با صحنه‌ی خطرناک و تماشایی سرخوردن تام بر روی تناب تا ته یک دره آغاز می‌شود و پس از زدوخورد بر روی قطارهای در حال حرکت با صحنه‌ی حماسی کتک کاری در یک غار زیرزمینی میان تام و ده دوازده تبهکار به پایان می‌رسد. تام همه‌ی آنهارا دستگیر می‌کند.

ماشین تبلیغات فوکس با تمام نیرو تلاش کرد تا زندگی میکس را نیز به اندازه‌ی شخصیت سینمایی‌اش جذاب و تماشایی سازد. به اشکال مختلف ادعا شد که مادراو نیمه سرخپوست بوده است، این که او در جنگ اسپانیایی، آمریکایی به همراه، ارتش در کوبا جنگیده است، در محله‌ی مشهور به سان خوان هیل در «سواران خشن» تدی روزولت عضویت داشته و همچنین در شورش بوکسرها در پکن جنگیده است ـ هیچ‌یک از اینها حقیقت نداشت. میکس طی خدمت کوتاهش در ارتش، که به شکلی خفت‌بار بعد از ازدواج از آن گریخت، هرگز خاک ایالات متحده را ترک نکرد.

آن طور که گفته می‌شود میکس غالباً به سختی می‌توانست میان واقعیت و تخیل فرق بگذارد. او پیروسنت نمایش قهرمانان وسترن بود که توسط بوفالو بیل کودی پایه گذاری شده بود. میکس با کلاه سفید بزرگ، لباسهای گلدوزی شدهٔ وسترن، کمربند الماس نشان وچکمه‌های دست دوزش، بر روی پرده و خارج از آن شخصیتی‌پرزرق و برق و متظاهر یافت. میکس به خلاف هارت، یک کابری واقعی بود که کارش را از نمایش‌های غرب وحشی و مسابقات کابوی‌ها آغاز کرد و گه گاه نیز به نمایش‌های زنده از جمله سیرک باز می‌گشت.

افول میکس از زمانی آغاز شد که صدا به فیلم‌های وسترن راه یافت، اما کابوهای خوانندهٔ دههٔ ۱۹۳۰، با لباس‌های پرزرق و برق و تصور ساده‌شان از زندگی گاوچرانان غربی، وارث مستقیم او بودند. آخرین فیلمش، سریال ***سوار معجزه‌گر***، فیلم کم و بیش بدی بود. پنج سال بعد، او که از نظر مالی در مضیقه بود سعی کرد به فوکس بقبولاند تا برای بازگشتش به صحنه سرمایه گذاری کند. اما دوست قدیمش جان فورد مجبور شد به او توضیح بدهد که دنیای سینما او را کنار گذاشته است. همان سال ماشینش در پیچی خارج فلورانس در آریزونا واژگون شد و میکس در دم جان سپرد.

ادوارد باسکومب

گزیده فیلم‌شناسی

زندگی گاوچرانان در جنوب غرب باشکوه (۱۹۰۹)؛ قلب تگزاس (۱۹۱۷)؛ جای پای طبیعت وحشی (۱۹۱۹)؛ اوج آسمان (۱۹۲۲)؛ فقط تونی (۱۹۲۲)؛ تام میکس در عربستان (۱۹۲۲)؛ سه پرش به جلو (۱۹۲۳)؛ استار رنجر تنها (۱۹۲۳)؛ شمال خلیج هاوسون (۱۹۲۳)؛ سواران مریم ارغوانی (۱۹۲۵)؛ سرقت بزرگ قطار کی‌اندای (۱۹۲۶)؛ سوار دره‌ی مرگ (۱۹۳۲).

کتاب شناسی

Brownlow, Kevin(1979), The War, The West and the Wilderness.

Mix, Paul E.(1972), The Life and Legend of tom Mix.

سواران مریم ارغوانی

پای خود بایستد در حالی که این کشور پیش از جنگ ۹۰ درصد فیلم‌های خود را وارد می‌کرد. توپلیتز (۱۹۸۷) مدعی است که در ۱۹۱۶، به رغم شرایط دشوار اقتصادی، تولید داخلی روسیه به حدود ۵۰۰ فیلم رسید. دراین شرایط، بازار روسیه که یکی از ویژگی‌هایش تمایل به فیلم‌هایی بود با پایان تراژیک واز نظر صوری بسیار ساکن و ایستا، به ظهور یک سینمای مستقل ملی با کار کسانی همچون یوگنی بوئر و یا کوف پروتازانوف کمک کرد. اما از اواخر ۱۹۱۷ به بعد، انقلاب بولشویکی و بعد جنگ داخلی به علاوه‌ی محرومیت و فقر شدیدی در بسیاری از نقاط این کشور، موقتاً مانع پیشرفت صنعت فیلم شد.

جنگ به رغم تأثیری که بر سینمای کشورهای مختلف نهاد، منجر به یک رشته پیشرفت‌های مشترک شد.سینما نقش آشکاری در شکل دادن به احساسات مردم نسبت‌به جنگ و مطلع ساختن آنان از روند درگیری‌ها داشت. فیلم‌ها،از**سفته**(۱۹۱۸) ساختهٔ چاپلین یا ***قلب‌های جهان*** (۱۹۱۸)، ساخته گریفیث تا انیمیشن‌های هفتگی‌یونیورسال و Annales de guerre ، در خدمت دولت‌ها بودند و به این ترتیب «مفید بودن خود را برای جامعه» به اثبات رساندند. این مسئولیت‌پذیری، کسانی راکه از دوران پیش از جنگ با صنعت سینما دشمنی می‌ورزیدند ـ روحانیون، معلمان و شهروندان نگرانی که تصاویر متحرک را تهدیدی برای ارزش‌های تثبیت شده‌ی فرهنگی می‌پنداشتند ـ آرام کرد و یک باردیگر مصلحان پیشرو راکه به سینما به عنوان رسانه‌ای تعالی بخش امید فراوان بسته بودند مطمئن ساخت. دولت‌ها و ارتش نیز نقش فعالی درتولید و غالباً نظارت هر سینما بر عهده گرفتند. اوفا (Bild-Und Film Amt) در آلمان، کمیته‌ی اطلاعات عمومی در ایالات متحده، دفتر جنگ امپراطوری در بریتانیا و خدمات عکاسی و سینمایی ارتش در فرانسه به طرق مختلف بر ورود فیلم به جبهه‌ها نظارت می‌کردند، فیلم‌های آموزش نظامی و پزشکی ساختند و سفارش ساخت فیلم‌های تبلیغاتی را برای عامه مردم دادند. و گذشته از تدابیر اتخاذ شده برای مشروعیت بخشیدن به فیلم‌ها، سینماهای صحرایی در جبهه‌ها و سالن‌های گرم در شهرهای اروپایی مواجه با کمبود سوخت، تماشاگران جدیدی را جذب تصویر متحرک کرد. در این رابطه، سازماندهی و حمایت گسترده‌ی دولت آلمان از اوفا با اقدامات این کشور در جبهه‌ها از جمله تأسیس ۹۰۰ سینمای موقت برای سربازان همراه شد.

رشد سریع فیلم‌های خشن و جنگی در تک تک کشورهای درگیر نشان می‌دهد که نخستین برخورد بزرگ نظامی در دوران جدید جذابیت‌های فراوانی برای فیلم‌هاداشت. فیلم‌هایی همچون ***دوش فنگ***(۱۹۱۸) ساختهٔ چاپلین، نقاشی متحرک ***غرق شدن لوزیتانیا*** (۱۹۱۸)، ساختهٔ وینسور مک‌کی، و ***متهم می‌کنم*** (۱۹۱۹)، ساختهٔ آبل‌گانس، غالباً از عناصر مختلف فرم‌های موجود بهره می‌برند. البته علاقه به ژانر جدید جنگی و نیز کاوش در فجایع و قهرمانی‌های جنگ جهانی اول تا سال‌ها بعد نیز ادامه یافت و منجر به خلق آثاری همچون ***رژه‌ی بزرگ*** (۱۹۲۵)، ساختهٔ کینگ ویدور، ***بهای افتخار*** (۱۹۲۶) ساختهٔ رائول والش، و ***راه‌های افتخار*** (۱۹۵۷) ساختهٔ کوبریک شد. جنگ علاوه بر نفوذ در فیلم‌های واقع‌گرای این دوره در دوران بحران اقتصادی اواخر دهه ۱۹۲۰ و اوایل دههٔ ۱۹۳۰ نیز طنینی گسترده یافت، آنگاه که بازنگری در جنگ توانست در خدمت آرمان‌های ضد جنگ در ***جبهه‌ی غرب خبری نیست*** (۱۹۳۰) ساختهٔ مایلستون و ***توهم بزرگ*** (۱۹۳۷) ساختهٔ رنوار یا فیلم جنگ طلبانه ***طلوع*** (۱۹۳۳) ساختهٔ یوکیکی قرار گیرد.

بنابراین جنگ از یک سو باعث برچیده شدن صنایع فیلم اصلی اروپای قبل از جنگ شد و از سوی دیگر نوعی اتفاق نظر تلویحی را در باره‌ی اهمیت ملی سینما به وجود آورد. نکته‌ی اخیر دچار تحولات عجیبی شد به نحوی که به نفوذ آمریکا در بازارهایی نظیر انگلستان، فرانسه و ایتالیا کمک کرد و در عین حال به هویت کاملاً ملی سینمای آلمان و و روسیه منتهی گردید. در حالی که ماهیت کاملاً «ملّی» سینمای متحدین اروپایی پیوند فزاینده‌ای با تلاش‌های طاقت فرسای جنگ و هویت‌های ملی قبل از جنگ می‌یافت، سینمای ایالات متحده به شکلی روزافزون روحیه بخش و نماینده‌ی نوعی فراملیت گرایی جدید می‌نمود. جاذبهٔ یکسان چاپلین برای کودکان، کارگران و روشنفکران فرانسوی مسیر آیندهٔ فیلم‌های سینمایی آمریکا را روشن می‌کرد، زیرا فیلم‌های ایالات متحده در عین این که بیانگر روح آشکارا مدرن دوران پس از جنگ بودند، از کارکردهای فرهنگی در زمینه ایجاد همبستگی اجتماعی و سرگرمی نیز غافل نمی‌شدند.

تجربهٔ آلمان بسیار متفاوت بود. تمایزات شناخته شدهٔ فرهنگی که تا حدی آتش جنگ را برافروخت و در پس حمایت فعال دولت از اوفا پنهان شده بود، در دوران پس از جنگ نیز همچنان نیروی محرکهٔ صنعت سینما شد. گرچه نفوذ سینمای آمریکا در بازار آلمان تا اواخر سال ۱۹۱۶ رو به افزایش بود، تماشاگران آلمانی هرگز به اندازهٔ همتایان فرانسوی، انگلیسی و ایتالیایی خود به محصولات آمریکایی گرایش پیدا نکردند. و تمایل به بریدن از گذشته (Aufbruch)، در سال‌های پر از جنگ

نیز نتوانست باعث جذب ارزش‌های فرهنگی ایالات متحده، حداقل به آن شکلی که در فیلم انعکاس می‌یافت، شود. از سرگیری دیر هنگام روابط تجاری آمریکا با آلمان و تورم بی‌حد در این کشور (که باعث شد در ۱۹۲۳ نرخ برابری ارز به بیش از ۴ میلیارد مارک در برابر یک دلار برسد) مانع از علاقمندی آمریکا به بازار فیلم آلمان شد و انزوای این کشور را تداوم بخشید. لذا نیازهای فرهنگی ملی با تولید ملی فیلم پاسخ داده شد. روسیه نیز، گرچه ـ به دلیل جنگ داخلی طولانی و محاصرهٔ اقتصادی ـ وضعیتی کاملاً متفاوت و وخیم‌تر داشت، اما به عنوان فرهنگی انقلابی که تصمیم می‌گیرد تا فیلم‌های انقلابی ویژهٔ خود را بسازد، از همان دینامیسم بنیادی آلمان برخوردار بود.

اروپا در حالی جنگ را به پایان برد که به شدت بدهکار (عمدتاً به ایالات متحده امریکا) و جسماً فرسوده بود. اما فرانسه، ایتالیا و آلمان علاوه بر این با ناآرامی‌های اجتماعی، آشوب‌های سیاسی، تورم شدید و اپیدمی آنفلونزا نیز روبرو بودند که سراسر اروپا را در نوردید و بیش از خود جنگ تلفات گرفت. به استثنای آلمان که صنعت سینمای به نسبت با ثباتی داشت، صنعت تصویر متحرک اروپا از جنگ ضربهٔ سختی خورد. به عنوان مثال صنعت فیلم فرانسه، به رغم تلاش‌های گه‌گاه موفق در تولید فیلم، به شکلی فزاینده به پخش فیلم روی آورد و ایتالیا که تلاش نمود به دوران طلایی فیلم‌های باشکوه بازگردد، دریافت که سلیقهٔ جهانی بسیار تغییر کرده است. وقتی رهبران صنعت فیلم اروپا در سال‌های پیش از جنگ سعی نمودند تا غبار چندین سال رخوت نسبی را از تن بزدانید و بار دیگر به صحنهٔ تولید و پخش جهانی فیلم بازگردند، دریافتند که استودیوهای آمریکایی شرایط را به کلی تغییر داده‌اند. زیر پا گذاشتن شرایط جدید تولید همچون افزایش بودجهٔ فیلم‌ها، فن‌آوری‌های جدید استودیوها و روش‌های نوین تولید، گران شدن دستمزد ستاره‌ها، و در نتیجه نیاز به مطمئن ساختن سرمایه گذاران در بازارهای بزرگ بین المللی کاری دشوار بود، خصوصاً با توجه به اقتصادهای ویران داخلی و اروپای تقسیم شده و ورشکسته، در مقابل، آمریکا در حالی جنگ را به پایان برد که صاحب یک بازار داخلی عظیم و به نسبت سالم و یک نظام استودیویی نیرومند و کارآمد بود. صنعت فیلم آمریکا با حساسیت نسبی به نیازهای بازار خارجی و مجهز به کشتیرانی، بانکداری و دفاتر فیلم جهانی، از موقعیت مناسبی برای بهره برداری از توازن برهم خورده‌ی قدرت در سال‌های پس از جنگ برخوردار بود. گرچه صنایع ضعیف شده‌ی فیلم در چندین کشور اروپایی تلاش نمودند تا تعرفه‌های حمایتی ایجاد کنند، این تلاش‌ها در آغاز تأثیر چندانی نداشت، زیرا استودیوهای آمریکایی می‌توانستند به سادگی و با استفاده از قدرت دیپلماتیک و تجاری ایالات متحده قوانین را زیر پا بگذارند.

اما پیروزی فیلم‌های آمریکایی در دوران پس از جنگ در عین حال نشان دهندهٔ تغییر موقعیت سینما در سلسله مراتب فرهنگی و ـ بنابراین ـ ساختار وسیع‌تر تحولات فرهنگی است که در بروز جنگ نقش داشته و در خلال آن نیز شکل گرفتند. فروپاشی زندگی‌ها، خانواده‌ها، کار و ارزش‌ها به نابودی حساسیت‌های کهنه قرن نوزدهم کمک کرد. تفاوت میان برداشت سنتی از کمدی و برداشت هارولد لوید از آن، یا تفاوت میان هویت زنانه در شخصیت سینمایی مری پیکفورد و تدابارا، یا تفاوت میان نظام‌های ارزشی ***تولد یک ملت* (۱۹۱۵)** ساختهٔ گریفیث، ***مذکر و مؤنث*** (۱۹۱۹) ساختهٔ دمیل حاکی از ابعاد تحولی است که در اقشار مختلف مردم آمریکا به وقوع پیوسته بود.

گسستی آشکار (و غالباً انتقادی) از گذشته و اعتقاد آگاهانه به چیزهای مدرن وجه مشخصهٔ دوران پس از جنگ است. اما «مدرنیته» نیز خود مقوله‌ای دشوار بود. چنانکه از تاریخ نهادینه شدهٔ «ایسم‌های» مختلف در نقاشی، موسیقی و سینمای آوانگارد برمی‌آید، اروپای پس از جنگ مدرنیته را خیلی زود در قالب حساسیت‌های زیباشناختی کهنه، نخبه گرا و به شدت مفهوم‌پردازی شده تعریف کرد. اما مدرنیته آنچنان که در فرهنگ توده‌ای آمریکا و بیش از همه در فیلم‌های هالیوود تجلی یافت مظهر جاذبهٔ دموکراتیک، ارضاء آنی و توهم گرایی بی‌حد و مرز بود. وعدهٔ فرهنگی حاضر و آماده که همه را به یکسان شامل شود موجب تشدید موفقیت‌های صنعت فیلم ایالات متحده در اروپا شد که گواه آن تسلط سینمای به اصطلاح کلاسیک هالیوود بر دنیای غرب است. به خلاف مدرنیسم اروپایی که مبتنی بر استفادهٔ آگاهانه از تصویر و الگوهای تدوین بود، مدرنیسم هالیوود در تولید صنعتی محصولات نهفته بود که از طریق داستانگویی به بهترین و شفاف‌ترین شکل ممکن و استفاده از فنونی همچون «تدوین‌نامریی» تحقق می‌یافت. گرچه این برداشت‌های متفاوت از مدرنیته به بحث‌های فرهنگی بی‌پایان دامن زد، اما تفوق صنعت فیلم آمریکا بر سینمای پس از جنگ و گسترش روش‌های معنادهی مرتبط با هالیوود به تمام کشورهای غربی مشخصه‌ی دهه‌ی بعد از جنگ شد.

ترجمه: محمد گذرآبادی

Abel, Richard(1984), French Cinema: The First Wave, 1912-1929.

Bordwell, David, Staiger, Janet, and Thompson, Kristin(1985), The Classical Hollywood Cinema.

Cherchi Usai, Paolo, and Codeli, Lorenzo(1990). Before Caligari, kozarski.

Richard(1990), An Eveninig's Entertainment.

Monaco, Paul(1976), Cinema and Society.

Reeves, Nicholas(1986), official British Film Propaganda During the First World War.

Thompson, Kristin(1985), Exporting Entertainment.

فیلم صامت

ترفندهای سینمایی و متحرک سازی

دونالد کرافتون

بر خلاف باور عام، تاریخ متحرک سازی، با فیلم ناطق والت دیزنی با عنوان ***استیم بوت ویلی*** (۱۹۲۸) آغاز نمی‌شود. پیش از این تاریخ ،سنتی پرطرفدار، یعنی همان صنعت سینما و تعداد بسیاری فیلم که حدوداً صد فیلم دیزنی نیز شامل آنها می‌شد پا به عرصهٔ وجود گذارده بود که از آن به اصطلاح دورهٔ کلاسیک اقتدار استودیوها در دههٔ ۱۹۳۰ قدیمی‌تر بود.

تاریخ کلی کارتون در حدود اوایل قرن، و با کاربرد تروکاژهای کوتاه و گذرا در فیلم‌ها آغاز می‌شود. هم‌زمان با ظهور ژانرهای مشخص (مانند وسترن و فیلم‌های تعقیب و گریز) در خلال سال‌های ۱۹۰۶ و ۱۹۱۰، فیلم‌هایی نیز با استفاده از فن متحرک سازی ساخته شد. از آنجا که در آن زمان غالب فیلم‌ها تک حلقه‌ای بودند، از لحاظ برنامه ریزی میان کارتون‌ها و دیگر فیلم‌ها تفاوت اندکی وجود داشت. اما پس از پاگرفتن فیلم‌های چند حلقه‌ای پس از سال ۱۹۱۲، فیلم‌های کارتون، به استثنای معدودی، تک حلقه‌ای باقی ماندند. کارتون در همین زمان در حافظهٔ جمعی تهیه‌کنندگان و مخاطبان با داستان‌های مصور(Comic Strips) ارتباط یافت، به این دلیل که کارتون‌ها اقتباسی بودند از ماجراهای قهرمانان پاورقی‌های نشریات عامه پسند و «امضا»ی کارتونیست‌ها (نقاشان داستان‌های مصور) را برخود داشتند (گر چه این نقاشان به طور کلی در تولید کارتون‌ها دخالت نداشتند). متحرک سازی تا زمان آغاز جنگ جهانی اول پدیده‌ای کاملاً جهانی به شمار می‌رفت، اما پس از سال ۱۹۱۵ تهیه کنندگان آمریکایی بازار جهانی را قبضه کردند. اروپاییان در دههٔ ۱۹۲۰ در زمینهٔ تولید کارتون تلاش‌های بسیاری کردند، اما این دهه تحت سلطهٔ بلامنازع شخصیت‌های کارتونی آمریکایی باقی ماند، شخصیت‌هایی چون مات وجف، کوکوی دلقک، الفالفای کشاورز، و فِلیکس گربه. مهم‌ترین شباهت شیوهٔ تولید کارتون با تولید فیلم‌های سینمایی پاگرفتن «نظام ستارگان» در حیطهٔ کارتون سازی در دههٔ ۱۹۲۰ بود، به این شکل که استودیوهای متحرک سازی قهرمانانی خلق کردند که به ستارگان فیلم‌های سینمایی شباهت داشتند.

تعریف

کارتون را به طور کلی می‌توان نوعی فیلم تعریف کرد که حاصل چیدن طرح‌ها یا اشیا به شیوه‌ای است که پس از عکسبرداری و نمایش مسلسل و زنجیره‌ای آنها توهم حرکت ایجاد می‌کند. اما در عمل تعاریف متحرک‌سازی همگی به مجموعه‌ای از ملاحظات فنی، ژانری، مضمونی، و صنعتی بستگی دارند.

فن

ساخت تصاویر متحرک مدت‌ها پیش از اختراع سینما در دههٔ ۱۸۹۰ آغاز شده بود، آن چنان که دیوید رابینسون نیز نشان داده است، به حرکت درآوردن طرح‌ها و نقش‌ها الگوی نخستین متحرک ساختن عکس بوده است و تاریخی سوای تاریخ سینما دارد. اگر بحث خود را به نقاشی‌های متحرک تئاتری محدود کنیم، آنگاه نقطهٔ آغاز این هنر سال ۱۸۹۸ خواهد بود. فن متحرک‌سازی را به طور جداگانه و مستقل جی.استوارت بلکتون در ایالات متحد و آرتور ملبورن ـ کوپر در انگلستان کشف کردند؛ گرچه باید خاطرنشان ساخت که هیچ مدرک قابل قبولی برای اثبات ادعای ایشان در درست نیست. هر یک از این دو تن ادعا می‌کرد که برای نخستین بار دوربین فیلمبرداری را به شیوهٔ خاص و ابداعی خود به کار گرفته است، یکی با دستکاری اشیا در میدان دید و دیگری با نور دادن یک یا چند قاب معدود در هر زمان تا آن توهم حرکتی را خلق کند که در فیلمبرداری معمولی ایجاد می‌شود هنگام نمایش، فرقی نمی‌کند که قاب‌ها شانزده تا بیست و چهار بار در ثانیه نشان داده شوند یا در مقاطعی نامشخص، توهم حرکت در هر دو شیوه یکسان است. بنابراین تعریف سنتی و فنی متحرک‌سازی یعنی ساختن و فیلمبرداری قاب به قاب آشکارا نامناسب است. نکته اینجاست که تمامی فیلم‌ها به صورت قاب به قاب فیلمبرداری ؛ ظاهر و نمایش داده می‌شوند (در غیر این صورت تصویر تار و مبهم می‌شود). ظاهراً این عامل فنی در تأثیر خاصی که فیلمسازمی‌خواهد روی پرده ایجاد کند کاربرد دارد.

ژانر

کارتون در سال ۱۹۰۶ به یک شیوهٔ تولید آشنا و رسمی بدل شد. فیلم ***شکل‌های خنده‌دار صورت‌های مسخره*** (بلکتون، ۱۹۰۶) دست نقاشی را در حال کشیدن کاریکاتورهایی نشان می‌داد که چشم‌ها و دهان‌شان را حرکت می‌دادند. بلکتون این کار را با ظاهر کردن چند قاب، پاک کردن طرح‌های گچی، طراحی دوباره با اندکی تغییر در شکل‌ها، و ظاهر کردن قاب‌های بیشتر به انجام رساند. فیلم این حس را القا می‌کند که طرح‌ها به خودی خود حرکت می‌کنند. فیلم **Fantasmagotie** (امیل کول، ۱۹۰۸) نیز طرح‌های نقاشی را نشان می‌دهد که به خودی خود حرکت می‌کنند، از او جدا می‌شوند، و استقلال می‌یابند. این قراردادها به تدریج به شمایل نگاری ویژه و مضمون غالبی تبدیل شدند که این نوع فیلمسازی را از دیگر تولیدات بدیع متمایز می‌ساخت. پیش از سال ۱۹۱۳، معمولاً اشیایی چون اسباب بازی‌ها و عروسک‌ها وعکس‌های بریده در این فیلم‌ها به حرکت درمی‌آمد، اما به تدریج تعداد نقاشی‌ها و طرح‌ها نسبت به اشیا افزایش یافت تا آنجاکه پس از سال ۱۹۱۵ «کارتون‌ها» (و مخصوصاً داستان‌های مصور) به عنصر غالب این ژانر تبدیل شدند.

مضامین و قراردادها

آیا متحرک‌سازی را باید با توجه به مضامین ویژهٔ آن تعریف کرد؟ برخی از مفسران «خلق توهم حیات» را اساسی‌ترین استعارهٔ متحرک سازی دانسته‌اند. دیگر مضمون مکرر این ***ژانر***، نمایش انیماتورها (یا جانشین نمادین آنها) در کارتون است. در آمیختگی و آشفتگی میان جهان فیلم و جهان «واقعیِ» انیماتور و مخاطب فیلم از دیگر مضامین غالب این ژانر است.

از کارتون‌ها می‌توان تعریفی فرهنگی نیز به دست داد. غالب افراد کارتون را ژانری خنده دار و فکاهی و عمدتاً مخصوص کودکان می‌دانند، و در واقع نیز کودکان همواره مهم‌ترین مخاطبان کارتون به شمار رفته‌اند. اما متحرک‌سازی فقط شامل کارتون نیست، و نباید فراموش کرد که کارتون‌های کلاسیک نه فقط برای مخاطبان خردسال، بلکه برای کل مخاطبان سینما ساخته می‌شد. از این رو در تعریفی فرهنگی از متحرک‌سازی باید نوع شوخی موجود در آن، ارتباط آن با جادو و ماورالطبیعه (مخصوصاً در دورهٔ آغازین)، و کارکرد آن به مثابه منبع فرآیندهای روان شناختی همچون خیال و بازگشت به گذشته در کودکان را مد نظر داشت.

از پیشگامان فیلم جان‌بخشی: نمایی از فیلم برحقهٔ ژرژملی‌یس «مردی باسرِلاستیکی» (۱۹۰۲)

صنعت

کارتون که در واحدهای تخصصی (استودیوها یا کارگاه‌های هنری) تولید می‌شد خیلی زود جایگاه خاصی در برنامهٔ سینماها پیدا کرد. کارتون آن بخش از برنامهٔ سینماها به شمار می‌رفت که نه به «واقعیت» (فیلم‌های خبری و مستند) و درام‌های انسانی (فیلم‌های سینمایی)، بلکه به شوخی، داستان‌ها وصحنه‌های اسلپ‌استیک، حیوانات قهرمان، و رخدادهای خیالی می‌پرداخت که همگی به وسیلهٔ نقاشی یا عروسک‌های خیمه شب‌بازی شکل می‌گرفتند.

پیش درآمدها

«فیلم تروکارژ،یکی‌از نخستین ژانرهای سینمایی به‌شمار می‌رود. درمیان سال‌های ۱۸۹۸ و ۱۹۰۸ در چندین کشورتعداد زیادی فیلم در این ژانر ساخته شد، ژانری که توسط ژرژ مه لیس شعبده باز فرانسوی که بعداً به فیلمسازی روی آورد پاگرفت. برای ساختن این نوع فیلم هنگام فیلمبرداری دوربین رامتوقف می‌کردند، تغییری در صحنه می‌دادند (مثلاً دختری را به جای اسکلتی می‌گذاشتند)، و سپس فیلمبرداری را از سر می‌گرفتند.

ظاهراًخود مه لیس از متحرک‌سازی قاب‌به‌قاب استفادهٔ گسترده‌ای نکرد. برای یافتن سوابق این کار باید به سراغ جیمز استوارت بلکتون رفت که یکی از بنیان‌گذاران شرکت ویتاگراف وسازندهٔ نخستین کارتون واقعی یعنی ***شکل‌های خنده‌دار صورت‌های مسخره*** به شمار می‌رود.بلکتون در سال‌های ۱۹۰۶ و ۱۹۰۷ با بهره‌گیری از افه‌های متحرک‌سازی نیم‌دوجین فیلم ساخت. در این میان تأثیرگذارترین فیلم او ***هتل‌ارواح*** (فوریه ۱۹۰۷) است که در درجهٔ اول به دلیل نمای‌نزدیک کارتونی آن از ظروف غذاخوری در اروپا به موفقیت فراوانی دست یافت. در میان فیلمسازانی که از کار بلکتون در ویتاگراف بیشترین تأثیر را گرفتند می‌توان سگوند و دو خومون اسپانیایی (که در فرانسه کار می‌کرد)،ملبورن-کوپر و واتر ر.بوث (درانگلستان)،و ادوین اس.پورتر در استودیوی ادیسون و بیلی‌بیتزر در شرکت بایوگراف (درایالات متحد) رانام برد.در این نوع فیلم، متحرک‌سازی بر اساس یک حقه شکل می‌گرفت.نقش کارتون‌در این فیلم‌های کوتاه، همچون ترفند و مهارت شعبده بازان، فراهم‌آوردن مایه‌های هیجان و شگفتی تماشاگران و تحریک حس کنجکاوی آنها بود.پس از این‌که تازگی این فیلم‌ها از بین رفت، برخی از تهیه‌کنندگان ازجمله (خود بلکتون) از ساختن آنها دست کشیدند.ودیگران درآن تغییر و تحول اعمال‌کردند. واین خود به پاگرفتن ژانر سینمایی مستقل‌وجدیدی‌انجامید.

کول و مک کِی

امیل کول پیش از کشف سینما در حدود سن ۵۰ سالگی کاریکاتوریست و طراح داستان‌های مصور بود. او از سال ۱۹۰۸ تا سال ۱۹۱۰ روی دست کم هفتاد و پنج فیلم شرکت گومون کارکرد و بخش‌های کارتونی غالب آنها را به انجام رساند. کول که نقاشی بسیار وسواسی بود در مدتی اندک شیوه‌های بسیاری در متحرک‌سازی ابداع کرد که همچنان کارآیی خود را حفظ کرده‌اند. از جملهٔ این ابداعات می‌توان به پایه‌های متحرک‌سازی که دوربین‌های خودکار عمود بر صفحه روی آنها سوار می‌شود و جدول‌های محاسبهٔ مدت حرکت و عمق میدان عدسی اشاره کرد. او اشیای گوناگونی از جمله طرح‌ها، الگوها، عروسک‌های خیمه شب بازی، بریده عکس‌ها، شن، تمبر، و چیزهای جورواجور دیگر را در مقابل (زیر) دوربین می‌گذاشت. فیلم‌های کول فاقد یک چیز بود و آن همان طرح خطی سنتی بود؛ در عوض سابقهٔ او به عنوان یک گرافیست منبعی شد برای صحنه هایی متغیر از طرح‌ها و نقش‌هایی خیالی که براساس منطقی غیر عقلانی و نمادگرایی‌ای مبهم در هم ادغام می‌شدند. گرچه امروزه فیلم‌های کول غریب به نظر می‌رسند، اما ظاهراً در زمان خود از محبوبیتی فراوان برخوردار بودند. او در آن زمان برای دو شرکت پاته و اِکلِر کار می‌کرد که دومی او را در سال ۱۹۱۲ به شعبه خود درنیوجرسی آمریکا اعزام کرد. در آنجا او براساس داستان‌های مصور جرج مک مانوس با عنوان ***تازه عروس و داماد و کودک‌شان*** مجموعه‌ای کارتونی ساخت. موفقیت این مجموعهٔ چهارده قسمتی بسیاری از طراحانِ داستان مصور را بر آن داشت تا از آثار خود کارتون بسازند. یکی از این گرافیست‌های مشتاق وینسور مک کِی بود که بی‌گفت و گو خوش قریحه‌ترین طراح داستان‌های مصور در زمان خود بوده است. او در سال ۱۹۱۱ فیلم کوتاه و بدون عنوانی را به نمایش گذاشت که در آن برخی از شخصیت‌های داستان‌های مصور خود با عنوان نمو کوچک در سامبرلند را بازسازی کرده بود. او طرح‌هایش را با دقت تمام روی کارت هایی کشیده، با ویتاگراف فیلمبرداری کرده، و نسخهٔ نهایی را قاب به قاب رنگ‌آمیزی کرده بود. مک‌کی در مقدمه و سرآغاز فیلم خود هزاران طرح خود و دستگاه لکنتهٔ آزمایش حرکات را با غرور به نمایش گذارد. مقدمهٔ این فیلم علاوه بر انسجام بخشیدن به روایت آن، طریقهٔ طراحی و فیلمبرداری کارتون‌ها را به تماشاگرانی که تعداد شان بسیار بود به وضوح نشان می‌داد. مک‌کی در سال ۱۹۱۲ ***داستان یک پشه*** را ساخت که در آن از زمینه‌های ثابت بهره گرفته بود. پرسپکتیو متحرک این فیلم بیانگر آزمایش‌های جاه‌طلبانهٔ او بود.

گِرتی که در سال ۱۹۱۴ روی صحنه رفت و به صورت فیلمی تک حلقه‌ای نیز اکران شد تا سال‌ها بعد پخته‌ترین کارتون دنیا به شمار می‌رفت. در این فیلم می‌بینیم که مک کی گرتی دایناسور را از غاری که در آن پنهان شده است به بیرون فرا می‌خواند و چندین حقه و بازی سیرکی را بر روی آن پیاده می‌کند. این فیلم به درستی به عنوان یک شاهکار مطرح شد و به افزایش محبوبیت این ژانر بسیار کمک کرد. دیگر فیلم مک کی با ***غرق شدن لوسی تانیا: تصویر متحرک سرگرم‌کننده*** در سال ۱۹۱۸ اکران شد. این فیلم تراژدی زمان جنگ را با ترکیبی از دو سبک گرافیکی «عینی» و «کارتونی» به تصویر می‌کشید. مک کی طرح‌های بسیاری در سر داشت و پیش از مرگش در سال ۱۹۳۴ تعدادی از آنها را به پایان رساند.

صنعتی شدن: بِریِ و بارهِ

از محبوبیت فیلم ***تازه عروس و داماد*** فیلم‌های با شکوه مک کی، و فیلم‌های جسته و گریختهٔ انیماتورهای مبتدی چنین برمی‌آمد که تماشاگران از این فیلم‌ها لذت می‌بردند. اما مشکل این بود که این هنر آن قدر کاربَر و طاقت فرسا بود که درآمد حاصل از نمایش این فیلم‌ها هزینه‌های تولید آنها را جبران نمی‌کرد. کول و دیگران تلاش کرده بودند تا با استفاده از بریده عکس‌ها، طراحی‌های وقت گیر را حذف کنند، اما این کار به قیمت اهمیت گرافیکی فیلم‌ها تمام می‌شد.

جان راندولف بِریِ برای صرف نظر کردن از طراحی مورد نیاز در شیوه‌های قدیمی‌تر روشی ابداع کرد. بِری که طراح داستان‌های مصور و انیماتوری تازه‌کار بود (او در سال ۱۹۱۳ یک فیلم به نمایش گذارده بود) ورقه‌های شفاف ساخت شده از نیترات سلولز را به کار گرفت. او پس از آشنا شدن با انیماتوری دیگر به نام «اِرل هرد» که پیشتر حق انحصاری بهره برداری از سلولویید را به دست آورده بود اختراع خود را که «سِل سیستم» Celsystemنام گرفت تکمیل کرد. سل سیستم شامل تفکیک اجزای متحرک تصویر از اجزای ثابت آن بود. پسزمینه و دیگر اجزای ثابت تصویر را روی ورقه‌ای کاغذ می‌کشیدند؛ و شخصیت‌ها و عناصر متحرک را در حالات مختلف و متناسب روی ورقه‌های شفاف (سِل‌ها) می‌کشیدند. آنگاه ورقه‌های شفاف را تک‌تک روی ورقه‌ای کاغذ می‌گذاردند و از آنها عکسبرداری می‌کردند، تا توهم حرکت هر شخصیت را بر پسزمینه‌ای ثابت درآورند. این شیوه تا زمان از راه رسیدن فتوکپی و طراحی کامپیوتری کارایی و اقتدار خود را در صنعت متحرک سازی حفظ کرد. بری و هرد با چنگ و دندان حق مالکیت این شیوه را حفظ کردند. غالب استودیوهای متحرک سازی از سال ۱۹۱۵ تا اوایل دههٔ ۱۹۳۰ اجازهٔ برداشت از این شیوه را از شرکت بری و هرد دریافت کردند و حق امتیاز آنها را پرداختند.

بری در اقتباس از متون دیگران مهارت داشت. یکی از رقبای او نیز به نام رائول باره از چنین استعدادی برخوردار بود. باره طراح خوش قریحه‌ای از اهالی مونترال بود که در سال ۱۹۱۵ باهمکاری ویلیام نولَن ساختن کارتون برای استودیوی ادیسون را آغاز کرد. باره به جای این که دست تنها به ساختن فیلم بپردازد، مفهوم تقسیم کار را به همگان معرفی کرد که همانند خط تولید اتومبیل در کارخانه‌ها بود و کارها سلسله مراتبی داشت. دیگر ابداع ارزشمند او کار گذاشتن برآمدگی‌های میخ مانندی روی تختهٔ طراحی بود که سوراخ‌های روی ورقه‌های کاغذ و شفاف روی آنها جا می‌افتاد و ورقه‌ها ثابت می‌ماند. باره و نولَن برای آسان‌تر کردن کار متحرک سازی شیوهٔ خاص خود را ابداع کردند که در آن سل کاربردی نداشت (و به عنوان اختراع قابل ثبت نبود). در این شیوه نیز که اکنون نام سیستم برش (Slash system) به خود گرفته است طراحی از دو بخش طراحی اجزای متحرک و طراحی اجزای ثابت تشکیل شده است؛ اما به گونه‌ای خلاقانه (و برعکس سل سیستم) پسزمینه روی پیشزمینه قرار می‌گیرد. همهٔ اجزا (متحرک و ثابت) را روی یک نوع کاغذ سفید می‌کشیدند. پس از گذاشتن ورقهٔ پسزمینه روی ورقهٔ پیشزمینه برای آشکار شدن اجزای متحرک پیشزمینه بخشی از ورقهٔ پسزمینه را که روی آنها قرار داشت می‌بریدند، و سپس از آنها عکسبرداری می‌کردند. برای عکسبرداری از قسمت‌های بعدی، ورقهٔ پیشزمینه (ورقهٔ زیری) را عوض می‌کردند. استودیوی بری از خط تولید و تقسیم کار و کاغذهای سوراخ‌دار باره تقلید کرد و به این ترتیب این شیوه در تمامی استودیوهای متحرک سازی در ایالات متحد رواج یافت.

دیگر شیوه کاراندوزی که بری امتیازش را به نام خود ثبت کرد، اما باره مبدعش بود «طراحی میانی» بود. در این شیوه اَنیماتور حالات آغازین و پایانی هر سکانس را می‌کشید، آن گاه دستیاران او که طراحان میانی خوانده می‌شدند حالات میان دو نقطهٔ آغاز و پایان را طراحی می‌کردند.

استودیوهای متحرک سازی

باره علاوه بر بنیان گذاری استودیوی متحرک‌سازی در استودیوی ادیسون مدت کوتاهی در اینترنشنال فیلم سرویس و در سال ۱۹۱۶ در سریال ***مات و جف*** کار کرد. او با چارلز باورز

که برای ساختن این سریال بر اساس داستان‌های مصور بادفیشر قراردادی بسته بود شریک شد. باورز و فیشر در سال ۱۹۱۹ باره را از این کار کنار گذاشتند، اما سریال ***مات و جف*** به رغم تغییر و تحول‌هایی که در استودیوها و کارکنان و توزیع کنندگان رخ داد تا پایان دوران سینمای صامت ادامه یافت. استودیوهای اینترنشنال فیلم سرویس را ویلیام راندولف هرست در دسامبر سال ۱۹۱۶ بنیان گذارد. از آنجا که هرست با طراحان داستان‌های مصور روزنامه ژاش قرارداد داشت، طبیعتاً از شخصیت‌های کارتونی آفریدهٔ آنها در فیلم هایش استفاده کرد. گرگوری لاکاواکه پیشتر یکی از کارکنان استودیوی باره بود به سرپرستی تولید این فیلم‌ها برگزیده شد. از اولین کارهای او این بود که رییس پیشین خود یعنی رائول باره را به کار دعوت کرد. این استودیو به رغم تغییرات فراوان در کارکنان آن پیشرفت بسیار کرد. اما فعالیت آن

فلیکس گربه در **Pedigreedy** (۱۹۷۲) اثر پت سولیوان به کارگردانی اتومبیر

در سال ۱۹۱۸ و به دلیل بروز مشکلات سیاسی و مادی در شرکت مادر یعنی شرکت اینترنشنال نیوز سرویس هرست متوقف شد. انیماتورهای این استودیو نیز به استودیوهای دیگر، از جمله استودیوی‌بری رفتند که در اوت ۱۹۱۹ حقوق تولید داستان‌های مصور هرست را به دست آورد.

یکی از طراحان هرست به نام پل‌تری که ادعا می‌کرد حق انحصاری سل را در اختیار دارد از پرداختن حق امتیاز به بری سرباز زد. این دو تن پس از سال‌ها دعوا و مذاکره در سال ۱۹۲۶ به توافق رسیدند. تری در همین سال‌ها کارتون هفتگی در استودیوی خود با عنوان فیبلز پیکچرز ساخت. گرچه این فیلم‌ها اصلاً اقتباس‌های غریبی از حکایات ازوپ بودند، ارزش ادبی آنها خیلی زود از یاد رفت. آلفالفای کشاورز و دیگر شخصیت‌های برگرفته از ازوپ در این فیلم‌ها به جست وخیز و ورجه وورجه پرداختند. آمادئه وان بورن، شریک‌تری در سال ۱۹۲۸ بخش اعظم سهام این شرکت را خرید، نام خود را روی آن گذاشت، و آن را به یکی از بزرگ‌ترین استودیوهای اوایل دههٔ ۱۹۳۰ تبدیل کرد. تری هم شرکت تری‌تونز را بنیاد گذارد و تا سال ۱۹۵۵ سرپرستی آن را بر عهده داشت.

ماکس و دیو فلی‌شر

برادران فلی شر به واسطهٔ اختراع دیوفلی‌شر یعنی روتوسکوپ وارد عرصهٔ سینما شدند. این دستگاه قاب‌های فیلم را تک‌تک پشت سطح شیشه‌ای طراحی منعکس می‌کرد. آن‌گاه ورقهٔ کاغذ یا سل را روی این سطح شیشه‌ای می‌گذاشتند تصاویر روی شیشه را کپی می‌کردند، و سپس به کمک فرآیند معمول متحرک‌سازی از آن تصاویر دوباره عکسبرداری می‌کردند و به این ترتیب به طرح‌هایی دست می‌یافتند که هنگام نمایش «به شکلی واقع گرایانه» حرکت می‌کردند. ج. ر. بری ماکس و دیو فلی‌شر رامسئول تولید فیلم‌های آموزشی کرد که اساس آنها بر بهره‌برداری از وضوح تصاویر روتوسکوپ بود. سریال ***از درون جوهردان*** که دلقکی روتوسکوپی را نشان می‌دهد در آوریل ۱۹۲۰ به طور نامنظم در برنامهٔ فیلم‌های بری قرار گرفت. نقدهای پرآب و تابی که در نشریات تجاری و حتی در نیویورک تایمز دربارهٔ این سریال نوشته شد به این دو انیماتور این جرأت را داد تا در سال ۱۹۲۱ خود استودیویی تأسیس کنند. این دلقک درابتدا نامی نداشت تا این که در حدود سال ۱۹۲۳ او را کوکو نام نهادند. آغاز تمام قسمت‌های این سریال این طور بود که یک طراح داستان مصور که ماکس نقشش را بازی می‌کرد کوکو را از جوهردان بیرون می‌آورد و روی کاغذ می‌گذاشت بعد از این کار، شخصیت «جان می‌گرفت» کوکو بعدها به یکی از مهم‌ترین ستاره‌های کارتونی تبدیل شد.

متأسفانه برادران فلی‌شر آن قدر که در فیلمسازی ماهر بودند در تجارت تبحر نداشتند، و استودیوی آنها با عنوان رِدسیل (Read Seal) در سال ۱۹۲۶ با شکست مواجه شد. آنها پس از شکست استودیوی خود به پارامونت رفتند و چند قسمت دیگر از سریال ***از درون جوهردان*** را ساختند. در اوایل دههٔ ۱۹۳۰، این دو شخصیت‌های جدیدی به نام‌های بتی‌بوپ و پوپی ملوان آفریدند که دلقک را از گود بیرون راندند.

لادیسلاس استارویچ (۱۹۶۵-۱۸۸۲)

استارویچ در شهر ویلنیوس که اکنون پایتخت لیتوانی است، اما در آن زمان بخشی از لهستان به شمار می‌رفت به دنیا آمد، و فعالیت سینمایی خود را با ساختن فیلم‌های مستند برای موزهٔ قوم‌شناسی شهر خود آغاز کرد. او نخستین کارتونش بانام ***نبرد استاگ بیتل‌ها*** را در سال ۱۹۱۰ ساخت. این فیلم بازسازی مراسم جفت‌گیری شبانهٔ این موجودات (با استفاده از گونه‌های حفاظت شدهٔ آنها) بود، چرا که در تاریکی نمی‌شد از آن فیلمبرداری کرد.

استارویچ برای اولین فیلم سرگرم کننده‌اش با عنوان ***لوکانیدای زیبا*** (۱۹۱۰) تکنیکی اساسی ابداع کرد که تا پایان عمر از آن بهره گرفت. او عروسک‌های کوچکی ساخت که بخش‌های متحرک بدن‌شان مانند انگشتان از سیم بود و بخش‌های ثابت بدن‌شان از چوب‌پنبه یا گچ. همسر استارویچ، آنا، که خیاطی در خانواده‌اش موروثی بود این عروسک‌ها را از پنبه پر کرد و برای‌شان لباس دوخت. استارویچ خود تمامی شخصیت‌ها را طراحی کرد و صحنه‌ها را ساخت.

او سپس به مسکو نقل‌مکان کرد و در آنجا کارتون هایی ساخت که از آن جمله‌اند فیلم بسیار تلخ و سیاه ***ملخ و مورچه*** (۱۹۱۱) که حقیقی بودن حشرات در آن تأکیدی است بر پیام خشن فیلم، و فیلم جذاب ***کریسمس حشرات*** (۱۹۱۲). مهیج‌ترین فیلم او ***انتقام فیلمبردار*** (۱۹۱۱) است و داستان آن از این قرار است که خانم سوسک با ملخ نقاش رابطه دارد و آقا سوسک با سنجاقکی که رقاصه‌ی کاباره است، و عاشق قبلی سنجاقک یعنی ملخ فیلمبردار از صحنه‌های عشق بازی آقا سوسک و سنجاقک در هتل آمور تصویربرداری می‌کند. سپس فیلمبردار این فیلم‌ها را در سینمای محل که آقا و خانم سوسک هم در آن حضور دارند نمایش می‌دهد و قشقرقی که سراین مسأله به راه می‌افتد هر دو سوسک را به زندان می‌کشاند. این طنز پرهیجان دربارهٔ ضعف‌های جنسی انسان گزندگی خود را از مسخرگی سوسک‌هایی می‌گیرد که کارهایی می‌کنند که انسان آنها را بیانگر جدی‌ترین و پرشورترین احساسات خود می‌داند، مانند وقتی که خانم سوسک مانند یک پری روی کاناپه دراز می‌کشد و آغوش مسخرهٔ معشوقش را که دوازده پا و دو شاخک متحرک دارد انتظار می‌کشد. نمایش انعکاسی آپارات سینما که هنگام نمایش صحنه‌های پیشین برای حشرات تماشاگر به اوج خود می‌رسد به این داستان جنبه‌ای متافیزیکی می‌دهد.

استارویچ پس از انقلاب کبیر، روسیه را ترک کرد و در سال ۱۹۲۰ در فرانسه اقامت گزید. او در آنجا ۲۴ فیلم از انواع مختلف ساخت که از آن جمله‌اند داستان هایی اخلاقی چون ***موش شهری و موش روستایی*** (۱۹۲۲) و ***آوای بلبل*** (۱۹۲۳)، ماجراهای حماسی چون ***ساعت جادویی*** (۱۹۲۸)،برداشتی تلخ از ***سرباز حلبی*** اندرسون (۱۹۲۸)، و فیلم بلند***رینارد روباه*** که در سال‌های ۱۹۲۹ و ۳۰ فیلمبرداری و در سال ۱۹۳۷ اکران شد.و حالات و احساسات حیوانات را با ظرافت بسیار نشان می‌دهد.

شاهکار سال ۱۹۳۳ استارویچ یعنی فیلم ***خوش شانسی*** با سکانسی آغاز می‌شود که دو دختر او، ایرنه و ژان (که در غالب فیلم هایش کمک و بازی کردند)، نقش مادر و دختر را بازی کرده‌اند. مادربرای در آوردن خرج زندگی عروسک می‌سازد. و دختر که مریض است‌آرزوی خوردن پرتقال را دارد. سگی به نام فتیش شبانه بیرون می‌رود تا پرتقالی برای دخترک بدزد، اما در محل رقص شیطان گرفتار می‌شود. در این محل تمامی آشغال‌های پاریس جان می‌گیرند و به رقص و پایکوبی می‌پردازند، ظروف مست به یکدیگر برخورد می‌کنند و می‌شکنند، و اسکلت ماهی‌ها و جوجه‌های خورده شده به رقص در می‌آیند. سگ پرتقال را برمی‌دارد و پا به‌فرار می‌گذارد و گروهی از کاغذهای پاره پوره و سبزیجات و عروسک‌ها و حیوانات او را تا خانه تعقیب می‌کنند. بخش هایی از فیلم استارویچ، مانند استفاده از اتومبیل هایی که با سرعت از خیابان‌ها می‌گذرند، ساکسیفون نوازی که سری بادکنکی دارد که مرتباً پر و خالی می‌شود، و آن تعقیب غریب و دیوانه وار در اوج فیلم، ادای احترامی است به فیلم کوتاه و دادایستی رنه کلر با عنوان ***آنتراکت استارویچ*** جزئیات بصری فیلم درخشانش را با استفاده‌ای زیرکانه از صدا همراه می‌کند، صدای فتیش و شیطان را با سازهای موسیقی ایجاد کرده است و کلمات شیطان را برعکس ضبط کرده است تا غیرزمینی و بی‌معنا به نظر رسند.

ویلیام مورتیس

گزیده فیلم‌شناسی

نبرد استاگ بتیل‌ها(۱۹۱۰)، لوکانیدای‌زیبا(۱۹۱۰)، ملخ ومورچه(۱۹۱۱)، کریسمس حشرات (۱۹۱۲)، انتقام فیلمبردار(۱۹۱۱)، موش‌شهری و موش روستایی(۱۹۲۷)، آوای بلبل(۱۹۲۳)، ساعت جادویی(۱۹۲۸)، سرباز حلبی(۱۹۲۸)، رینارد روباه (۱۹۲۹)، خوش شانس(۱۹۳۳)

کتاب شناسی

Holman, L.Bruce(1975), Puppet Animation in the Cinema, History and Technique.
Martin, Leona Beatrice and Francoise Martin (1991), Ladislas Starwitch.

Charlie Chaplin with other Puppet figures in Ladislas Starewitch's Amour noir, Amour blanc (Love in Black and White, 1928).

چارلی چاپلین همراه با شخصیت‌های عروسکی‌در عشق‌سیاه و سفید (۱۹۲۸،لادیسلاس استارویچ)

والتر لنتز

خالق شخصیت «وودی وودپکر» کار خود را در حیطهٔ متحرک‌سازی با شستن سل‌ها در اینترنشنال فیلم سرویس آغاز کرد؛ اما خیلی زود برای لاکاوا شروع به کارگردانی کرد. او در سال ۱۹۱۹ وارد استودیوی بری شد، ابتدا به طراحی پوستر و تبلیغات پرداخت و پس از رفتن ماکس فلی شر در سال ۱۹۲۱ به سرپرستی کل استودیوی متحرک‌سازی بری گمارده شد. اولین سریالی که او برای بری کارگردانی کرد و در سال ۱۹۲۴ آغاز شد سریال **دینکی دودلز** که دربارهٔ پسری کارتونی بر پسزمینه‌ای عکسی بود. او سریال ***تاریخ‌های غیر طبیعی*** را در سال ۱۹۲۵ و سریال ***هات‌داگ*** را با شخصیت پیت سگه در سال ۱۹۲۶ آغاز کرد که تا پایان کار استودیو در سال ۱۹۲۷ ادامه یافت. لنتز در تمامی این سریال‌ها به خوبی بازی کرد. او در سال ۱۹۲۸ به یونیورسال رفت و یکی از اولین کارهایش در آنجا کارگردانی ***اُسوالد، خرگوش خوش شانس*** یکی از آفریده‌های دیزنی، بود.

والت دیزنی

والتر الیاس دیزنی شانس بزرگ شدن در شهر کاتراس ایالت میسوری را داشت، یعنی شهری که غالب توزیع کنندگان برای ارائهٔ فیلم‌های خود در غرب میانه در آنجا جمع می‌شدند. مالک یکی از سالن‌های بزرگ این شهر با دیزنی و شریکش، اوبه، (ملقب به اوب) آی ورکس، قراردادی برای تولید سریالی با عنوان Laugh - O - Grams بست که ترکیبی بود از شوخی‌های کارتونی و تبلیغات. پس از این که این سریال با شکست تجاری روبرو شد دیزنی در سال ۱۹۲۳ به کالیفرنیا نقل مکان کرد تا به کانون صنعت سینما نزدیک‌تر باشد توزیع کارتون او با نام ***شوخی‌های آلیس*** را یکی از تاجران پیشروی کارتون به نام مارگرت جی. وینکلر بر عهده گرفت. آلیس شخصیتی زنده بود که ماجراهایش در دنیای کارتونی رخ می‌داد. و همراهش که نام جولیوس را داشت شبیه فلیکسِ گربه بود. در طول سال‌های ۱۹۲۳ و ۱۹۲۷ بیش از پنجاه قسمت از این مجموعه پخش شد. دیزنی و آی ورکس در سال ۱۹۲۷ ***اسوالد، خرگوش خوش شانس*** را آفریدند که با استقبال خاص مطبوعات روبرو شد اما چارلز مینتز، همسر مارگارت وینکلر و مدیر اداری شرکت او، مخفیانه استودیوی اسوالد را به نیویورک انتقال داد و بعضی از کارمندان دیزنی را برای تولید فیلم به کار گرفت (پس از این که لنتز جای فیتز را گرفت این سریال دوباره در هالیوود تولید شد).

پاسخ دیزنی به از دست دادن حق امتیاز تولید اسوالد خلق شخصیت حیوانی دیگری بود. موشی سیاه که آی‌ورکس در او شخصیتی باستر کیتونی دمید. در اوایل سال ۱۹۲۸ دو کارتون میکی ماوس کامل شد، اما هیچ‌یک از توزیع کنندگان کشور به آن علاقه نشان ندادند. این بود که دیزنی و برادرش، روی، تصمیم به ساختن کارتونی ناطق گرفتند. فیلم ***استیم بوت ویلی*** با استفاده از سیستم پاورز سینه فون (یک سیستم صداگذاری روی فیلم که اصل و نسب قانونی مشخصی ندارد) ضبط شد. این فیلم اولین کارتون ناطق نبود، برادران فلس شر و پُل‌تری پیش از دیزنی در این زمینه دست به کار شده بودند. اما اولین فیلم همراه با آواز و سوت وافکت‌های سمعی و بصری (مانند میومیو کردن گربه‌ها هنگام کشیده شدن دُمشان) بود که مخصوصاً برای صدای هم‌زمان طراحی شده بود. پس از نمایش این فیلم در نوامبر سال ۱۹۲۸ بازار تولید کارتون صامت کساد شد. اقتصاد فیلمسازی ناطق باعث اتحاد دوبارهٔ فعالان عرصهٔ صنعت سینما شد و در این میان بسیاری از شرکت‌های مستقل و یک استودیوی بزرگ (با نام سالیوان) نتوانستند خود را با شرایط جدید وفق دهند.

سالیوان و مسنر

در سال ۱۹۱۵، اتو مسنر طراح تازه کاری بود که در تولید فیلم‌های خبری هفته نامهٔ یونیورسال شرکت داشت، و در همین زمان پت سالیوان، طراح داستان‌های مصور و انیماتور، به آن شرکت آمد تا ترتیب عکسبرداری از برخی از طرح‌هایش را بدهد. مشکلات شخصی سالیوان (او به جرم تجاوز به یک دختر بچه زندانی شد) و شرکت مسنر در جنگ، همکاری آنها را به تعویق انداخت تا آن که درسال ۱۹۱۹ پخش کارتون برای مجله تصویری پارامونت را آغاز کردند. یکی از این کارتون‌ها با نام ***فلین فالیز*** در باره گربهٔ خانگی بد جنسی بود که خیلی زود فلیکس نام گرفت. مارگرت وینکلر پخش این سریال رادر سال ۱۹۲۱ عهده دار شد و این کار را تا سال ۱۹۲۵ ادامه داد. او به رغم دعواهای مداوم با سالیوان که گاهی به دادگاه نیز کشیده می‌شد، موفق شد این گربه را به شهرتی ملی برساند. اتومسنر سرپرستی استودیو و پرداختن به تمامی جزئیات کوچک و بزرگ را بر عهده داشت. سالیوان مدت‌ها پیش از این زمان از کارهای خلاقانهٔ مربوط به تولید سریال فلیکس کاملاً کنار کشیده بود و تنها به سفرها و کارهای تجاری آن می‌پرداخت. اعتیاد او به الکل روزبه‌روز از توانایی اش می‌کاست.

در ابتدای کار فلیکس را به شکلی زاویه‌دار و نوک تیز

می‌کشیدند و حرکاتش بیشتر شبیه راه رفتن شخصیت ولگرد چاپلین بود. او به قوت و ثبات شخصیت معروف بود و در تمامی فیلم هایش همین طور باقی ماند ؛ و تماشاگران می‌توانستند با او همذات‌پنداری کنند و غالباً به انتظار کارتون بعدی اش می‌نشستند. از سال ۱۹۲۲، تا سال ۱۹۲۴، بیل نوکن انیماتور، فلیکس را طوری طراحی کرد که فربه‌تر و مامانی‌تر شد و بیشتر به عروسک‌های فلیکس شباهت پیدا کردکه سالیوان با موفقیت به فروش می‌رساند. استودیوی سالیوان بر اساس استودیوی باره ساخته شده بود (سالیوان مدت کوتاهی در استودیوی باره کارکرده بود، بسیاری از انیماتورهای او کار خود را در آنجا آغاز کرده بودند و خود باره نیز از سال ۱۹۲۶ تا سال ۱۹۲۸ روی فلیکس کار کرد.) در این استودیو از سل استفاده می‌کردند، اما آن را به صورت ورقه‌های پسزمینه روی ورقه‌های اجزای متحرک پیشزمینه می‌گذاشتند. آنها با این کار هم در هزینهٔ سل و هم در هزینهٔ حق امتیاز بری ـ هرد صرفه‌جویی می‌کردند. در استودیوی سالیوان گاهی از سیستم برش استفاده می‌شد.

فلیکس اولین شخصیت کارتونی بودکه علاوه بر یافتن محبوبیت فراوان در میان تماشاگران توجه نخبگان فرهنگی را نیز به خود جلب کرد. این شخصیت مورد تمجید و تحسین گیلبرت سلدس، مورخ فرهنگی آمریکایی، مارسل بریون، یکی از اعضای آکادمی فرانسه، و دیگر اندیشمندان قرار گرفت و پل هیندمیت برای یکی از فیلم‌های او تولید سال ۱۹۲۸، آهنگی تصنیف کرد. فلیکس همچنین به واسطهٔ بازاریابی بی وقفهٔ سالیوان به موفق‌ترین کالای سینمایی تبدیل شد (البته تا وقتی که میکی به بازار نیامده بود). استفاده از فلیکس در تمامی کالای مصرفی نیز حق امتیاز داشت.

سالیوان در سال ۱۹۲۵ ترتیبی داد تا فیلم‌های این سریال از طریق سازمان فیلم‌های آموزشی توزیع شود. شبکهٔ گسترده و ملی این سازمان در کنار داستان هایی که روز به روز بر جنبهٔ خلاق آنها افزوده می‌شد و همین طور طراحی عالی استودیوی فلیکس باعث بالا رفتن کیفیت فیلم‌ها و افزایش درآمد حاصل از آنها شد. به این ترتیب فلیکس به پدیده‌ای جهانی تبدیل شد.

اما این گربه پس از رسیدن به اوج موفقیت و شهرت سقوط کرد. کاهش محبوبیت این سریال را می‌توان معلول چندین عامل دانست: ورود صدا به سینما، میکی ماوس، و از دست رفتن سرمایه استودیو به دلیل بی توجهی سالیوان (در حالی که دیزنی تلاش می‌کرد هر سِنت از هزینه‌ها را به استودیوی خود باز گرداند). سازمان فیلم‌های آموزشی نیز به رغم کیفیت بالای فیلم هایی چون Sure - Locked Houes (۱۹۲۸) قرارداد خود را باسالیوان تجدید نکرد و این سریال تدریجاً به فراموشی سپرده شد.

هارمن، آیزینگ، شلزینگر

مینتز و وینکلر پس از به دست گرفتن تولید ***اُسوالد خرگوش*** در سال ۱۹۲۸ هیوهارمن و رودلف آیزینگ از استودیوی دیزنی را استخدام کردند تا این کار را به انجام برسانند. پس از این که استودیوی یونیورسال از این کار کناره گرفت و آن‌را به والتر لنتز تحویل داد، هارمن و آیزینگ شریک او شدند و در سال ۱۹۲۹ فیلمی تجربی با عنوان Bosko the talk - ink kid تولید کردند. لئون شلزینگر تهیه کننده به امکان همراه کردن فیلم ناطق با موسیقی‌های معروف و محبوب پی برد و حمایت استودیوی برادران وارنر را در این زمینه جلب کرد. این استودیو از شلزینگر خواست که با ساختن کارتون هایی دربارهٔ آهنگ‌های تحت اختیار آن به تبلیغ آنها بپردازد. این طرح در ژانویهٔ سال ۱۹۳۰ و با تولید کارتون آغاز شد، Looney tunes که در سال ۱۹۳۱ نغمه‌های مرمری نام گرفت که در واقع هستهٔ مرکزی استودیوی متحرک سازی استودیوی برادران وارنر با ستاره‌های به یاد ماندنی‌اش، همچون پورکی پیگ، به شمار می‌رود.

متحرک سازی در دیگر کشورها

تمامی کشورهایی که در حیطهٔ سینمای صامت از صنعت چشمگیری برخوردار بودند، صنعت متحرک سازی محلی نیز داشتند. با توجه به برتری یافتن اقتصادی آمریکا در زمان جنگ جهانی اول، تأثیر صنعت سینمای این کشور بر سینمای جهان از رواج و محبوبیت کارتون‌های آمریکایی در کشورهای دیگر پیداست. برای مثال آمریکایی‌ها سریال ***تازه عروس و داماد*** کول را به فرانسه صادر کردند و در آنجا مسئولیت توزیع این سریال را شرکت مادر یعنی اکلر عهده دار شد. همیشه همراه فیلم‌های کوتاه و موفق چاپلین کارتون‌های آمریکایی نیز فرستاده می‌شد. فیلم‌هایی راکه باره در استودیوی ادیسون تولید کرد شرکت گامون توزیع کرد. و مارگارت وینکلر برای توزیع فیلم‌های ***ازدرون جوهردان*** و ***فلیکس گربه*** درانگلستان با شرکت پاته قرارداد بست.

اروپایی‌ها به رغم رقابت خارجی‌های در دو بخش سینما، بازار را در دست داشتند. اول، طرح‌های موضوعی‌و دوم، تبلیغات. طراحان انگلیسی که مهم‌ترین آنها عبارتند از هری فرینس، لانسلوت اسپید، دادلی باکستن، جرج استادی و آنسن دایر در زمان جنگ تماشاگران را با کارتون‌های تبلیغاتی خود

سرگرم ساختند. دایر در اوایل دهۀ ۱۹۲۰ چندکارتون کوتاه و موفق ساخت که ازآن جمله می‌توان Little Red Riding Hood (۱۹۲۲) را نام برد، و در دهۀ ۱۹۳۰ به تهیه‌کننده‌ای مهم و موفق بدل شد. جرج استادی در سال ۱۹۲۴ مجموعه فیلم‌های بونزو را آغاز کرد که ستارۀ آن سگی خپل است. تبلیغات یکی از بخش‌های آشنا و معمول برنامۀ سینماها بود. از جمله مهم‌ترین کسانی که تبلیغات کارتونی تولید می‌کردند می‌توان اگالوپ و لورتاک در فرانسه و پینشور و فیشینگر و سیبر در آلمان را نام برد. تولیدات شرکت استیت فیلم تکنیکوم که در مسکو مستقر بود در مقوله‌ای جدا طبقه بندی می‌شود. از سال ۱۹۲۴ تاسال ۱۹۲۷ مجموعه‌ای از کارتون‌های سرگرم کننده که پیامی اجتماعی داشتند دراین شرکت ساخته شد که سرپرست تولید آنها ژیگا ورتوف بود. مهم‌ترین انیماتور روسی درآن زمان ایوان ایوانف وانو بود.

دیگر زمینه‌های تخصصی در حیطۀ متحرک‌سازی، فیلم‌های عروسکی و سایه بود. لادیسلاس استارویچ کار خود را در سال ۱۹۱۰ در روسیه آغاز کرد و خیلی زود فیلم‌های تک حلقه‌ای معروفی برای شرکت خانژونکوف تولید کرد که در آنها از عروسک‌ها و حشرات کارتونی استفاده شده بود. او در سال ۱۹۲۲ به فرانسه رفت و باقی عمر خود را صرف ساختن فیلم‌های عروسکی کرد. فیلم Le Roman du lenard که در سال ۱۹۳۰ کامل شد اولین فیلم کارتونی فرانسه است.

از مهم‌ترین پیشروان عرصۀ فیلم سایه‌ها لوته راینیگر بود. فیلم او با عنوان ماجراهای ***ملک‌احمد*** در سال ۱۹۲۶ در برلین اکران شد و به شهرتی جهانی دست یافت. فیلمبرداری از داستان این فیلم که برگرفته از هزار و یک شب بود و عروسک‌های سایه‌ای آن و پسزمینه‌های متحرک و شلوغ آن سه سال، به طول انجامید.

در این مبحث باید از کوئیرینوکریستیانی و ویکتوربرگدال نیز نام برد. اولین آنها در آرژانتین فعالیت می‌کرد و در سال ۱۹۱۷ طنزی سیاسی باعنوان ***حواری*** به نمایش گذارد. این فیلم که زمان آن یک ساعت بود (تقریباً به طول زمان فیلم ***ملک احمد)*** اولین کارتون بلند دنیا نام گرفته است. برگردال از سال ۱۹۱۶ تا سال ۱۹۲۲ سریالی سوئدی تولید کرد که دربارۀ کاپیتان کروگ بود و در اروپا و ایالات متحده به نمایش درآمد.

بر اساس مدارک وشواهد جیان آلبرتو بنداتزی در خلال دهۀ ۱۹۲۰ متحرک سازی در بسیاری از کشورهاهم توسط هنرمندان آوانگارد و هم توسط بخش تجاری تجربه شد. اما به رغم محبوبیت فیلم‌های کارتون، واقعیات اقتصادی صنعت سینما در دهۀ ۱۹۲۰ و تغییر و تحول فرهنگی بزرگی که در عرصۀ سنت‌های محبوب گرافیکی رخ داد رقابت با استودیوهای آمریکایی را در بازار جهانی برای دیگر کشورها سخت دشوار ساخت.

ترجمه: امید نیک‌فرجام

کتاب شناسی

Bendazi, Giannalberto(1994), Cartoons: One Hundred Years of Cinema Animation.

Cabarga, Leslie(1988), The Fleischer Story.

Canemaker, John (1987), Winsor McCay: His Life and Art.

- (1991), Felix: The Twisted Tale of the World's Most Famouse Cat.

Cholodenko, Alan(ed.)(1991), The Illusion of Life: Essays on Animation.

Crafton, Donald(1990), Emile Cohl, Caricature and Film.

- (1993), Before Mickey: The Animated Film, 1898-1928.

Gifford, Denis(1987), British Animated Films, 1895-1985: A Filmography.

کمدی

دیوید رابینسون

سینمای صامت در مدتی برابر یک ربع قرن سنت کمدی سینمایی را خلق کرد که به همان تشخص و خودبسندگی کمدیا دلارته است . این سنت به هر حال بخشی از ویژگی‌های خود را از کمدیا دلارته گرفته است.

سینما در پایان قرنی از راه رسید که شاهد شکوفایی و رونق کمدی مردمی بود. در اوایل همین قرن بر اساس مقررات تئاتری کهن در پاریس و لندن نمایش‌های گفتاری در برخی از سالن‌های تئاتر ممنوع شده بود و همین امر ناخواسته انگیزه‌ای شد برای پاگرفتن نمایش‌های بدون کلام و فی‌البداههٔ باپتیست دبورو در فونامبولز پاریس، و بورلتا (Burletta)ی انگلیسی که ترکیب خاصی بود از موسیقی و آواز و نمایش بدون کلام. بعدها مخاطبان پرولتر جدید در شهرهای بزرگ اروپا و آمریکا تئاتر خاص خود را در تماشاخانه‌ها، وارتیه‌ها و وودویل‌ها یافتند. این مخاطبان عام همواره خواستار کمدی بودند. وقتی وضعیت زندگی بد بود، خنده باعث راحتی خیال آنها می‌شد؛ و وقتی زندگی خوب بود، آنها می‌خواستند از آن لذت ببرند و بازهم به خنده نیاز داشتند.

گروهای معروفی که در تماشاخانه‌ها کمدی‌های بدون کلام اجرا می‌کردند، از جمله گروه‌های مارتینیتس و ریولز و هانلون لیز و کمدین‌های بی‌زبان فرد کارنو، را می‌توان سلف فیلم‌های اسلپ استیک تک حلقه‌ای دانست. کارنو بعدها دو تن از بزرگ‌ترین کمدین‌های سینما، یعنی چارلی‌چاپلین و استن لورل، را تربیت کرد.

اروپای پیش از جنگ

نخستین فیلم‌های کمدی که طول آنها فقط یک دقیقه یا کمتر بود به طور کلی عبارت بودند از شوخی‌هایی تک موضوعی که غالباً برگرفته از کارتون‌های روزنامه‌ها، داستان‌های مصور، کارت پستال‌ها، عکس‌ها، یا اسلایدهای شهر فرنگ بودند. نخستین فیلم کمدی دنیا یعنی ***خیس کردن باغبان*** (لومیر، ۱۸۹۵) برداشتی بود از داستان مصوری که در آن بچهٔ شیطانی را می‌بینیم که روی شیلنگی پا می‌گذارد و پس از این که باغبان از همه جا بی‌خبر به سرشیلنگ نگاه می‌کند پایش را از روی آن برمی‌دارد.

اما در آغاز قرن بیستم زمان فیلم‌ها بیشتر شد و فیلمسازان به تدریج کیفیات ویژهٔ این رسانه را کشف کردند. ژرژ مه لیس و مقلدانش برای ایجاد افه‌های کمیک و خنده‌دار از حقه‌های سینمایی همچون ثابت کردن و یا تندکردن حرکت در دوربین بهره گرفتند. در سال‌های ۱۹۰۵ تا ۱۹۰۷، فیلم تعقیب و گریز که معمولاً دربارهٔ تعقیب یک دزد یا مجرم توسط جمعیتی از آدم‌های عجیب و غریب بود به محبوبیت زیادی نزد تماشاگران دست یافت. معروف‌ترین کارگردانان و طرفداران این ژانر آندره‌هوز فرانسوی و آلفرد کالینز انگلیسی بودند.

در سال ۱۹۰۷ در عرصهٔ سینما انقلابی رخ داد، و آن هنگامی بود که شرکت پاته تولید مجموعه‌ای از کمدی‌های شخصیتی با نام بوارو را آغاز کرد که نقش او را کمدینی با نام آندره‌دید (آندره شاپوا، متولد ۱۸۸۴) بازی می‌کرد. دید اولین ستارهٔ کمدی سینما به شمار می‌رود، کسی که با شخصیت خنده‌دار، کودکانه و گروتسک خود به شهرتی جهانی دست یافت. دید از مه‌لیس که با او همکاری کرده بود دربارهٔ هنر فیلمسازی و مخصوصاً حقه‌های سینمایی نکات بسیاری آموخت.

وقتی شرکت ایتالای، تورین دید را در سال ۱۹۰۹ از شرکت پاته به سوی خود جلب کرد (او دو سال بعد به فرانسه بازگشت)، پاته ستارهٔ کمدی بزرگ‌تری را به جای او گذاشت. این کمدین یعنی ماکس‌لندر در زمینهٔ کمدی دارای خلاقیتی پایان‌ناپذیر و بازیگری بسیار ماهر بود. در میان مجموعهٔ ستارگان کمدی شرکت پاته دوران فعالیت شارل پرنس (با نام اصلی شارل پتی دمانژ سینیور) از همه طولانی‌تر و پربارتر بود. او در مدت ده سال تقریباً ششصد فیلم براساس شخصیت ریگادین ساخت. دیگر کمدین‌های پاته عبارت بودند از بوکو (ژان لویی بوکو)، ستارهٔ با سابقهٔ واریته «دِرانم»، بابیلاس، لیتل موریتز، روزالی تنومند (سارا دو امل)، کازالیس، و کارآگاه کمدی نیک وینتر (لئون دوراک).مجموعه فیلم‌های بوارو و ماکس بسیار پول ساز از آب درآمد، و رقبای پاته را به تلاش و تقلای بیشتر وا داشت. گامون رومئوبوستی کمدین را از پاته قرزد و او پیش از بازگشت به استودیوهای کمدی پاته، کمیکا و نیتزا، در کوت داژور دو مجموعهٔ ***رومئو و کالینو*** (با شرکت

کلمنت میگه) را برای آنها کارگردانی کرد. پس از بازگشت بوستی به پاته، ژان دوران جایش را در گامون گرفت. بزرگ‌ترین ابتکار این کمدین گردهم آوردن گروه بازیگران کمدی Les Pouics بود که زیاده‌روی‌هاشان در اسلپ استیک و تخریب را سورئالیست‌ها بسیار ستودند. یکی از افراد این گروه اُنه سیم (ارنست بوربون) بود که دست کم در هشتاد فیلم بازی کرد، فیلم‌هایی که گاهی فانتزی‌هایی به واقع سوررئال از آب در می‌آمد. برای مثال، در فیلم ***اُنه سیم علیه اُنه سیم***، او نقش دگر ـ من (alter ego) شرور خود را نیز بازی می‌کند و در پایان او را قطعه قطعه می‌کند و می‌بلعد. لئونس پره که بعدها کارگردانی موفق و معروف شد در نقش لئونس به سبک پالوده‌تر و فرهیخته‌تری در زمینهٔ کمدی موقعیت دست یافت. مصیبت‌ها و مخمصه‌های خنده دار او نه فارس اسلپ استیک، بلکه نتیجهٔ هرج و مرج‌های اجتماعی یا عشقی بود. کارگردان ستاره و پرکارگامون، لویی فویاد، شخصاً دو مجموعهٔ کمدی را کارگردانی کرد که دربارهٔ دو پسرک باهوش و جذاب به نام‌های بِبِه (کلمان ماری) و بودوزان (رنه پوین) بود. کودک ستارهٔ شرکت اکلر یعنی پسر انگلیسی استثنایی‌ای به نام ویلی سوندرز جذابیت آنها را نداشت، اما مدتی کوتاه به موفقیت دست یافت، چرا که در این دوره گرایش تماشاگران به کمدی، پایان‌ناپذیر به نظر می‌رسید و همین امر تمامی شرکت‌های سینمایی فرانسه را بر آن داشت تا به دنبال ستاره‌های کمدی خود، هر چند با موفقیتی غالباً ناپایدار، باشند. سینمای ایتالیا در عرصهٔ کمدی سینمایی مکتبی مشابه، اما متمایز پدید آورد که در خلال سال‌های ۱۹۰۹ و ۱۹۱۴ یعنی در عرض شش سال چهل ستارهٔ کمدی و بیش از ۱۱۰۰ فیلم تولید کرد. سینمای ایتالیا در آغاز این دوره دستخوش توسعهٔ صنعتی فراوانی بود. جیوانی پاسترونه که سخت در تلاش برای افزایش سرمایهٔ شرکت ایتالا بود به موفقیت تجاری کمدی‌های فرانسوی که به ایتالیا وارد می‌شدند پی برد و آندره دید را به استودیوی خود در تورین کشاند. شخصیت ایتالیایی و جدید دید با نام کرتینتی به موفقیتی همسان بوارو دست یافت، و صد فیلمی که او برای ایتالا ساخت، رونق کار این شرکت را تضمین کرد.

تغییر شخصیت دید از بوارو به کرتینتی در آن زمان پدیدهٔ غریبی نبود. از آنجا که نام شخصیت‌ها ملک طلق شرکت‌ها محسوب می‌شد، وقتی کمدینی از شرکتی به شرکت دیگر می‌رفت، باید نام جدیدی برای خود می‌یافت. دیگر این که کشورهای نمایش دهندهٔ فیلم‌ها نام‌های دلخواه خود را روی شخصیت‌ها می‌گذاردند. از همین رو کرتینتی دید در انگلستان و آمریکا نام فولزهد، در آلمان مولر، در مجارستان لمان، در کشورهای اسپانیایی زبان توریبیو، و در روسیه چگوپیشکین، را به خود گرفت. در فرانسه نیز بواروی پیشین نام گریبوا را به خود گرفت. اما پس از بازگشت دید به شرکت پاته در سال ۱۹۱۱ دوباره همان بوارو خوانده شد واین تغییر در نام فیلم Gribouille redevient Boirteau رسماً اعلام شد.

موفقیت مجموعهٔ کرتینتی باعث بروز رقابتی سرسام‌آور میان شرکت‌ها بر سر یافتن ستاره‌های کمدی در جاهایی چون سیرک‌ها و تماشاخانه‌ها و تئاترها، و استخدام آنها شد. پاسترونه مجموعهٔ کوکو را با بازی پاسی‌فیکو آکوییلانو تولید کرد. دراستودیوی آرتورو آمبروسیو در تورین که رقیب پاسترونه به شمار می‌رفت بازیگرانی چون ارنستو واسر به نقش فریکو، گیگتامورانو به نقش گیگتا، و مارسل فابرهٔ اسپانیایی به نقش روبن بازی می‌کردند. شرکت میلانو در میلان مجموعهٔ فورتونتی را با بازی کمدین فرانسوی، ا. مونتوس، تولید کرد؛ البته این بازیگر پس از گذشت مدت کوتاهی از آغاز مجموعه نام شخصیت خود را به کوچیوتلی تغییر داد. اما استودیوی سینهٔ رم بزرگترین کمدین محلی این دوره یعنی فردینان گیوم را کشف کرد که ابتدا نقش شخصیتی با نام تونتولینی را بازی کرد و پس از پیوستن به شرکت پاسکوآلی در تورین شخصیتی با نام پولیدور. سینه همچنین یکی دیگر از بهترین شخصیت‌های کمدی این دوره با نام کری‌کری را به روی پرده آورد که نقش او را ریمون‌فران بازی می‌کرد، بازیگری که همچون فابره کارش را در نقش دلقک در سیرک‌ها و تماشاخانه‌های فرانسه آغاز کرده بود. تهیه‌کنندگان ایتالیایی تحت تأثیر محبوبیت ببه وبودوزان کودک ـ ستاره‌های خود را پیدا کردند: فیرولی (ماریابی) در آمبروسیو، و فروگولینو (اِرمانو رووری) در سینه. جذاب‌ترین و دیرپاترین کودک ـ ستارهٔ سینه، سینه سینو بود که نقش او را خواهر زادهٔ فردینان گیوم، اِرالد و جیونچی، بازی می‌کرد.

این فیلم‌ها و موضوع آنها غالباً تکراری بودند، اما این نکته با توجه به این که در آن زمان هفته‌ای دو فیلم یا بیشتر ساخته می‌شد تعجب آور نیست. در تمامی این فیلم‌ها، مکان و حرفه و مسألهٔ خاصی برای کمدین تعیین می‌شد. دلقک یا کمدین این فیلم‌ها معمولاً مشت زن، نقاش ساختمان، پلیس، مأمور آتش نشانی، مردی زن ذلیل، یا سرباز بود. از تمامی چیزهای تازه، مُدها، و نقاط ضعف مردم همچون اتومبیل، هواپیما، گرامافون، تب تانگو، زنان طرفدار حقوق زنان، مشروب، بیکاری، هنر مدرن و خود سینما در این فیلم‌ها استفاده می‌شد. با این حال بهترین کمدین‌ها حتی در فیلم‌های کوتاه و سادهٔ خود سرزندگی

شخصیت و خصوصیات عجیب و غریب خود را به رخ می‌کشیدند. دید ـ بوارو ـ کرتنیتی داغ و پرتب و تاب بود و شور و شوق کودکان را داشت (او غالباً لباس‌های بچگانه همچون لباس ملوانی می‌پوشید). در فیلم‌های او غالباً زنجیرهٔ مخمصه‌های کمیک معلول شور و شوق خود او برای به انجام رساندن وظیفه‌اش در مقام بیمه‌گر، یا داوطلب خدمت در صلیب سرخ است. در مقابل، گیوم ـ تونتولینی ـ پولیدور فردی جالب و دلنشین و معصوم و قربانی مصیبت‌های خنده‌دار بود که غالباً مجبور می‌شد خود را در هیئت زنان پنهان کند، کاری که تأثیری هیجان‌انگیز و خوشایند داشت. کری‌کری در ابداع شوخی مهارت داشت. و دست آخر بدبختی‌ها و مصایب روبن خوش‌تیپ معمولاً معلول شوروشوق دیوانه‌وار او برای دخالت در هر کار جدید، همچون دوچرخه سواری یا باله، بود.

گرچه کمدی ایتالیایی درابتدا بر اساس الگوی کمدی فرانسوی و دید مهاجر شکل گرفت اما فیلم‌های کمدی این کشور حائز عنصری بومی و تقلیدناپذیر است. خیابان‌ها و خانه‌ها، و زندگی و رفتار خرده بورژواهایی که قهرمانان ما، هستی به سامان آنها را با دقت مشاهده و سهواً مختل می‌کنند، همگی بیانگر جهان و نگرانی‌های ایتالیای پیش از جنگ هستند. گرچه برخی از اشکال اساسی کمدی تک حلقه‌ای از کشورهای دیگر وارد ایتالیا شد، فیلم‌های کمدی ایتالیایی از منش بومی و کهن کمدی مردمی این کشور به خوبی و بسیار گرته‌برداری کردند، از چیزهایی چون سیرک و واریته و سنت باستانی spettacolo da Piazza که این کمدی‌ها را به کمدیا دلارته مرتبط می‌سازد.

کشورهای دیگر نیز از این دورهٔ کوتاه، اما پربار کمدی اروپایی سهمی داشتند. در آلمان، دلقک ـ ستاره‌هایی چون ارنست لوبیچ و کورت بویس معروف به بچه، بازی می‌کردند. سینما روهای سیری‌ناپذیر روسیه آنتوشای دلسوخته (آنتونین فرتنز لهستانی)، جیاکومو، رینولدز، جاجاپود خپل (و. آودیف)، میچوخای ساده لوح (ن. پ. نیروف) و آرکاشای شهری و کلاه ابریشمی (آرکادی بوتیلر) را داشتند. ستاره‌های انگلیسی همچون وینکی، جک اسپرت، و با استعدادترین آنها یعنی پیمپل (فرد اونر) به رغم سنت تماشاخانه‌ای قدرتمند خود که چندین ستاره را به عرصهٔ کمدی آمریکایی کشاند حرارت و قدرت ابتکار فرانسوی‌ها وایتالیایی‌ها را نداشتند.

این دوره از کمدی اروپایی به هر حال به پرورش سبک فیلم، کمک شایانی کرد. در حالی که تظاهرات فرهنگی فیلم‌های تاریخی و نمایشی عظیم سازندگان آنها را به سوی بهره‌گیری از سبک و منزلت تئاتر سوق می‌داد، کمدین‌ها داعیهٔ این تظاهرات و جاه‌طلبی‌ها را نداشتند. آنها آزادانه پرسه می‌زدند؛ غالب اوقات در خیابان‌ها تصویربرداری می‌کردند و از این رهگذر حال و هوای زندگی روزمره را به تصویر می‌کشیدند؛ و در عین حال از تمامی قابلیت‌های دوربین بهره می‌گرفتند. ضرب‌آهنگ بازی هنرپیشه‌های با استعداد کمدی به خود فیلم‌ها نیز منتقل می‌شد.

دوران طلایی کمدی اروپایی کوتاه بود و با آغاز جنگ جهانی اول به پایان رسید. بسیاری از بازیگران جوان به جنگ رفتند و دیگر باز نگشتند، و در صورت بازگشت هرگز نتوانستند شکوه و مقام دوران پیش از جنگ را به دست آورند. سلیقه‌های سینمایی و اوضاع اقتصادی در حال تغییر بودند. پس از تعطیل شدن بازارهای قدیمی، رونق و شکوفایی سینمای ایتالیا در دوران پیش از جنگ چون حبابی از میان رفت. در همین حال کمدی‌های پیش از جنگ در برابر رقبای جدیدی از آن سوی اقیانوس اطلس [آمریکا] کهنه به نظر می‌رسیدند. صنعت سینمای آمریکا که به فضاهای باز و دکورهای طبیعی و چشم‌نواز غرب روی آورده بود، آماده بود تا بر صنعت سینمای جهان چنگ اندازد.

کمدی‌های آمریکایی و مَک سِنِت

آمریکا در یافتن کمدین‌هایی که می‌توانستند مجموعه‌ای از فیلم‌های تک حلقه‌ای بازی کنند از اروپای قاره‌ای [به جز انگلستان] عقب ماند. اولین کمدین آمریکایی از این نوع، جان بانی (۱۹۱۵ ـ ۱۸۶۳) بود، مردی چاق و خوش مشرب که پیش از پی بردن به نیروی سینما و ارائهٔ پیشنهاد کار به شرکت ویتاگراف تهیه کننده و بازیگر تئاتری موفقی بود. گرچه امروزه فیلم‌های او که کلاً حول محور هرج و مرج‌های اجتماعی و مسائل زناشویی می‌چرخید لوس و بی‌مزه به نظر می‌رسد، محبوبیتی که او پیش از جنگ جهانی اول در میان تماشاگران یافت خارق العاده بود و دیگر شرکت‌های آمریکایی را به ساختن مجموعه‌های کمدی ترغیب کرد. مجموعهٔ اسنکویل کامدیز اِسِنی دو شخصیت الکالی ایک (آگوستوس کارنی) و موستانگ پیت (ویلیام تاد) را به همگان معرفی کرد. دیگر مجموعهٔ اسنی یکی از ستارگان آینده یعنی والاس بیری را در نقش سوییدی به تصویر کشید.

با این حال پیش‌درآمد و آغاز کمدی سینمایی در آمریکا را می‌توان سال ۱۹۱۲ یعنی زمان افتتاح استودیوی کمدی کیستون تحت سرپرستی مک‌سنت دانست.

کیستون در واقع بخش کمدی شرکت نیویورک موشن

باستر کیتون (۱۹۶۶-۱۸۹۵)

در میان کمدین‌های بزرگ دوران سینمای صامت، باستر کیتون از ورود صدا به سینما بیشترین صدمه را دید، اما بر خلاف دیگران شهرتش تا به امروز پا برجا مانده است. پس از تولد درپیکوای کاتراس که پدر و مادرش در آنجا نمایش اجرا می‌کردند. او را جوزف فرانسیس کیتون نام نهادند. همکار بازیگرش، هری هودینی، نام مستعار باستر را به او داد. او در همان کودکی وارد کار پدر و مادرش شد. در پنج سالگی آکروباتی قابل بود و ستارهٔ نمایش‌های خانواده‌اش به شمار می‌رفت. نمایش خانوادگی آنها در سال ۱۹۱۷ متوقف شد. باستر به کار با روسکو (فتی) آربوکل در استودیوی او در نیویورک پرداخت و سپس در پایان همان سال به همراه آربوکل و جوشنک تهیه‌کننده به کالیفرنیا رفت او چند سالی با آربوکل کار کرد و سینما را همچون کار در تئاتر آموخت، اما در سال ۱۹۲۱ با حمایت شنک روی پای خود ایستاد. کیتون از آن تاریخ تا سال ۱۹۲۸ با کمک شنک در سمت راهنما و تهیه‌کننده‌اش (و همین‌طور باجناقش، چرا که آن دو با خواهران تالماج ازدواج کرده بودند) در حدود بیست فیلم کوتاه و چندین فیلم بلند بازی کرد که تقریباً همه را خود کارگردانی کرد و در همه آزادی عمل مطلق داشت. از میان فیلم‌های این دوره می‌توان فیلم‌های کلاسیکی چون ***ملوان*** (۱۹۲۴) و ***ژنرال*** (۱۹۲۶) و ***استیم بوت بیل جونیور*** (۱۹۲۸) را نام برد. ورود صدا به عرصهٔ سینما به ناگاه بر فعالیت‌های هنری او نقطهٔ پایانی گذاشت. او پس از دست دادن حمایت شنک در سمت بازیگری قراردادی و حقوق‌بگیر و بی‌هیچ آزادی عملی در استودیوی مترو ـ گلدوین ـ مه‌یر استخدام شد. در سال ۱۹۳۲ نیز برای همیشه از ناتالی تالماج جدا شد. او در بیست و پنج سال پایان عمرش که مشکلات شخصی، آن را به کامش زهر کرد شب و روز تلاش کرد تا حرفه‌اش را زنده نگه دارد. او در سال‌های نخستین سینمای ناطق و تا اواسط دهه‌ی ۱۹۴۰ در فیلم‌های دست دوم بسیاری ظاهر شد که هیچ کدام فرصت ظاهر کردن شخصیت منحصر به فردش را به او ندادند. اما همگان او را به فراموشی سپردند تا این که چاپلین از او دعوت کرد تا در قطعه‌ای درخشان از فیلم **لایم لایت** (۱۹۵۱) نقش مقابلش را بازی کند. این بود که او دوباره شهرت از دست رفته‌اش را بازیافت، و مشکلات مالی و شخصی‌اش کاهش یافت. آخرین حضور سینمایی او بازی در فیلم ریچاردلستر با عنوان ***چیزی مسخره در راه فورم اتفاق افتاد*** (۱۹۶۵) بود.

کیتون پیش از همه یک حرفه‌ای تمام عیار بود. او که آکروباتی زبردست و بسیار پردل و جرأت بود شوخی‌هایی پیچیده طرح می‌کرد و آنها را با مهارتی خارق‌العاده اجرا می‌کرد. او به ندرت به سراغ حقه‌های سینمایی و جلوه‌های ویژه می‌رفت و در همین اوقات نادر، جلوه‌ها خود به شوخی هایی بدل می‌شدند و به اندازهٔ بازی خود او با مهارت اجرا می‌شدند. این جلوه‌ها در فیلم‌های او گاه شفاف اند، مانند نوسان میان واقعیت و خیال در فیلم ***شرلوک جونیور*** (۱۹۲۴) ؛ و گاه پنهان، مانند مکانیسم کنترل درها در فیلم ***ملوان***. در فیلم ***مهمان نوازی***، (۱۹۲۳)، هنگامی که در صحنهٔ فرار قهرمان زن نماهایی به هم درون برش شود که در واقع با استفاده از مدل‌ها و ماکت‌های استودیو فیلم‌برداری شده‌اند، جلوه‌ی اصلی واقع گرایانه باقی می‌ماند. مفهوم بودن در جهانی واقعی و مملو از اشیایی واقعی به زمینه‌ای اساسی بدل می‌شود. برای بخش هایی از فیلم‌های کیتون که در آنها اشیا براساس واقعیت عمل نمی‌کنند (مانند شوخی با کمربند نجات که بسیار از آن تقلید شده است).

تسلط کیتون بر زمان بندی (ابزار اصلی کمدین) خارق العاده بود. اما او از همان ابتدای فعالیت خود این ابزار را از اجرا به حوزهٔ میزانسن بسط داد و در این زمینه نیز از آن بهره گرفت. او در فیلم‌هایش شوخی‌هایی متحرک ساخته و پرداخته کرد و صحنه‌هایی خنده دار ایجاد کرد که هر کدام چندین دقیقه طول می‌کشیدند و در این راه از منابع فراوانی همچون اشیای متحرکی مثل قطار و موتور سیکلت بهره گرفت. نظارت بر ساختار این صحنه‌ها از همان اهمیتی برخوردار بود که نظارت بر اجرا و لحظه‌های کمیک. هنگامی که خانهٔ فیلم **یک هفته** (۱۹۲۰)، نه با قطاری که تماشاگر انتظار دارد، بلکه با قطاری دیگر که در زاویه‌ای دیگر بخار می‌کند ویران می‌شود و قهرمان فیلم را متعجب و غمگین در میان خرابه‌های آن می‌بینیم، نمی‌دانیم که کیتون کارگردان را تحسین کنیم یا باستر بازیگر را. غم‌انگیزترین ویژگی فیلم‌های پایانی او، از فیلم **spite Marriage** (۱۹۲۹) به بعد، فقدان استعداد بازیگری در او نیست، بلکه این نکته است که او دیگر نمی‌تواند بر کل ساختار فیلم‌ها نظارت داشته باشد تا بتواند استعدادش را نشان دهد.

اما اگر شخصیت خود باستر اهمیت نداشت، شوخی‌های کیتون هنرنمایی‌ای بیش نبود. او که اندامی باریک و چهره‌ای ظاهراً بی‌حالت داشت و معمولاً کلاهی حصیری را کج بر سر می‌گذاشت همیشه بی‌گناهی بود که به سوی موقعیت‌هایی مسخره و نامحتمل رانده می‌شد و به واسطهٔ مخلوطی از سماجت و کله شقی و شانس از آنها جان سالم به در می‌برد. بر خلاف چاپلین و لوید، شخصیت باستر هرگز به تماشاگر متوسل نمی‌شود تا دلش را به دست آورد. او صفحهٔ سفیدی است که شرایط و بیدار شدن تمایلات جنسی تدریجاً روی آن شخصیتی را به تصویر می‌کشند. در آغاز، شخصیت باستر فردی رویایی و خیال باف است که از فاصلهٔ میان واقعیت و رویا و یا موانع موجود در سر راه برآوردن آرزوهایش آگاه نیست. او در برخورد با اشیای نافرمان و انسان‌های شرور، آرامش خود را حفظ می‌کند و تمامی موانع را با اراده و جرأت و شهامت از سر راه خود برمی‌دارد. در پایان وقتی دختر را به دست می‌آورد دیدش نسبت به جهان بازتر شده و خودش آگاه‌تر شده است، اما معصومیتش خدشه‌ای نمی‌پذیرد.

کیتون در سپتامبر سال ۱۹۶۵، در ۷۰ سالگی، در جشنوارهٔ فیلم ونیز حضور یافت و مورد تشویق بی‌حد و حصر حضار واقع شد. او چند ماه بعد به دلیل ابتلا به سرطان درگذشت.

جفری ناول ـ اسمیت

پیکچرز بود که دیگر استودیوهای هالیوودی آن عبارت بودند ازیبون ۱۰۱ که فیلم‌های تاریخی و وسترن توماس اینس را تولید می‌کرد و استودیوی ریلاینس که تخصص آن در درام بود. مک سنت ایرلندی ـ کانادایی بازیگر تئاتری ناموفقی بود که در سال ۱۹۰۸ به کار کردن در پشت صحنهٔ فیلم‌ها تنزل یافته بود. او این شانس را آورد که به استخدام استودیوی بایوگراف درآمد و در آنجا کنجکاوی ذاتی‌اش او را به مشاهده و آموختن کشفیات مهم‌ترین کارگردان بایوگراف یعنی گریفیث سوق داد. مک سنت در کنار آموختن فنون انقلابی گریفیث کمدی هایی را که از فرانسه به کشور وارد می‌شد مشاهده کرد و در سال ۱۹۱۰ آن قدر در این زمینه مهارت یافته بود که او را به سمت کارگردان اصلی فیلم‌های کمدی در بایوگراف انتخاب کردند، سمتی که راه او را برای سرپرستی کیستون هموار کرد. او برخی از همکاران سابق خود در بایوگراف را با خود به کیستون برد. از جمله‌ی این افراد می‌توان فردمیس، فورد استرلینگ و میبل نورمند زیرک و زیبا را نام برد.

مک سنت تحصیلات عالی نداشت، باهوش و خشن بود، و از درک غریزی کمدی برخوردار بود. از آن جا که خود او به آسانی کسل و بی‌حوصله می‌شد، به راحتی درمی‌یافت که چه چیز توجه تماشاگران را جلب می‌کند و یا بالعکس. او که هنر فیلمسازی را در بایوگراف آموخته بود به خوبی درس‌هایش را پس داد. فیلمبرداران کیستون در دنبال کردن حرکات سریع و آزادانهٔ دلقک‌ها مهارت فراوان داشتند؛ و تدوین سریع کیستون اقتباسی از شیوه‌های نو آورانهٔ گریفیث بود.

فیلم‌ها و ستاره‌های کیستون هم برگرفته از واریته و سیرک و داستان‌های مصور بودند و هم برگرفته از واقعیت‌های آمریکای اوایل قرن بیستم. فیلم‌های کیستون تصویرگر جهانی با خیابان‌های پهن و پر از گرد و غبار، خانه‌های چوبی یک طبقه، فروشگاه‌ها و بقالی‌ها، مطب دندان‌پزشکان و بارها بودند. دلقک‌های کیستون در جهانی آشنا با آشپزخانه‌ها و سالن‌ها، سالن‌های شلوغ هتل‌ها، اتاق خواب‌هایی با تخت‌های فلزی و روشویی‌های قراضه، کلاه‌های گرد و لبه دار و ریش‌های از بناگوش در رفته، کلاه‌های پردار زنانه، و اسب‌ها زندگی می‌کردند. کمدی کیستون کاریکاتور هراس‌ها و شادی‌های معمولی زندگی روزمره بود و تنها اصل حاکم بر آن حرکت و هیجان بود تا تماشاگر فرصت نفس کشیدن یا مشاهدهٔ نقادانه را نیابد. مک سنت شرکتی مملو از آثار گروتسک و افسار گسیخته و آکروبات‌های نترس فراهم آورد که از آن جمله‌اند روسکو

گزیدهٔ فیلم‌شناسی

یک هفته(۱۹۲۰)، مهمان نوازی(۱۹۲۵)، ملوان (۱۹۲۴)، شرلوک جونیور(۱۹۲۴)، ژنرال(۱۹۲۶)، اسپیتم‌بوت بیل جونیور(۱۹۲۸)، Spite Mariage (۱۹۲۹)، لایم لایت(۱۹۵۱)، چیزی مسخره در راه فورم اتفاق افتاد(۱۹۶۵).

کتاب شناسی

Blesh, Rudi(1967), Keaton.

Keaton, Buster(1967), My Wonderful World of Staptick.

Robinson, David(1969), Buster Keaton.

باستر کیتون در ملوان (۱۹۲۴)

هارولد لوید در فیلم به خاطرخدا (۱۹۲۶)

«فتی» آربوکل (مرد چاقی که از سبک کمدی و مهارت فراوان برخوردار بود)، بن‌تورپین چپ چشم، بیلی‌بیون که سبیل‌هایش مانند سبیل‌های فیل دریایی بود، چستر کانکلین، مک‌سوبین غول پیکر، و فرد میس خپل. دیگر کمدین‌هایی که کار خود را در استودیوی کیستون آغاز کردند عبارتند از هارولدلوید، هری لنگدون و چارلی چیس که بعدها با نام چارلز پرت در زمینهٔ کارگردانی شهرت یافت، چارلز موری، اسلیم سامرویل، هفک من، ادگارکندی، هری مک‌کوی، ریموند گریفیث، لوئیز فازندا، پلی موران، مینتا دارفیل، و آلیس دونپورت. دست کم دو تن از پلیس‌های کیستون به نام‌های ادی ساترلن و ادوارد کلاین و همین طور دو تن از لطیفه‌نویس‌های مَک سِنت به نام‌های مالکوم سنت کلر و فرانک کاپرا بعدها به کارگردانان مشهوری در زمینهٔ کمدی بدل شدند.

کمدی‌های کیستون همچنان سنگ بنای هنر مردمی اوایل قرن بیستم به شمار می‌روند، فیلم هایی که ظواهر زندگی و زمانهٔ دهه‌های ۱۹۱۰ و ۱۹۲۰ را به کمدی‌ای فراگیر و جهان شمول تبدیل کردند. فیلم‌های کوتاه کیستون بدون استثناء مملو از هرج و مرج بودند. در واقع فیلم‌های مک سنت در دوران اقتدار ارزش‌های مادی مُهر تأییدی بودند بر تخریب اشیا و دارایی‌ها، و اتومبیل‌ها و خانه‌ها و ظروف چینی. در فیلم‌های او نیز همچون بهترین کمدی‌های سینما اقتدار و شکوه به باد تمسخرگرفته می‌شود.

سال ۱۹۱۴ برای مَک سِنت بهترین سال فعالیتش بود. در این سال مشهورترین ستارهٔ او یعنی چارلی چاپلین به شهرتی جهانی دست یافت. و استودیو چند ماهی را در اوج کشف پدیده‌ها و نوآوری و ابداع کمدی گذراند. چاپلین وقتی که قرارداد یک سال‌هاش با کیستون به پایان رسید و به ارزش تجاری بی‌حد خود پی‌برد اضافه دستمزد چشمگیری را علاوه بر حقوق ۱۵۰ دلاری‌اش در هفته تقاضا کرد. مَک سِنت که شاید به آینده نمی‌اندیشید به تقاضای او پاسخ نگفت. چاپلین نیز در مقابل به استودیوی اسنی رفت و با موچوآل اند فرست نشنال قرارداد بست، قراردادی که به او استقلالی داد که آرزویش را داشت. کیستون از دست دادن چاپلین را تاب آورد اما باید گفت که سالی که چاپلین برای آنها کار کرد اوج کار این استودیو بود.

موفقیت مک سنت در کیستون بسیاری از استودیوهای رقیب را برآن داشت که هر چند برای زمانی کوتاه به تولید فیلم‌های کمدی روی آورند. مهم‌ترین رقیب او هال روچ بود که با یکی از سیاهی لشکرهای فیلم‌های کمدی یعنی هارولد لوید

تصمیم به ساختن مجموعه‌ای کمدی گرفت که در ان لوید نقش ویلی وُرک (تقلید کم رنگی از ولگرد چاپلین) را بازی می‌کند. همکاری‌های بعدی این دو بهتر از آب درآمده و خلق شخصیت تماشایی «هارولد» توسط لوید موفقیت حرفه‌ای آنها را رقم زد. روچ پس از جدا شدن از لوید تصمیم به درکنار هم گذاشتن دو کمدین گرفت که سال‌ها به تنهایی کار کرده بودند. در واقع مقدر بود که لورل و هاردی در حیطهٔ اسطوره‌شناسی جهانی و در قالب استن ریزه‌میزه و مطیع و نازک نارنجی، و اُلی خپل و مغرور و کم خرد و از خود راضی جاودانه شوند.

سبک ستاره‌های روچ (لوید، لورل و هاردی، گروه کودک ستاره‌های دستهٔ ما تلماتا دو زاسو پیرس، چارلی چیس، ویل راجرز، ادگارکندی، اسناپ پولارد) در دوران فعالیت او نمایانگر تفاوت او با مک سنت است. فیلم‌های مک سنت معمولاً به سوی حرکات دیوانه وار و اسلپ استیک گرایش داشتند. اما روچ کمدی شخصیتی را ترجیح می‌داد که داستانی شسته و رفته و سبکی محدود و واقع‌گرا و بافرهنگ‌تر داشته باشد. هارولد لوید و لورل و هاردی آشکارا انسان‌هایی هستند که همان ضعف‌ها و احساسات و نگرانی‌های تماشاگران را دارند، تماشاگرانی که مانند آنها دائماً با بی‌ثباتی‌های وحشتناک دنیای معاصر دست به گریبانند.

دوران شکوفایی کمدی صامت

دست کم تا سال ۱۹۱۳ طول استاندارد فیلم‌ها یک حلقه بود؛ بسیاری از تاجران فیلم در ابتدا با فیلم‌های سینمایی چند حلقه‌ای مخالفت کردند. از این رو هنگامی که مَک سِنت در پایان سال ۱۹۱۴ پخش اولین فیلم کمدی چند حلقه‌ای را اعلام کرد، انقلابی در خور توجه رخ داد. فیلم ***عشق جریحه‌دار شدهٔ تیلی*** (۱۹۱۴) با شرکت کمدین معروف، ماری درسلر، و براساس یکی از نمایش‌های موفق او تولید شد. چارلی چاپلین در این فیلم نقش مقابل درسلر را بازی کرد. به‌رغم موفقیت این فیلم، تولید کمدی‌های بلند چندین سال بعد تثبیت شد. چاپلین اولین فیلم دو حلقه‌ای خود با نام ***خمیر و دینامیت*** (۱۹۱۴) را درکیستون ساخت، اما تا سال ۱۹۱۸ که فیلم زندگی سگی اکران شد به دنبال ساختن فیلم‌های بلند نرفت. کیتون اولین فیلم بلند خود را در سال ۱۹۲۰، لوید در سال ۱۹۲۱، و هری لنگدون در سال ۱۹۲۵ ساخت.

چاپلین، کیتون، لوید، و لنگدون (چهار غول سینمای کمدی صامت آمریکا) همگی کار خود را در دورهٔ رواج فیلم‌های یک و دو حلقه‌ای آغاز کردند و در دههٔ ۱۹۲۰ به اوج کار خود رسیدند. چاپلین در تماشاخانه‌های انگلستان تعلیم دید و کار با تصویر و دوربین را در کیستون آموخت و نهایتاً با خلق شخصیت ولگرد در واقع جهان شمول‌ترین تصویر خیالی از انسان در تاریخ را آفرید. کیتون نیز مانند چاپلین بازیگری ورزیده و سرآمد بود، و به هر یک از شخصیت‌ها و نقش هایی که بازی می‌کرد (از میلیونر تا گاوچران) اعتبار خاص خودش را می‌بخشید. اسطورهٔ «صورت سنگی بزرگ» چهرهٔ بسیار گویا و بدنِ گویاترش را از نظرها پنهان ساخته است. یک عمر خلق کمدی و حل کردن مسائل صحنه (او از سه سالگی به طور حرفه‌ای کار می‌کرد) به او درکی بی‌نقص از ساختار کمدی و میزانسن داده بود. شوخی‌های ویژهٔ کیتون او را هم تراز تمامی کارگردانانی که در دههٔ ۱۹۲۰ در هالیوود کار می‌کردند قرار می‌دهد.

هارولد لوید در میان کمدین‌های سینمای صامت استثنا بود، چرا که کارش را در واریته نیاموخته بود. او که از زمان جوانی به صحنه گرایش داشت در شرکت‌های کوچکی کار کرد تا در استودیوی یونیورسال شغلی به عنوان سیاهی لشکر، با حقوق پنج دلار در روز، پیدا کرد و در همان جا هال‌روچ را دید. لوید پس از فیلم‌های ویلی وُرک و اختلاف نظری با روچ به سنت پیوست؛ اما برای ساختن مجموعه‌ای جدید که در آن نقش آدمی دهاتی و هالو را بازی کرد به روچ پیوست. این مجموعه موفق از آب درآمد؛ اما لوید در سال ۱۹۱۷ برای فیلمی با عنوان ***روی نرده‌ها*** (۱۹۱۷) عینکی پنسی به چشم گذاشت، و شخصیتی بسیار بهتر یافت که برایش شهرتی ماندگار به ارمغان آورد. شخصیت هارولد در خلال مجموعه‌ای از فیلم‌های کوتاه قوام یافت، و در اولین فیلم بلندش با عنوان ***مردی که برای ماهی‌گیری ساخته شده*** (۱۹۲۱) کاملاً شکل گرفت. هارولد همیشه سودای این را در سر داشت که پسری آمریکایی، مثل قهرمانان قصه‌های کودکان، باشد. تلاش برای رسیدن به وضعیت اجتماعی یا اقتصادی بهتر که همیشه یکی از ارکان طرح کمدی‌های لوید بود احتمالاً از باوری اخلاقی و صادقانه سرچشمه می‌گرفته است: لوید در زندگی واقعی نیز تجلی قهرمان داستان‌های خود بود.

لوید با فیلم ***گذشتهٔ امن*** (۱۹۲۳) سبک خاص کمدی‌های پرهیجان را مطرح کرد که همچنان نام او را به یاد می‌آورند. طرح این فیلم ایجاب می‌کرد که هارولد معصوم گاهی جای پرنده‌ای را بگیرد؛ و در ثلث پایانی فیلم که هارولد هنگام تلاش برای بالا رفتن از یک آسمان خراش با خطراتی هراسناک روبرو می‌شود شوخی‌های او به اوج می‌رسند. یازده فیلم بلند و صامت لوید، از جمله ***پسر مادر بزرگ*** (۱۹۲۲)، ***دانشجوی سال اول***

چارلی چاپلین (۱۹۷۷-۱۸۸۹)

چارلز چاپلین در ۲۴ سالگی یعنی فقط چند روز پس از ورود به عرصهٔ سینما و حضور در یک فیلم آن شخصیت خنده‌داری را خلق کرد که برایش شهرتی جهانی به ارمغان آورد و حتی امروزه آشناترین و مشهورترین تصویر خیالی از نوع بشر به شمار می‌رود، شخصیتی که نمادی است برای کمدی و حتی خود سینما.

ظاهراً چاپلین شخصیت ولگرد کوچک را به شکل بداهه و بدون فکر قبلی آفریده است. در حدود پنجم ژانویهٔ سال ۱۹۱۴، او که به شخصیت کمیک جدیدی برای فیلم تک حلقه‌ای بعدی‌اش نیاز داشت به انبار لباس استودیوی کیستون رفت و کمابیش با همان لباس و آرایش و شخصیتی که ما اکنون می‌شناسیم از آنجا بیرون آمد. او پیشتر روی صحنه، شخصیت‌های بسیاری آفریده بود، و پس از آن هم شخصیت‌های دیگری روی پردهٔ سینما آفرید؛ اما هیچ شخصیتی، چه از آن خودش و چه از آن دیگر کمدین‌ها، این قدرت و اثر را نداشته است.چاپلین در ده سال نخست زندگی‌اش مصایبی بیش از آن چه غالب انسان‌ها در عرض یک عمر به خود می‌بینند شاهد بود. پدرش که از خوانندگان نسبتاً موفق تماشاخانه‌های لندن بود از خیانت‌های همسرش به تنگ آمد، خانواده‌اش را به حال خود گذاشت، و به الکل و مرگی زودرس پناه برد. مادرش که از بازیگران معمولی تماشاخانه‌ها بود به هر دری می‌زد تا شکم چارلز و نابرادری‌اش، سیدنی، را سیر کند.اما پس از این که مادرش سلامتی روحی و جسمی خود را از دست داد (او دست آخر برای همیشه در تیمارستان بستری شد)، این دو برادر دوره هایی طولانی را در نوانخانه گذراندند. به این ترتیب چارلز چاپلین در دهمین سال تولدش با فقر، گرسنگی، جنون و مستی، قساوت خیابان‌های فقیرنشین لندن و ماهیت غیر بشری نوانخانه‌ها آشنا بود. اما او با تکیه برخود و از دست ندادن عزت نفسش از این مهلکه جان سالم به در برد.

او در ده سالگی ابتدا به بازی در نمایش رقص با کفش‌های چوبی و سپس ایفای نقش‌های کمیک پرداخت؛ و هنگامی که در سال ۱۹۰۸ به گروه فرد کارنو با عنوان کمدین‌های بی‌کلام پیوست با انواع نمایش آشنا بود.

کارنو مدیر تماشاخانه‌ای در لندن بود که صنعت کمدی خود را به راه انداخته بود و چندین شرکت را اداره می‌کرد و یک «کارخانهٔ سرگرمی» داشت که کار آن ارائه و تمرین طرح‌ها، تعلیم بازیگران و فراهم ساختن صحنه‌ها و وسایل بود. کارنو از درک ذاتی کمدی برخوردار بود و چندین نسل از کمدین‌های با استعداد، از جمله استن لورل و خود چاپلین، را تعلیم داد. طرح‌های کارنو از لحاظ اندازه و شکل و حالات و حرکات پیش درآمدی بودند بر کمدی‌های کلاسیک تک حلقه‌ای.

هنگامی که چاپلین به عنوان ستارهٔ شرکت کارنو درایالات متحد برنامه اجرا می‌کرد، شرکت کیستون به او پیشنهاد کار داد. مک سنت رئیس شرکت کیستون تا حد زیادی همتای هالیوودی کارنو به شمار می‌رفت، مدیری که استعداد خاصی در زمینهٔ کمدی داشت. چاپلین پس از بازی آزمایشی در فیلمی با عنوان **زنده کردن** نقش‌نهایی خود را ابداع کرد (آن نقش، اول بار در فیلم ***کیداتورسیز*** در ونیز در سال ۱۹۱۴ به اجرا درآمد) و در مجموعه‌ای از فیلم‌های تک حلقه‌ای بازی کرد که در عرض چند ماه او را در داخل کشور به‌شهرت رساند. قدرت و تأثیر ولگرد از آنجا ناشی می‌شد که چاپلین تمامی تجربیاتش را در نخستین ده سال زندگی‌اش اندوخته و دو قالب خودش ریخته بود و آن را به شکلی کمیک اجرا می‌کرد که در سال‌های بعد بر آن احاطه بسیار یافت.

سرعت سرسام آور تولید فیلم در کیستون به چاپلین فرصت پرورش و بسط سبک کمدی ظریفش را نمی‌داد، این بود که خیلی زود از مک سنت خواست تا به او اجازهٔ کارگردانی دهد، و پس از ژوئن سال ۱۹۱۴ خودهمهٔ فیلم هایش را کارگردانی کرد. او در پایان قرارداد یک ساله‌اش با مک سنت، کیستون را ترک کرد و به دنبال مزایا و پاداش بیشتر و مهم‌تر از همه، استقلال هنری و آزادی عمل بیشتر، از شرکتی به شرکت دیگر می‌رفت.

فیلم‌های یک و دو حلقه‌ای که او در کیستون (۱۹۱۴،۳۵ فیلم)، اسنی (۱۹۱۵،۱۴ فیلم)، و برای پخش توسط شرکت موچوال (۱۷-۱۹۱۶، ۱۲ فیلم) بازی کرد بیانگر پیشرفت مداوم او هستند: بسیاری بر این باورند که او هرگز روی دست بهترین فیلم‌های خود در موچوال بلند نشد، فیلم‌هایی از قبیل **یک صبح، پان‌شاب، *خیابان آرام*، و *مهاجر***. چاپلین در واقع ویژگی‌هایی از خود نشان داد که در آن زمان در عرصهٔ کمدی سینمایی کاملاً تازگی داشتند. این ویژگی‌ها عبارت بودند از نمایش‌های بدون کلام که در بالاترین سطح بازیگری اجرا می‌شدند، غم و تأثر، و اشاره به مسائل اجتماعی.

چاپلین در سال ۱۹۱۸ استودیویی تأسیس کرد و تا سی و سه سال بعد در آنجا با استقلالی بی مانند فیلم ساخت. او مجموعهٔ درخشانی از فیلم‌های کوتاه برای پخش توسط فرست نشنال ساخت که از آن جمله‌اند **دوش‌فنگ** (۱۹۱۸)، که برداشتی کمیک از جنگ جهانی اول است، ***زایر*** (۱۹۲۳)، که حمله‌ای است به تعصب مذهبی، و **پسربچه** (۱۹۲۱)، که کمدی‌ای منحصر به فرد و سرشار از احساسات است و چاپلین بیش از هر فیلم دیگر درد ماندگار فقر و زندگی در نوانخانه و تجربیات دوران کودکی خود را در آن به تصویر کشیده است.

چاپلین در سال ۱۹۱۹ به اتفاق داگلاس فربنکس و مری پیکفورد و دیوید وارک گریفیث شرکت یونایتد آرتیستز را بنیان نهاد، و باقی‌فیلم‌های آمریکایی‌اش را در این شرکت تولید کرد. نخستین فیلمی که او در این شرکت تولید کرد **زن پاریسی** (۱۹۲۳) بود، یک کمدی اجتماعی درخشان و نو آورانه که به دلیل نبودن چاپلین در آن، جز حضور در یکی از نماهای فیلم بدون ذکر نامش، مورد توجه تماشاگران قرار نگرفت. او در فیلم **جویندگان طلا** (۱۹۲۵)، سختی‌ها و مشقت‌های جویندگان طلا در کلوندایک را در قالب کمدی ناب به تصویر کشید. تولید فیلم **سیرک** (۱۹۲۸) که از فیلم قبلی کم نمی‌آورد با دشواری انجام شد و با طلاق چاپلین و همسر دومش هم‌زمان بود. این فیلم نیز لحنی تلخ و گزنده داشت. چاپلین که می‌دانست گفتار نقطهٔ پایانی است بر زندگی شخصیت ولگرد در خلال دههٔ ۱۹۳۰ دو فیلم صامت دیگر ساخت و به عنوان سازش‌با دوران سینمای ناطق آنها را با موسیقی و جلوه‌های صوتی همراه کرد. فیلم ***روشنایی‌های شهر***(۱۹۳۱) کمدی- ملودرام احساسی و بسیار

مؤثری است؛ و فیلم **عصر جدید** (۱۹۳۶) که در واقع در آن شخصیت ولگرد با تماشاگران وداع می‌کند نقدی کمیک است بر عصر ماشین و تکنولوژی و طنز آن، همچنان گزنده است.

چاپلین بهره‌گیری از استعدادهای کمیک خود در راه نقد زمانه را وظیفهٔ خود می‌دانست. و با ساختن ***فیلم دیکتاتور بزرگ*** (۱۹۴۰) و به مسخره گرفتن هیتلر و موسولینی در آمریکای انزواطلب محبوبیت خودرا در میان مردم این دو کشور از دست داد؛ و با ساختن فیلم **موسیو وردو** (۱۹۴۶) در نخستین روزهای پارانویای جنگ سرد وضع خود را بیشتر به خطر انداخت.او دراین فیلم به گونه‌ای طنز آلود اعمال یک آدمکش حرفه‌ای را با قتل عام در جنگ مقایسه می‌کند.

چاپلین دیگر در آمریکا ایمن نبود. اف. بی. آی که از دههٔ ۱۹۲۰ پرونده‌ای برای چاپلین تشکیل داده بود به خاطر عقاید لیبرالش که در همه جا اعلام می‌کرد، گرایشش به متفکران چپ، و امتناعش از پذیرفتن ملیت آمریکایی مدت‌ها پیش حکم تکفیرش را صادر کرده بود. این بود که زن جوان و بی‌ثباتی به نام جون بَری را وادار به وارد کردن اتهاماتی، بر چاپلین کردند. از جمله این که فرزند نامشروع چاپلین است. بعداً این اتهام رسماً رد شد؛ اما آبروی چاپلین لطمه دید، و اف. بی. آی نیز تظاهراتی برای رسوا کردن او به راه انداخت و او را به هواداری از کمونیست‌ها متهم کرد.

لایم لایت (۱۹۵۲)، که فیلمی با احساس دربارهٔ لندنِ دوران کودکی چاپلین است و به مشکلات ساختن کمدی و دمدمی بودن عوام می‌پردازد بیانگر شهرت پایمال شدهٔ چاپلین و حسرت او نسبت به گذشته بود.

هنگامی که چاپلین برای حضور در اولین نمایش **لایم لایت** در لندن به اروپا رفت، اف. بی. آی دادستان کل کشور را وادار به لغو اجازهٔ بازگشت او به کشور کرد. او باقی عمر خود را در اروپا سپری کرد و تنها یک بار، در سال ۱۹۷۲، به آمریکا بازگشت تا اسکار افتخاری هالیوود را دریافت کند که ظاهراً قصد جبران رفتار بد گذشته با چاپلین را داشت. اواز سال ۱۹۵۳ به اتفاق همسرش، اوناااونیل، و هشت فرزندش در وِویِ سوئیس مسکن گزید.

او به فعالیت خود در زمان تبعید نیز ادامه داد، و با فیلم ناهماهنگ ***سلطانی در نیویورک*** (۱۹۵۷) پارانویای مک کارتیسم در آمریکا را به مسخره گرفت. چاپلین در سال ۱۹۶۷ آخرین فیلم خود با عنوان **کنتسی از هنگ کنگ** را با شوکت مارلون براندو و سوفیالورن ساخت و گرچه از نظر نامساعد مطبوعات نسبت به آن آزرده خاطر بود تا آخر عمر کار روی پروژهٔ جدید با نام **عجیب** را زمین نگذاشت. او علاوه بر این کارها زندگی‌نامه‌اش را در دو جلد نوشت و به چاپ رساند، و برای فیلم‌های صامتش موسیقی ساخت. چارلز چاپلین در سال ۱۹۷۵ لقب سِر دریافت کرد و در نخستین روز سال ۱۹۷۷ جان سپرد.

در سال‌های اخیر، ناقدانی که اطلاعات تاریخی گسترده‌ای ندارند و شاید تحت تأثیر رسوایی چاپلین در دههٔ ۱۹۴۰ هستند دستاوردهای او را دست کم گرفته‌اند. نکته اینجاست که محبوبیت چاپلین به پولدار شدن هالیوود و رسیدن آن به شهرت جهانی در زمان جنگ جهانی اول کمک بسیار کرد. فرهیختگی و ظرافتی که او به کمدی اسلپ استیک بخشید به اندیشمندان نشان داد که هنر می‌تواند در سرگرمی و تفریحی کاملاً مردمی و عامه‌پسند نیز متجلی شود، و جای هنر فقط تولیدات هنری و خودآگاهانه‌ای نیست که سینما سعی می‌کرد به واسطه‌اشان برای خود احترام‌جلب کند. شخصیت ولگرد چاپلین در دهه‌های ۱۹۱۰ و ۱۹۲۰ به نبرد با جهانی خشن و قدرنشناس برخاست و طلسم و قهرمان [سینما] را به میلیون‌ها انسان محروم، یعنی نخستین مخاطبان سینما، شناساند.

دیوید رابینسون

گزیدهٔ فیلم‌شناسی

کید اتو ریسز در ونیز(۱۹۱۴)؛ عشق جریحه‌دار شده تیلی(۱۹۱۴)، قهرمان (۱۹۱۵)، ولگرد(۱۹۱۵)، یک زن(۱۹۱۵)، شبی در نمایش(۱۹۱۵)، پاسبان (۱۹۱۵)، ساعت یک صبح(۱۹۱۶)، پان شاپ(۱۹۱۶)، خیابان آرام(۱۹۱۷)، علاج (۱۹۱۷)، مهاجر(۱۹۱۷) زندگی سگی (۱۹۱۸)، دوش فنگ(۱۹۱۸)، پسربچه (۱۹۲۱)، زایر(۱۹۲۳)، زن پاریسی(۱۹۲۳)، جویندگان طلا(۱۹۲۵)، سیرک (۱۹۲۸)، روشنایی‌های شهر (۱۹۳۱)، عصر جدید (۱۹۳۶)، دیکتاتور بزرگ(۱۹۴۰)، موسیو وردو(۱۹۴۶)، لایم لایت (۱۹۵۲)، سلطانی در نیویورک (۱۹۵۷)، کنتسی از هنگ کنگ (۱۹۶۷).

کتاب شناسی

Chaplin, Charles(1964), My Autobiography.
Huff, Theodore(1951), Charlie Chaplin.
Lyons, Timothy J.(1979), Charles Chaplin, A Guide to refrences and Resources.
McCabe, John(1978), Charlie Chaplin.
Robinson, David(1985), Chaplin HisLife and Art.

ولگرد کوچک در شرایط سخت بوکون:(جویندگان طلا،۱۹۲۵)

(۱۹۲۵)، و **برادر بچه** (۱۹۲۷)، و ***اسپیدی*** (۱۹۲۸) که در حدکمال بودند، از پول‌سازترین کمدی‌های دهۀ ۱۹۲۰ بودند و ازاین لحاظ روی دست فیلم‌های چاپلین هم زدند.

فیلم‌های هری لنگدون کمتر و پراکنده‌تر از فیلم‌های دیگران بودند؛ اما او جایگاه خود را در میان دلقک‌های بزرگ و مشهور از قدرت سه فیلم بلند خود دارد، فیلم‌های ***ولگرد***، ***ولگرد***، ***ولگرد و مرد قوی*** (هر دو در سال ۱۹۲۶) و ***شلوار بلند***(۱۹۲۷) که فرانک کاپرا اولین آنها را نوشت و دوتای دیگر را کارگردانی کرد. شخصیت سینمایی لنگدون آرام و با نمک و بسیار غریب بود. صورت گرد و سفید و هیکل خپل، لباس‌های تنگ، و حرکات غیر قابل کنترل و دست و پا چلفتی بودن او، به قول جیمز ایجی، به او قیافۀ بچه‌ای مسن را می‌داد. این کیفیت کودکانه و صادقانه به برخوردهای او با دنیای مملو از شهوت و گناه بزرگسالان جنبه‌ای نو و غریب می‌دهد.

در این عصر جادویی کمدی، به شهرت دیگر کمدین‌ها به گونه‌ای ناعادلانه بی‌توجهی شده است. ریموند گریفیث از شکوه و ظرافت ظاهر و لباس ماکس لندر تقلید می‌کرد و با خلاقیتی توأم با بی تفاوتی با مصایب و خطرات روبرو می‌شد؛ او در شاهکار خود با عنوان ***دست‌ها بالا*** (۱۹۲۶) نقش یک جاسوس جنگ داخلی را بازی کرد. شهرت ماریون دیویس به عنوان معشوقۀ ویلیام راندولف هرست موفقیت او را به عنوان زن کمدینی با جذابیت خاص پنهان کرده است، کمدینی که در دو فیلم به کارگردانی کینگ ویدور یعنی فیلم‌های ***مردم را نشان بده*** و ***پتسی*** (هر دو سال ۱۹۲۸)، بهترین بازی خود را ارائه کرد. بازیگر کانادایی‌الاصل، بئاتریس‌لیلی، در یک کمدی صامت و عالی یعنی ***لبخند مهیج*** (۱۹۲۷)، اثری ماندگار از خود به جای گذاشت. مهاجران اروپایی، مونتی بنکس (مونتی بیانکی) ایتالیایی، و لوپینولین انگلیسی در دوره‌ای هر چند کوتاه ستاره شدند؛ بنکس بعدها به کارگردانی روی آورد. لاری سِمون که با آن صورتک سفیدش به پیروخُله می‌ماند کار خود را در دهۀ ۱۹۲۰ به عنوان گران‌ترین کمدین هالیوود آغاز کرد، اما فیلم‌های بعدی اش به موفقیت کمتری دست یافت و امروز دیگر به فراموشی سپرده شده است. و. س. فیلدز و ویل راجرز در دوران سینمای صامت به موفقیت‌هایی اندک دست یافتند، اما کمدی کلامی آنها در دوران سینمای ناطق جلوه کرد.

رونق شگفت‌انگیز کمدی‌های صامت در هالیوود در هیچ نقطۀ دیگر جهان تکرار نشد، شاید به این دلیل که کمدی‌های آمریکایی آنچنان در سطح دنیاگسترش و محبوبیت یافتند که کسی را توان رقابت با آنها نبود. در انگلستان ، بتی بالفور که در نقش اسکوییبز دو فیلم بلند ساخت بیش از باقی کمدین‌ها به ستاره شدن نزدیک شد. در این کشور تلاش برای به سینما کشاندن کمدین‌های تماشاخانه‌ها با مهارت و موفقیت همراه نبود. در آلمان، کودک ـ ستارۀ سال ۱۹۰۹ یعنی کورت بویس در بزرگسالی نیز به ستارۀ درخشان معدودی فیلم کمدی بدل شد که بهترین آنها فیلم ***کنت پاپنهایم*** است در فرانسه، رنه کلر سبک کمدی واریتۀ فرانسوی را با فیلم‌های ***کلاه حصیری ایتالیایی*** (۱۹۲۷) و Les Deux Timides (۱۹۲۸) به سینما آورد. اما کمدی سینمایی آشکارا هنری آمریکایی بود.

با این که عصر طلایی سکوت با ورود صدا به ناگاه از میان رفت، وضع تغییر نکرد. این امر دلایل فراوان دارد؛ برخی از کمدین‌ها با خود صدا مسأله داشتند (ریموند گریفیث بیش از همه صدمه دید، چرا که حنجره‌اش ناراحتی شدیدی داشت که سخن گفتن را برایش مشکل می‌کرد). فنون جدید (میکروفن‌ها و دوربین‌هایی که در محفظه‌هایی ضد صوت قرار داشتند) ناگهان فیلمسازان را محدود کرد و از آزادی آنها کاست. مهم‌تر این که هزینه‌ها و درآمدهای فزایندۀ فیلمسازی منجر به نظارت دقیق‌تر و بیشتر بر روند تولید فیلم و در نتیجه کاسته شدن از استقلال کمدین‌های بزرگی شد که در شیوۀ کارشان نقشی حیاتی داشت. برخی از آنها همچون چاپلین و لوید توانستند فقط برای چند سالی دیگر آزادی عمل خود را ادامه دهند، اما کسانی چون کیتون و لنگدون پس از ورود صدا به سینما خود را در کارخانه‌های فیلمسازی بزرگی یافتند که فرد و فردگرایان در آنها قدر و منزلتی نداشتند. کیتون پس از سال ۱۹۲۹ دیگر فیلمی کارگردانی نکرد، و لنگدون در گمنامی جان سپرد. در عرض یک ربع قرن هنری نوزاده و شکوفا شده و مرده بود.

ترجمه: امید نیک‌فرجام

کتاب شناسی

Kerr, Walter(1975), The Silent Clowns.

Lahue, Kalton C.(1966), World of Laughter.

- (1967), Kops and Custard.

McCaffrey, Donald W.(1968), Four Great Comedians.

Montgomery, John(1954), Comedy Films: 1894-1954.

Robinson, David(1969), The Great Funnies: A History of Film Comedy.

فیلم مستند

چارلز موسر

اصطلاح فیلم مستند تا دهۀ ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ به انواع مختلف فیلم‌های غیرداستانی خلاقانه در سینمای کلاسیک پس از جنگ جهانی اول اطلاق می‌شد. فیلم‌های اولیۀ این گروه عبارتند از ***نانوک شمال*** (۱۹۲۲، رابرت فلاهرتی)، فیلم‌های روسی دهۀ ۲۰ مانند ***مردی با دوربین فیلمبرداری*** (ژیگاورتوف ،۱۹۲۹)، ***برلین: سمفونی یک شهر*** (والتر روتمان ،۱۹۲۷) و ***خانه به دوشان*** (جان گریرسن،۱۹۲۹). ریشه‌های سینمای مستند در فرم زنده و دیرپایی نهفته است که در کتاب‌های مصور نیمه دوم قرن نوزدهم پاگرفته بود. اولین مستندسازان با چیدن تصاویر فیلمبرداری شده در کنار یکدیگر به همراه یک متن گفتار زنده و گاهی موسیقی و جلوه‌های صوتی، برنامه‌های پیچیده‌ای را توسط چراغ جادو خلق می‌کردند. با آغاز قرن بیستم، کم‌کم فیلم جایگزین اسلاید و میان نویس‌ها جایگزین متن گفتار شدند. تغییراتی که مفاهیم جدیدی را باخود به همراه آوردند. مستندسازی پیش از ظهور سینما، هم‌زمان با تحولات تکنولوژیک ودر دامن نیروهای رو به تحول فرهنگی و اجتماعی آغاز شد و تا دوران تلویزیون و ویدئو ادامه یافت.

ریشه ها

نمایش تصاویر مستند به نیمۀ قرن هفدهم باز می‌گردد، هنگامی که آندریاس تکه با استفاده از تصاویری دربارۀ سفر یک مبلغ مذهبی به چین سخنرانی کرد. در دهه‌های اول قرن نوزدهم، از چراغ جادو (Magic Lantern) اغلب برای اجرای برنامه‌های سمعی ـ بصری دربارۀ علم (خصوصاً نجوم)، اخبار روز، سفرها و ماجراهای شگفت‌انگیز استفاده می‌شد.

امکان انتقال تصاویر فتوگرافیک بر روی شیشه و نمایش آنها توسط چراغ جادو، پیشرفت مهمی در کار مستند سازی بود. بدین ترتیب تصاویر چراغ جادو نه تنها به جایگاه تازه‌ای دست یافتند، بلکه تولید آنها ساده‌تر شد. فردریک و ویلیام لانگنهم (که در آلمان متولد شده و مقیم فیلادلفیا بودند). در سال ۱۸۴۹ به این کشف دست یافتند و در سال ۱۸۵۱ نمونه هایی از کار خود را در نمایشگاه بزرگ لندن ارائه کردند. تا نیمه دهۀ ۱۸۶۰ در شهرهای شرقی آمریکا در سخنرانی‌های مربوط به مسافرت‌ها که طی برنامه‌ای، عصرها انجام می‌گرفت و عموماً مربوط به یک کشور خارجی بود، از این اسلایدها استفاده می‌شد. برای مثال در ژوئن ۱۸۶۴ سخنرانی‌ای دربارۀ جنگ شهری تحت عنوان «ارتش پوموتاک» با استفاده از عکس‌های الکساندر گاردنر و ماتوبردی در نیویورک اجرا شد. اگر چه در اواخر قرن ۱۸ و اوایل قرن ۱۹ از چراغ جادو برای مفاهیم خیالی یا ماوراءالطبیعی استفاده می‌شد، ولی تا اوایل دهۀ ۱۸۶۰ بیشتر در جهت موضوعات مستند به کار می‌رفت و در نتیجه اسامی مختلفی به آن داده می‌شد؛ درآمریکا آن را Stereopticon و در انگلستان آن را Optical lantern می‌نامیدند.

این سخنرانی‌های مصور مستند گونه در اروپای غربی و شمال آمریکا رواج پیدا کرد. در آمریکا افرادی هر ساله به شهرهای بزرگ سفر و مجموعه‌ای از چهار یا پنج برنامه را اجرا می‌کردند. در سه دهۀ آخر قرن نوزدهم تعداد زیادی از این گونه برنامه‌ها توسط ماجراجویان، باستان شناسان و کاشفان اجرا می‌شد، خصوصاً موضوع زندگی در قطب از دیدگاه مردم-شناختی، از سال ۱۸۶۵، بسیار مورد توجه بود. رابرت ادوین پیری از تلاش برای رسیدن به قطب شمال صرف نظر کرد و به اجرای سخنرانی‌های سفرنامه‌وار در اوایل و نیمۀ دهۀ ۱۸۹۰ پرداخت. او طی سخنرانی‌ای که در سال ۱۸۹۶ داشت سفر خود را از آمریکا تا سرزمین یخ زدۀ قطب شرح و ضمن آن مطالعه‌ای مردم شناختی از اسکیموها ارائه داد.

انواع مشابه چنین برنامه‌هایی در اروپا نیز اجرا می‌شد. چراغ جادو خصوصاً در بریتانیا، که کشور استعماری نیرومندی بود، موفقیت بسیاری داشت. برای مثال، مصر در آن زمان مورد توجه مردم بود و به همین علت برنامه هایی مانند «جنگ در مصر و سودان» (۱۸۸۷) بسیار پول‌ساز بودند. تماشاگران ویکتوریایی به برنامه‌هایی علاقمند بودند که به شهرهای کوچک و دورافتاده‌ای می‌پرداخت که از انقلاب صنعتی بی‌بهره مانده بود. از جمله چندین مجموعه اسلاید که توسط جرج واشنگتن ویلسن تهیه شده بود، تحت عنوان «راهی تا جزیره‌ها» (۱۸۸۵). علاوه بر سخنرانی‌های مصور دربارۀ ساکنین ظاهراً بدوی و بدبخت مناطق دورافتاده،نمایش‌های چراغ جادو دربارۀ

شهرنشینان فقیر نیز بسیار مورد توجه بود. برنامه‌هایی مانند «زندگی زاغه‌نشینی در شهرهای بزرگ» (۱۸۹۰) به خوبی فقر را نشان می‌داد. در آمریکا زمینه مستند اجتماعی توسط ژاکوب‌ریس آغاز شد. اولین برنامهٔ او تحت عنوان «آن نیمه دیگر چگونه می‌زید و چگونه می‌میرد» در ۲۵ ژانویه ۱۸۸۸ دربارهٔ مهاجرین خصوصاً ایتالیایی‌ها و چینی‌هایی بود که در زاغه‌های کثیف زندگی می‌کردند.

اوایل دههٔ ۱۸۹۰ دوربین‌های کارآگاهی در بازار عرضه شد که به راحتی قابل حمل بود و عکاسان آماتور و حرفه‌ای توسط آن می‌توانستند بدون اطلاع و اجازه افراد از آنها عکس بگیرند. الکساندر بلک با استفاده از عکس هایی که از همسایگان خود در بروکلین گرفته بود، برنامه‌هایی تحت عنوان «زندگی از ورای یک دوربین کارآگاهی» و «آنطور که دیگران ما را می‌بینند» ارائه کرد.

بیشترین انواع اصلی مستند، پیش از ظهور سینما وجود داشتند. مانند مستندهای سفرنامه‌ای، مردم‌شناسی، باستان‌شناسی، زمینه‌های اجتماعی و مستندهای علمی و جنگی. بسیاری از آنها به یک موضوع خاص می‌پرداختند و تمامی مدت یک برنامهٔ عصر را به خود اختصاص می‌دادند، و بعضی دیگر کوتاه‌تر بودند و تنها ۲۰ دقیقه از یک برنامهٔ نمایشی - تفریحی را اشغال و یا بخشی از یک برنامهٔ چند موضوعی - شبیه به مجله ها- را تشکیل می‌دادند. مسائل اخلاقی درباره ارتباط بین مستند سازان و موضوع‌هایشان نیز گاه مطرح می‌شد، اگر چه به ندرت با استقبال مواجه می‌شد. خلاصه آن که در نیمهٔ دوم قرن نوزدهم، برنامه‌های مستند به بخشی مهم از حیات فرهنگی طبقهٔ متوسط اروپا و آمریکای شمالی تبدیل شده بود.

از اسلاید تا فیلم

در سال‌های ۱۸۹۴ تا ۱۸۹۷ که فیلمسازی به سرعت در اروپا و آمریکای شمالی رواج می‌یافت، تعداد فیلم‌های غیر داستانی بیشتر از فیلم‌های داستانی بود، زیرا تولید آنها راحت‌تر و کم هزینه‌تر بود. برادران لومیر فیلمبردارانی مانند الکساندر پرومیو را به کشورهای مختلفی، در اروپا، آمریکای شمالی و مرکزی، آسیا و آفریقا می‌فرستادند. آنها دراین سفرها فیلم‌هایی را فیلمبرداری می‌کردند که محتوا و حتی ترکیب بندی آنها از برنامه‌های نمایش سفرنامه‌ای سابق به عاریت گرفته شده بود. کشورهای دیگر نیز روش برادران لومیر را سرمشق خود قرار می‌دادند. درانگلستان، رابرت پل، فیلمسازی به نام اچ. و. شورت را در مارچ ۱۸۹۷ به مصر فرستاد (برای تولید فیلم **چاقو**

فیلمبردار انگلیسی جی.بی مکداول درجبهه

تیزکن و خود در ماه ژوئن همان سال حدود ۱۰ فیلم در سوئد فیلمبرداری کرد ***یک اسکیمو به گوزنش غذا می‌دهد***. جیمز اچ. وایت از جانب شرکت ادیسون به مدت بیش از ۱۰ ماه در سال‌های ۸-۱۸۹۷ به سراسر مکزیک ***صبح یکشنبه در مکزیک***، غرب آمریکا، هاوایی، چین و ژاپن (بلم‌های ژاپنی) مسافرت کرد.

دراین زمان، فیلم‌هایی با مضامینی جدیدتر ساخته می‌شد: دربارهٔ تاج‌گذاری تزار روسیه هفت فیلم ساخته شد، از جمله ***سزار و سزارین وارد کلیسای اسومسون می‌شوند*** (ساخته برادران لومیر، می ۱۸۹۶). وقایع ورزشی نیز مورد توجه مردم بودند (**مسابقه**، ساختهٔ پل، ۱۸۹۵). درکشورهای کوچک یا توسعه نیافته نیز فیلمبرداران محلی برای ثبت این اخبار تلاش می‌کردند: در ایتالیا ویتوریو کالینا ***شاه اومبوتو و مارگریتا در پارک قدم می‌زنند*** را در سال ۱۸۹۶ ساخت، در ژاپن در سال ۱۸۹۷ تسونکیشی شیباتا از گینزا مرکز خرید توکیو فیلمبرداری کرد، در برزیل آلفونسو سگوتر، در سال ۱۸۹۸ شروع به ساختن

فیلم درباره اخبار روز کرد.

اولین تصاویر متحرک، **ساندو** (ادیسون، ۱۸۹۴)، **برانکو جهنده**(ادیسون،۱۸۹۴)، ***دریای متلاطم در داور*** (پل اکر، ۱۸۹۵)، ***امپراطوری آلمان تسلیحات خودش را مرور می‌کند*** (پل اکر، ۱۸۹۵)، یا ***خروج از کارخانه*** (لومیر، ۱۸۹۵)، از «ارزش مستند» برخوردار بودند، ولی لزوماً مطابق با «سنت مستند سازی» نبودند. نمایش دهندگان این فیلم‌های غیرداستانی، آنها را در یک مجموعهٔ متنوع جای دادند و بین آنها فیلم‌های داستانی نمایش می‌دادند. جای هر تصویر در برنامه توسط یک سخنران ذکر می‌شد ولی از توضیح در مورد یک موضوع خاص خودداری می‌شد.

این رویهٔ «سینمای سرگرمی» مورد توجه مردم بود، تا آن که نمایش دهندگان سعی کردند این رویه را تعدیل کنند و فیلم‌هایی با موضوع‌های مشابه را کنار یکدیگر قرار دهند و در بسیاری موارد توضیحات مفصلی را با آنها همراه کنند. برای مثال در انگلستان، نمایش دهندگان پنج یا شش فیلم درباره بزرگداشت ملکه ویکتوریا (ژوئن ۱۸۹۷) را در کنار یکدیگر قرار می‌دادند. فیلم با نمایش اسلاید عنوان آن شروع و دراغلب موارد توضیحات شفاهی یک سخنران، نمایش فیلم را همراهی می‌کرد.

از سال ۱۸۹۸ نمایش دهندگان در کشورهای مختلف، اسلاید و فیلم‌ها را به مستندهای بلند- همانند برنامه‌ها- تبدیل کردند. در آوریل ۱۸۹۷، در انستیتو علم و هنر بروکلین (نیویورک) هانری اونز نورتروپ، فیلم‌های لومیر را در نمایش چراغ جادوی خود «سفری با دوچرخه دراروپا» گردهم آورد. دوایت المندورف در سال ۱۸۹۸ سخنرانی مصوری را ترتیب داد (کوهستان سانتیاگو) و در آن اسلایدهای خود را به فیلم‌های ادیسون از جنگ اسپانیا و آمریکا اضافه کرد. در بسیاری از برنامه هایی که درباره جنگ اسپانیا و آمریکا بودند؛ صحنه‌هایی واقعی در کنار صحنه‌های «بازسازی شده» و قطعه‌های داستانی قرار می‌گرفتند و همین امر بود که مسأله هنرناب و خصوصیت فیلم را مطرح ساخت. در انگلستان آلفرد جان‌وست نمایشی بلند از اسلاید و فیلم، تحت عنوان ***ناوگان غرب ما*** (۱۸۹۸)، تولید کرد که سال‌ها مورد توجه بود و تبلیغ مؤثری برای ناوگان انگلستان بود.

در پایان قرن نوزدهم شرکت‌های فیلمسازی، مجموعه هایی از فیلم‌های کوتاه با یک موضوع ثابت می‌ساختند که همراه با یکدیگر، یا به عنوان یک برنامهٔ کوتاه و یا به عنوان قسمتی از یک نمایش بلند فیلم و اسلاید به نمایش درمی‌آمدند. شرکت معاملاتی چارلز (لندن) فیلم‌های جدیدی از جنگ روسیه و ژاپن تهیه می‌کرد: در آمریکا «برتون هولمز» از این فیلم‌ها برای سخنرانی بلند خود «پورت آرتور: محاصره و رهایی» (۱۹۰۵)استفاده کرد و لی‌من‌هو از همین فیلم‌ها به عنوان قسمتی از برنامهٔ مجله مانند دو ساعتهٔ خود استفاده کرد. در آمریکا تا سال ۸-۱۹۰۷ سخنرانی‌های مصور حرفه‌ای، ترکیبی بودند از اسلاید و فیلم با برنامه‌های مستند بلند.

با ظهور فیلم داستانی در سال‌های ۱۹۰۱- تا ۱۹۰۵ فیلم غیر داستانی رواج خود را از دست داد و تا مرز صنعت تنزل کرد. فیلم‌های جدید مسأله جدیدی را مطرح کردند. این نوع فیلم‌ها بر خلاف فیلم‌های داستانی به سرعت قدیمی می‌شدند و ارزش تجاری و جذابیت خود را برای نمایش دهندگان و پخش کنندگان از دست می‌دادند. تنها فیلم هایی به فروش می‌رفتند که

نانوک شمالی(۱۹۲۲) ساختهٔ رابرت فلاهرتی.

حوادث مهمی را همچون زمین لرزه نشان می‌دادند. این مشکل هنگامی برطرف شد که برادران پاته درسال ۱۹۰۸ به پخش هفتگی فیلم‌های خبری پرداختند. این فیلم‌ها تحت عنوان «روزنامه پاته» ابتدا در پاریس و سال بعد در سراسر فرانسه، آلمان و انگلستان پخش می‌شدند. ۸ آگوست ۱۹۱۱ هفته نامه پاته در آمریکا پخش شد و به سرعت افراد دیگری نیز به تقلید آن پرداختند.

برنامه‌های مستند همچنان مورد توجه طبقه متوسط و بالای جامعه بوده و کارکردهای ایدئولوژیک مهم و پرمعنایی داشتند. این برنامه‌ها همچون حربه‌ای تبلیغاتی برای اعمال استعمارگرانه کشورهای صنعتی به کار می‌رفتند. فیلم‌ها و عکس‌هایی که در سال‌های ۱۹۰۰ و ۱۸۹۹ از جنگ انگلستان در کشورهای مستعمره‌اش تهیه می‌شد، دیدگاهی یکسویه و به نفع

انگلستان داشتند. پس از سال ۱۹۰۵، فیلم‌های بسیاری در مستعمرات انگلستان، فرانسه، آلمان، و بلژیک در آفریقای مرکزی ساخته شد، از جمله **شکار کرگدن در نیل آبی** (پاته، ۱۹۰۷)، **ازدواج در ابیسینا** (روبرتواومنگا، ۱۹۰۸) **زندگی و حوادث در تانگکا** (دوچ بیوسکوپ، ۱۹۰۹). بسیاری از فیلم‌های غیر داستانی مانند **ساخته شدن یک روزنامه** (اوربان، ۱۹۰۴) که مراحل تولیدی تکنولوژیک را ترسیم می‌کردند، و کارگردان را کم اهمیت‌ترین بخش یک تولید جلوه می‌دادند. در تمامی فیلم هایی که دربارهٔ خاندان سلطنتی، فعالیت‌های ثروتمندان، نیروهای ارتش در حال رژه یا مانور، ساخته می‌شد، سعی بر آن بود تا وضعیت جهان را مطمئن و آرام تصویر کنند. جنگ جهانی نزدیک می‌شد، ولی این برنامه‌های غیر داستانی نه نگرشی انتقادی داشتند و نه آگاهی‌ای نسبت به فاجعه‌ای که در حال شکل‌گیری بود.

بسیاری از این فیلم‌ها، در حقیقت سخنرانی‌های مصور بلندی بودند که تنهاشامل تصاویر متحرک می‌شدند، از جمله «تاج‌گذاری جرج پنجم» (Kinemacolor،۱۹۱۱) اغلب این فیلم‌ها، سفرنامه بودند. تا پایان دههٔ ۱۹۱۰ هیچ سفر تحقیقاتی بدون یک فیلمبردار انجام نمی‌شد و بسیاری از این فیلم‌ها با استقبال وسیع مردم مواجه می‌شدند. از جمله: **بازی بزرگ طناب بازی در شمال یخ زده** (۱۹۱۲) که در سفر کاپیتان ای. اف کلنشمیت به آلاسکا و سیبری ساخته شد، و **سفر کاپیتان اسکات به قطب جنوب** (گامون، ۱۹۱۲). سایر فیلم‌ها شامل عکاسی زیر آب بود. **۳۰ لیگ زیردریا**، (جرج و ارنست ویلیامسن، ۱۹۱۴)، یا **بازگشت به آفریقا** («در آفریقا مرکزی»، جیمز بارنز ۱۹۱۵)، و **قطب** (سر داگلاس ماوسن) و **مناظر شگفت‌انگیز قطب جنوب** (۱۹۱۵) در تمامی این برنامه‌ها، **سخنرانان** در کنار پرده‌می‌ایستادندو صحبت می‌کردند.اغلب این افراد، در حوادث یا سفرهایی که در فیلم دیده می‌شد، شرکت و یا حداقل در آن موضوع اطلاعات و مهارت وسیع داشتند و به همین علت درک شخصی یا نقطه نظر خود را به تماشاگران انتقال می‌دادند. گاهی چند نسخه از یک فیلم هم‌زمان به نمایش درمی آمد و هر سخنران توضیح شخصی خود را که با دیگر سخنرانان بسیار متفاوت بود، به آن اضافه می‌کرد. غالباً برنامه‌ها ابتدا توسط سازندهٔ فیلم یا حتی سرپرست سفر تحقیقاتی معرفی می‌شدو سپس افرادی از رده‌های پایین‌تر مسئولیت گفتار فیلم را بر عهده می‌گرفتند. اگر چه اغلب این فیلم‌ها در کشورهایی خارج از اروپا و آمریکا ساخته می‌شدند، ولی دربارهٔ ماجراهایی بودند که اروپایی‌ها یا آمریکایی‌های اروپا، پشت سر گذاشته بودند. استوارت هال (۱۹۸۱) دربارهٔ فیلم‌های داستانی نکته‌ای را بیان کرده است که در مورد فیلم‌های مستند نیز صادق است: «در این دوران، مفهوم ماجرا برابر بود با نمایش برتری اخلاقی، اجتماعی و جسمانی استعمارگران بر مستعمرات».

در طول جنگ جهانی اول، فیلم‌های غیر داستانی نقش مهمی در تبلیغات داشتند، اگر چه دولت‌ها و افسران بلند پایهٔ ارتش درابتدا از ورود فیلمبرداران به خطوط مقدم جبهه‌ها

تبلیغات برای داروی معده در فیلم برلین، سمفونی یک شهر(۱۹۲۷) اثر والتر روتمان

جلوگیری می‌کردند، ولی به زودی متوجه شدند که فیلم‌های مستند نه تنها می‌توانند ساکنین شهرهای خود آنها را دلگرم و مطمئن کنند، بلکه با نمایش در کشورهای بی طرف برافکار عمومی نیز تأثیر می‌گذارند. در آمریکا فیلم‌های داستانی که جنگ را تصویر می‌کردند، ممنوع بودند؛ زیرا ادعای بی‌طرفی آمریکا را نقض می‌کردند، ولی فیلم‌های مستند بدین علت که تنها اطلاعات را ارائه می‌کردند، اجازه نمایش داشتند. فیلم هایی که در کشورهای متخاصم ساخته شد و در آمریکا نمایش داده شدند عبارتند از: ***بریتانیا آماده شد*** (چارلز اوربان، ۱۹۱۵)، ***جایی در فرانسه*** (دولت فرانسه، ۱۹۱۵)، ***فیلم‌های جنگی دوچ ور*** (آلمان، ۱۹۱۵) که پیش زمینهٔ مستندهایی بودند مانند ***پاسخ آمریکا*** (۱۹۱۸) و Pershing Crusaders (۱۹۱۸) که با ورود آمریکا در آوریل ۱۹۱۷ در جنگ جهانی اول، توسط کمیتهٔ اطلاعات مردمی (بخشی در دولت آمریکا به سرپرستی جرج کریل) ساخته شدند. این فیلم‌های بلند که در موقعیت‌های مختلفی نمایش داده می‌شدند، بیشتر به میان نویس متکی بودند تا سخنران، ولی شخصی وابسته به سازمان حامی فیلم، آن را در ابتدای نمایش معرفی می‌کرد. این نوع مستندها، در طول جنگ و نیز پس از آن همچنان تولید و نمایش داده می‌شدند، از جمله ***زنان فرانسوی در دوران جنگ*** (الکساندر دورنز، ۱۹۱۸) ***زنان پیروز*** (پرسی ناش، جی. بی، ۱۹۱۹) و ***جنگ یوتلند*** (بروس ولف. جی. بی، ۱۹۲۰).

از سخنرانی مصور تا مستند

پس از جنگ جهانی، سخنرانی‌های مصور همچنان رواج داشتند ولی بسیاری از آنها بالاخره به مستندهایی خالص بدل شدند که در آنها میان نویس جایگزین سخنران شده بود.

در اواخر سال ۱۹۱۴ رئیس جمهور تئودور روزولت سخنرانی ای با فیلم و اسلاید تحت عنوان ***کشف رودخانه بزرگ*** اجرا کرد و در سال ۱۹۱۸ این فیلم بازسازی شد و ***سفر اکتشافی کلنل تئودور روزولت به میان وحشی‌ها*** نام گرفت. مارتین. ای. جانسون که کار خود را با اجرای سخنرانی‌های مصور آغاز کرده بود، مستندی ساخت با نام ***جزیره‌های آدمخواران جنوب اقیانوس آرام***. رابرت فلاهرتی سال‌های ۱۹۱۴ تا ۱۹۱۶ از اسکیموهای شمال کانادا فیلمبرداری کرد و بر این مبنا سخنرانی مصوری اجرا کرد به نام ***اسکیمو***. هنگامی که نگاتیوهای این فیلم سوخت و امکان تبدیل آن به مستندی با میان نویس از دست رفت، فلاهرتی با حمایت برادران رویلون که به فروش خز می‌پرداختند، به شمال کانادا بازگشت و ***نانوک شمال*** (۱۹۲۲) را فیلمبرداری کرد.

دیگر واضح بود که اصطلاح «سخنرانی مصور» برای فیلم‌های غیر داستانی که به جای گفتارمتن، میان نویس داشتند، عنوان مناسبی نبود. منتقدین و فیلمسازان، در ابتدا اصطلاح «مستند» را تنها برای برنامه هایی به کار می‌بردند که تفاوت فرهنگی بارزی را نشان می‌داد، و نه همه برنامه‌های غیرداستانی که مراحل تولید و نمایش آنها با دیگر برنامه‌ها متفاوت بود. در سخنرانی‌های مصور، کاشف یا ماجراجوی غربی (که اغلب همان کسی بود که در کنار پرده نمایش می‌ایستاد و برنامه را معرفی می‌کرد) قهرمان اثر بود. ***نانوک شمال*** مرکز توجه تماشاگر را از فیلمساز به نانوک و خانوادهٔ اسکیمویش منتقل کرد. البته باید پذیرفت که فلاهرتی در این فیلم بعضی حقایق در باره اسکیموها رابه نحو دیگری جلوه داده است. برای مثال با پوشاندن لباس‌های سنتی به آنها، تأثیرات غرب را بر زندگی‌شان حذف کرده است، در حالی که در آن زمان اسکیموها، دیگر چنین لباس‌هایی را نمی‌پوشیدند. اسکیموهایی که او همچون اقوامی بدوی، وساده لوح تصویر کرده است، به سادگی مسحور یک دستگاه ضبط و پخش صوت می‌شوند.

نانوک شمال اثری بسیار متناقض است. این فیلم نشانه هایی قوی از فیلمسازی مشترک را دارد که توسط فیلمسازان نوگرا و پیشروی امروز تحسین شده است. در بسیاری از موارد این یک همکاری بین فرهنگی است ولی همکاری‌ای است بین دو مرد که زندگی روزانهٔ زن‌ها برایشان اهمیتی حاشیه‌ای دارد. مفصل‌ترین و دقیق‌ترین صحنه‌های فیلم، به تلاش برای یافتن غذا مربوط می‌شود که کاری مردانه ـ شکار ـ است. حضور فیلمساز در پشت دوربین و قرار گرفتن صدای او بر روی میان‌نویس‌ها، این فیلم را نسبت به فیلم‌های دیگر آن دوران عینی‌تر ساخته است، اگر چه فیلمسازدر حقیقت با شکلی که به این فیلم بخشیده، حضور قاطعانه‌تری در آن دارد. در بسیاری از موارد ***نانوک شمال*** تکنیک‌های فیلم‌های داستانی هالیوود را بکار گرفت و در مرز میان داستان و مستند قدم برداشت و مشاهدات مردم شناختی را بدل به رمانسی همراه با گفتارمتن کرد. فلاهرتی در این فیلم هم یک ستاره دارد (آلاکاریالاک هم نانوک است و هم نانوک را بازی می‌کند) و هم یک درام (مبارزه انسان با طبیعت). اگر چه فلاهرتی در این اثر آشکارا داستان‌پردازی کرده است، اما آندره‌بازن سبک برداشت‌های بلند این فیلم را به خاطر توجه فلاهرتی به موضوع و واقعیت پدیدارشناختی تحسین می‌کرد.

تغییر فیلم‌های سفرنامه‌ای و ماجراجویانه با ***علف*** (۱۹۲۵)،

ژیگاورتوف (۱۹۵۴ـ۱۸۹۶)

دنیس آرکادویچ **(دیوید آبراموویچ‌کوفمن)** که بعدها به نام **ژیگاورتوف** معروف شد در **بیالیستک**، ـ که در حال حاضر جزیی از خاک لهستان است ـ شهری که پدرش در آنجا کتابدار بود، به دنیا آمد. دو برادر جوان‌تر هر دو فیلمبردار شدند: میخائیل (متولد ۱۸۹۷) تا سال ۱۹۲۹ با ورتوف کار کرد و برادر کوچک‌تر، بوریس (متولد ۱۹۰۶) ابتدا به فرانسه مهاجرت کرد (که در آنجا فیلم‌های ژان ویگو را فیلمبرداری کرد) و سپس به آمریکا رفت (که در آنجا به خاطر فیلم **در بارانداز** برندهٔ جایزهٔ اسکار شد).

ورتوف که حرفهٔ سینمایی خود را با تهیهٔ فیلم‌های خبری معمولی در بخشی تحت عنوان «فیلم‌های هفتگی» (۱۹۱۹ـ۱۹۱۸) شروع کرده بود، خیلی زود تحت تأثیر افکار هنرمندان چپ و ساختمان گرایانی چون آلکساندر رادچنکو، ولادیمیر تتلین و ورواراستپانووا و تئوریسین هایی مثل بوگدانف و الکسی‌گان قرار گرفت.

ویژگی مستند گونه و غیر داستانی (یا ضد داستانی) سینمای او در چهارچوب «ریاضت کشی هنر» در فرهنگ پرولتاریایی آینده، جای می‌گرفت؛ کوفمن، ورتوف و همسر دوم او الیزاوتا اسویلوا با تشکیل گروهی به نام کینوکی (سینما ـ چشم) هستهٔ اصلی این، «مکتب» را تشکیل می‌دادند؛ آنها، دفتر خود را در مسکو، مرکز یک شبکهٔ ملی فیلمسازان آماتور ـ که هیچ وقت عملاً گسترش نیافت ـ به حساب می‌آوردند که در نظر داشت پیوسته فیلم‌های مستندی تولید و به معرض نمایش بگذارد.

این شبکه قرار بود بعداً با بخشی به نام **گوشی رادیویی** تکمیل شود و در نهایت هم در یک **چشم‌رادیویی** ادغام و یک تلویزیون بین‌المللی برای دنیای سوسیالیستی آینده بسازند که در آن، جایی برای داستان‌های تخیلی نباشد. مبارزهٔ ورتوف علیه فیلم‌های تخیلی پس از «سیاست جدید اقتصادی» لنین در سال ۱۹۲۲ـ که به افزایش واردات فیلم‌های تخیلی انجامید ـ شدت پیدا کرد؛ ولی او درعین حال شدیداً از سینمای جدید شوروی و پیش‌گامان آن ایزنشتین کولشف هم انتقاد می‌کرد و از سینمای آنها به عنوان همان آشغال قدیمی ولی با «رنگ سرخ» یاد می‌کرد.

اصول دو قطبی فرضیهٔ ورتوف یکی براساس «به تصویر کشیدن غیر عمدی زندگی»، و دیگری بر پایهٔ «رمزگشایی کمونیستی واقعیت» بود.

گروه کینوکی هم‌زمان، بر روی دو سری فیلم‌های مستند خبری کار می‌کرد: سینما ـ حقیقت یک سلسله وقایع را از دیدگاهی سیاسی جمع‌آوری می‌کرد، حال آن که «گاه شمار سینمای دولتی» به روش غیر رسمی همان وقایع را به سبک فیلم‌های خودمانی خانوادگی تنظیم و تدوین می‌نمود. رفته رفته، نقش سخنور در فیلم‌های ورتوف اهمیت بیشتری پیدا کرد: بین سال‌های ۱۹۲۴ و ۱۹۲۹ سبک فیلم‌های بلند او از حالت یادداشت های روزانه به حالت شورانگیز و متأثر کننده تغییر جهت داد، در همان حالت فیلمی چون **سینما ـ چشم** (۱۹۲۴) شخصیت‌های انفرادی و وقایع نامتعارف را مورد توجه قرار می‌داد. پیرو گرایشات زمانه به‌تولید آثار عظیم پرداخت، فیلم **شوروی به پیش!** (۱۹۲۶) به منزله «یک سمفونی کار» طرح ریزی و تهیه شد و نیز فیلمی به سبک پوسترهای تبلیغاتی به نام **سال یازدهم** (۱۹۲۸) به عنوان سرودی در ستایش دهمین سال انقلاب تولید شد. به رغم استفاده از ضمیرما در این بیانیه‌ها، فیلم‌هایی که در دوران کینوکی ساخته شده‌اندبه خاطر وجود ملغمه‌ای از علایق کاملاً شخصی خود ورتوف در آنها (یعنی موسیقی ، شعر و علم) قابل شناسایی‌اند چهارسال آموزش موسیقی منجر به خلق چیزی شد که ورتوف بعدها از آن به عنوان آزمایشگاه شنوایی نام می‌برد. ورتوف ملهم از بیانیهٔ هنرمندان فوتوریست ایتالیایی و روسی - دست به انجام یک سلسله تجربیات صوتی زد؛ این تجربیات، آمیختن قطعاتی از نطق‌های تندنویسی و ضبط شده و صفحات گرامافون تا سروصدای محیط اطراف مثل صدای تقلید شدهٔ یک ارّهٔ چوب‌بری را دربرمی‌گرفت. پس از انقلاب ۱۹۱۷، این موج آینده گرایانهٔ صدا، رنگ و رویی انقلابی به خود گرفت و سروصداهای درهم ـ برهم شهری در طول سال‌های ۲۰ در نزد ورتوف مهم و پراهمیت باقی ماند. او در مراسم **«سمفونی سراسری سوت کارخانه‌ها»** (به علاوهٔ سروصدای شلیک مسلسل‌ها و توپ کشتی‌ها و قایق‌های موتوری) که در سال ۱۹۲۲ در شهر باکو برپا شد، شرکت کرد و در اولین فیلم ناطق خود به نام **اشتیاق** (۱۹۳۰) نیز از جلوه‌های صوتی مشابهی به عنوان موسیقی متن استفاده کرد.

شور و شوق پنهان او به شعر نیز چندان کم اهمیت نبود. ورتوف در تمام طول زندگیش شعر می‌گفت.

(شعرهایی به سبک والت ویتمن و ولادیمیر مایاکوفسکی که هرگز به چاپ هم نرسیدند) در فیلم‌هایی که بین سال‌های ۱۹۲۶ تا ۱۹۲۸ ساخت، به خصوص از طریق حرکت‌های عمودی بسیار پیچیده و دشوار دوربین در فیلم **یک ششم دنیا** (۱۹۲۶) و آن «میان‌نوشت»های به سبک ویتمن و ضرباهنگی که به کمک تدوین به وجود آمده، ورتوف شاعر، رخ می‌نمایاند: «شما که گوشت گوزن‌ها را می‌خوردید (تصویر) آنها را در خون گرم فرو می‌برید (تصویر) شما از سینهٔ مادرتان می‌نوشید (تصویر) و غیره - در عین حالی که برخی منتقدین اعلام کردند چنین تدوینی سرآغاز ژانر جدیدی از سینمای شاعرانه است، دیگران آن را با مکتب جبههٔ چپ و برداشت آن از «سینمای واقعیت‌ها» در تضاد می‌دیدند، که گروه کینوکی رسماً خود را به آن وابسته می‌دانست.

در واکنش به چنین انتقاداتی، ورتوف در بیانیهٔ فیلمیک بعدی خود،**مردی با دوربین فیلمبرداری** (۱۹۲۹)، ازهیچ میان‌نوشتی استفاده نکرد؛ ضرب شستی که با تکیه انحصاری بر تصاویر خود، تئوریک‌ترین فیلم دوران صامت محسوب می‌شود. اگر چه مواد تشکیل دهندهٔ این فیلم به سینمای مستند تعلق داشت، (مکان

وقوع داستان در «ناکجاآبادی» می‌گذشت که در واقع در بخش‌هایی از مسکو، کیف و اودسا و معادن ذغال سنگ اوکراین فیلمبرداری شده بود)، ولی جوهرهٔ فیلم، آرمان گرایانه بود. **مردی با دوربین فیلمبرداری**، مخلص کلام درونمایهٔ جنبش کینوکی به حساب می‌آید: تصویر یک کارگر تمام عیار به منزلهٔ ماشین، (تصویر) مفیدبه حال اجتماع یک فیلمسازبه منزلهٔ کارگر یک کارخانه و این دو به اضافهٔ تماشاگر حساسی که به پیام فیلم ـ حالاهر چقدر هم پیچیده ـ واکنش نشان می‌دهد. ولی در سال ۱۹۲۹ تمامی این تصاویر دون کیشوتی، به گونه‌ای نومید کننده، کهنه و از مد افتاده به نظر می‌رسیدند؛ حتی تصویر کلیدی فیلم از شهری ایده‌آل که در آن زندگی خصوصی افراد در هماهنگی کامل با زندگی کل جامعه است و همگی توسط چشم خطاناپذیر دوربین فیلمبرداری کنترل می‌شوند، به دورانی منسوخ شده، تعلق داشت.

فیلم‌های ناطقی که ورتوف پس از دوران کینوکی ساخته است گرد موسیقی و آواز و تصاویری از زنان و شخصیت‌های آئینی گذشته و حال می‌چرخند. در فیلم **لالایی** (۱۹۳۷) زنان تازه آزاد شده، در ستایش استالین آواز می‌خوانند، همچنان که در فیلم **سه ترانه برای لنین**(۱۹۳۴) چنین می‌کردند. در ساختهٔ دیگر او تحت عنوان **سه قهرمان**(۱۹۳۸) زنانی را شاهدیم که حرفه‌های مردانه‌ای چون مهندسی، خلبانی و نظامی‌گری پیشه کرده‌اند. این سه فیلم از پروژه‌ای در سال ۱۹۳۳ سرچشمه می‌گیرند که عنوان کلی «زن» را بر پیشانی داشت و قرار بود ذهنیت یک آهنگسازی را دنبال نماید که در حال نوشتن یک سمفونی دربارهٔ زنانگی در طول تاریخ است.

در دوران استالین، فیلم‌های مستند بلند ورتوف به شدت سانسور شدند؛ او اگر چه هرگز زندانی نشد ولی در طی عملیات ضد یهود دولتی در سال ۱۹۴۹ در «فهرست سیام» قرار گرفت. ورتوف در ۱۲ فوریه ۱۹۵۴ به بیماری سرطان درگذشت.

یوری تسویان

گزیده فیلم‌شناسی

سینما- چشم(۱۹۲۴)، شوراهابه پیش(۱۹۲۶)، یک ششم دنیا(۱۹۲۶)؛ مردی با دوربین فیلمبرداری (۱۹۲۹)، اشتیاق(۱۹۳۰)، سه‌ترانه برای لنین (۱۹۳۴)، لالایی(۱۹۳۷)، سه قهرمان (۱۹۳۸).

کتاب شناسی

Feldman, Seth(1979), Dziga: a guide to refrences and resources.

Petric, Vlada(1987), Constructivism in Film .

Vertov, Dziga(1984), Kino-eye.

ساخته مریان. سی. کوپر و ارنست.بی.شودزاک صورت گرفت. این مستند با سازندگان فیلم آغاز شده و سپس متوجه کوچ‌سالانهٔ ایلات بختیاری و تلاش آنها برای عبور از کوهستان صعب و رودخانهٔ کارون (واقع در جنوب غربی ایران) می‌گردد. به رغم تحولاتی که در **نانوک شمال** و **علف** مطرح شد، در طول دهۀ ۱۹۲۰ همچنان سفید پوستان قهرمان اصلی فیلم‌های سفرنامه‌ای بودند.

رابرت فلاهرتی در دومین مستند بلندش با عنوان **مائونا** (۱۹۲۶، در جزیره مائونا واقع در دریای جنوب) نیز گروه کوچک آمریکایی‌ای را که عوامل فیلم بودند، در پشت دوربین جای داد. زندگی در این جزیره همانند شمال کانادا سخت نبود و فلاهرتی برای داشتن درامی برای فیلم خود، ساکنین جزیره را وادار کرد مراسم تاتوئینگ -آیین بلوغ مردانه- را برگزار کنند - فرآیند ساخته شدن این فیلم نسبت به **نانوک شمال** بیشتر فرصت‌طلبانه بود تا مشارکتی، ضمن این که فیلم، فروش موفقیت‌آمیزی نیز نداشت.

کوپر و شودزاک پس از **علف**، **فیلم‌تغییر**: **درام صحرا** را ساختند. این فیلم، ماجرای مبارزه یک دهقان وخانواده‌اش برای بقا در اعماق جنگلی در سیام (تایلند) بود. در این مورد، انگیزه‌ای مستند، به داستان‌گویی به سبک هالیوود انجامید و زمینه ساز موفقیت فیلم بعدی آنها یعنی **کینگ کونگ** (۱۹۳۳) شد.

فیلم سمفونی شهر

تغییر در مستند آمیخته با نگرش فرهنگی در چرخهٔ فیلم‌های شهری نیز مشاهده می‌شود. فیلم شهری با **مَنهَتا** (۱۹۲۱) اثر چارلز شیلر، و پل استرند آغاز شده و نگاهی مدرن به زندگی شهری داشت. **منهتا** فاقد نگرش توریستی بود که پیش از آن نسبت به شهرها وجود داشت. در این فیلم تنها به مناطق تجاری شهر «منهتن» توجه شده است و نه اماکن برجسته و مشهوری مانند آرامگاه گرانت و مجسمه آزادی. انسان‌ها در برابر آسمان خراش‌ها بسیار کوچک به نظر می‌رسند. بسیاری از صحنه‌های این فیلم از بالای ساختمان‌های بلند فیلمبرداری شده و در آن بر طرح‌های انتزاعی معماری مدرن تاکید شده است.

منهتا همان حس جمود و فقدان هویتی را دارد که ساکنین شهرها در خود احساس می‌کنند. این فیلم، شهر را در طول یک روز تصویر می‌کند (با مسافرین جزیرهٔ استیتن آغاز می‌شود که عازم محل کارشان هستند و با غروب به پایان می‌رسد). این ساختار،

نو و واداشتن آنها به درک و عمل است. ***مردی با دوربین فیلمبرداری*** توجه تماشاگر را به مراحل فیلمسازی، تدوین، نمایش فیلم و رفتن به سینما جلب می‌کند. از این نظر، فیلم ورتوف در حکم بیانیه‌ای برای فیلم مستند و به نوعی محکوم ساختن فیلم داستانی است. ورتوف در بیانیه‌ها و نوشته‌های مختلفش نیز فیلم داستانی را مورد انتقاد قرار داده است.

مستند در شوروی

اگر چه ورتوف و دیگران تصور می‌کردند که فیلم‌های غیر داستانی در جماهیر شوروی ناعادلانه به حاشیه رانده شده‌اند، صدها باشگاه کارگری به محل نمایش فیلم‌های مستند تبدیل شده بودند. علاوه براین، در صنعت سینمای شوروی، برای این باشگاه‌ها مستندهای کوتاه بسیاری ساخته می‌شد، از جمله ***راه فولاد*** دربارهٔ فعالیت‌های اتحادیهٔ کارگران راه آهن، و ***با آهن و خون*** دربارهٔ ساخته شدن یک کارخانه. سینمای مستند شوروی به رادیکال‌ترین و نظام‌مندترین روش از آثار غیر داستانی پیشین جداشد.

مردی با دوربین فیلمبردای حاصل ده سال کار ورتوف در زمینه ساخت فیلم‌های غیر داستانی بود. فیلم‌های ورتوف هرروز بی پرواتر و جنجال‌انگیزتر می‌شدند. در ***شوروی، به پیش!*** (۱۹۲۶) مراحل کار به طور معکوس نشان داده شده است و نان و محصولات دیگر از مصرف کنندگان بورژواگرفته شده و به کسانی که آنها را درست کرده‌اند، بازگردانده می‌شود.

در بعضی مستندهای این دوران شوروی، انگیزه مردم شناختی مشاهده می‌شود. ***ترکسیب*** (۱۹۲۹، ویکتور تورین)، زندگی متفاوت و بالقوه مکمل مردم ترکستان و سیبری را مورد توجه قرار داده و به لزوم وجودراه‌آهن بین این دو منطقهٔ جماهیر شوروی اشاره می‌کند؛ سپس طراحی و ساخت راه آهن را می‌بینیم و فیلم با تشویق به اتمام هر چه سریعتر این کار پایان می‌گیرد. ***نمک برای سوانیتا*** (۱۹۳۰) نیز با موضوع مشابهی توسط سرگئی ترتایکف طراحی و توسط میخائیل کالاتوزف ساخته شد. این فیلم آلوده به نوعی دخل و تصرف در واقعیت است ولی نه به منظور جلب احساسات تماشاگر، همانند کاری که فلاهرتی در ***نانوک شمال*** انجام داده بود. مذهب، رسوم و قدرت‌ها و روابط سنتی دراین فیلم خشونت‌آمیز، و مانع ساده‌ترین پیشرفت‌ها در زندگی افراد تصویر شده‌اند. یکی از مشکلات متعدد اهالی سوانتیا کمبود نمک است، فیلم پس از طرح مسأله راه حل را ارائه می‌کند: جاده. شاید این نکته برای تماشاگران ساده اندیش‌تر قابل درک باشد. ولی شور هیستریک فیلم و راه حل نهایی آن، بیانگر فشارهای فزایندهٔ استالینیزم است. نکتهٔ مهم این است که اهالی سوانیتا به این آگاهی انقلابی دست نمی‌یابند، بلکه این دولت است که مشکل را تشخیص می‌دهد و راه حل آن را تعیین می‌کند.

ژانر دیگری که شوروی‌ها کمک زیادی به شکل‌گیری آن کردند، مستند تاریخی بود. این ژانر بیشتر به گردآوری تصاویری متکی بود که قبلاً فیلمبرداری شده بود. موفق‌ترین سازندهٔ این ژانر مستند زنی بود به نام «اسفیر شوب» که پیش از آن به تدوین فیلم‌های داستانی اشتغال داشت. مهم‌ترین آثار او دربارهٔ تاریخ روسیه، عبارت است از سه فیلم بلند: ***سقوط سلسلهٔ رومانف***، (۱۹۲۷) که شامل سال‌های ۱۹۱۲ تا ۱۹۱۷ بود، ***جاده بزرگ*** (۱۹۲۸) دربارهٔ دههٔ ابتدای انقلاب (۱۹۲۷-۱۹۱۷) و ***روسیهٔ نیکلای دوم و لئوتولستوی*** (۱۹۲۸) که برای صدمین سالگرد تولد تولستوی ساخته شد و برای آن از فیلم‌های سال‌های ۱۸۹۷ تا ۱۹۱۲ استفاده شده بود. ***سقوط سلسلهٔ رومانف*** به تحلیلی مارکسیستی از شرایط اجتماعی و اقتصادی می‌پردازد که به جنگ جهانی اول و سقوط تزار انجامید.این فیلم درابتدا به کمک تدوینی قوی، به بیان کارکرد جامعه عمیقاً متحجر روسیه می‌پردازد و بدین منظور روابط طبقات (زمین داران و دهقانان، سرمایه داران و کارگران) نقش دولت (ارتش، سیاست‌مداران مادون دوما، حاکمان منصوب و پرسنل اداری و بالاخره تزار نیکلای) و نقش اسرارآمیز کلیسای ارتدوکس روسیه را بررسی می‌کند. رقابت کشورها، برای بدست آوردن بازار بین‌المللی، آتش جنگ را برافروخت، کشتار و ویرانی را به ارمغان آورد و دست آخر به انقلاب فوریه ۱۹۱۷ انجامید که باعث شد الکساندر کرنسکی به قدرت برسد. بیشتر تصاویر از نظر کمپوزیسیون و موضوع قابل توجه‌اند ولی اساس کارشان به گونه‌ای است که حتی به کلیشه‌ای‌ترین صحنه‌ها مثلاً رژهٔ سربازان، نیز معنا می‌بخشد.

مستند سیاسی در غرب

پس از جنگ اول جهانی، ساخت فیلم‌های غیر داستانی که آشکارا به سیاست می‌پردازند، در آمریکا و اروپای غربی نیز آغاز شد. در بسیاری از کشورها، اتحادیه‌ها و احزاب چپ سیاسی به تولید فیلم‌های اطلاعاتی و خبری کوتاه دربارهٔ اعتصاب‌ها و فعالیت هایشان پرداختند. در آمریکا، کمونیستی به نام «آلفرد وگنشت» ***فیلم اعتصاب کارخانه نساجی پاسائیک*** (۱۹۲۶) را ساخت که در آن صحنه‌های مستند با صحنه‌های استودیویی ترکیب شده‌اند، و از جانب دیگر فدراسیون کار

آمریکا **پاداش کار** (۱۹۲۵) را ساخت. در آلمان «پرومتئوس» توسط ویلی مونزنبرگ تاسیس شده و مستندهایی مانند **سند شانگهای** (۱۹۲۸) را ساخت که به مبارزات انقلابی مارچ ۱۹۲۷ در چین می‌پردازد، پس از آن حزب کمونیست آلمان تعدادی مستند کوتاه از جمله **مسأله کنونی: کارگران چگونه زندگی می‌کنند** (۱۹۳۰) را ساخت. شرکت‌های بزرگ، سازمان‌های دست راستی و دولت نیز از فیلم غیر داستانی در جهت تبلیغات اندیشه‌های خود استفاده کردند.

در انگلستان مستندنو، بسیار دیر و به شکلی ساده پدیدار شد: **خانه به دوشان** (۱۹۲۹) مستند صامت پنجاه و هشت دقیقه‌ای درباره ماهیگیری. در این فیلم اندیشه تقابل انسان و طبیعت به سبک فلاهرتی با کلوزآپ‌های تقریباً انتزاعی و الگوی تدوین ریتمیک **رزمناو پوتمکین** (۱۹۲۵) ایزنشتین ترکیب شده‌اند.

در دهۀ ۱۹۲۰ فیلم‌های مستند یا در حاشیه یا خارج از سینمای تجاری قرار داشتند. موفق‌ترین مستندها نیز نمی‌توانستند سرمایۀ خود را بازگردانند، اگر چه تولید مستند نسبتاً کم هزینه بود، عدم سوددهی باعث می‌شد که مستندسازان به دلایل دیگری به این کار روی آوردند و اجباراً یا از حمایت خاصی برخوردار شوند (همان‌طور که فلاهرتی برای ساختن **نانوک** عمل کرد) و یا از سرمایه شخصی‌شان استفاده کنند. اگر چه فیلم‌های سفرنامه‌ای رایج از بازار خوبی برخوردار بودند، خارج از جماهیر شوروی، هیچ بنیادی برای حمایت از فیلم‌های نوگراتر وجود نداشت.

در کشورهای صنعتی، برنامه‌های غیر داستانی، به رغم فروش اندکی که داشتند، در سطح وسیعی به نمایش در می‌آمدند. در آمریکا، فیلم هایی مانند **نانوک شمال**، **برلین: سمفونی یک شهر** و **مردی با دوربین فیلمبرداری** مرتباً در تئاترهای تصاویر متحرک شهرهای نسبتاً بزرگ نمایش داده شده و منتقدین روزنامه‌ها از دیدگاه‌های مختلفی آنها را مورد بررسی قرار می‌دادند.(منتقدین نیویورک، **برلین: سمفونی یک شهر** را سفرنامه‌ای ناامیدکننده خوانده بودند). گاه فیلم‌هایی مانند **مَنَهتا** به عنوان یک فیلم کوتاه بین برنامه‌های متنوع دیگری جای می‌گرفت ولی اغلب مستندهای آوانگارد در گالرهای هنری به نمایش درمی‌آمد. در اروپا، شبکۀ سینه کلوب‌ها محل عرضۀ فیلم هایی بودند که از نظر هنری وسیاسی رادیکال محسوب‌می‌شدند. نهادهای فرهنگی و سازمان‌های سیاسی مختلف نیز به نمایش (و گاهی حمایت) فیلم‌های مستند می‌پرداختند. حتی در جماهیر شوروی مستندهای برجسته را به سرعت از تئاترهای مرکز شهر برای نمایش در باشگاه‌های کارگری منتقل می‌کردند. از آنجایی که اکثر برنامه‌های غیر داستانی به نوعی از ارزشی آموزشی و اطلاع رسانی برخوردار بودند، در همۀ جنبه‌های زندگی اجتماعی رسوخ می‌کردند و در کلیساها، اتحادیه‌ها، مدارس و نهادهای فرهنگی مانند موزه تاریخ طبیعی (نیویورک) نمایش داده می‌شدند. با پایان دهۀ ۱۹۲۰، مستند، اگر چه با عدم ثبات اقتصادی مواجه بود ولی از پخش وسیعی برخوردار بود و در زمینه تولید و شرایط نمایش، تنوع و تفاوت‌های زیادی در آن به چشم می‌خورد.

ترجمه: مرجان بیدرنگ

کتاب شناسی

Atiken, Ian(1990), Film and Reform: John Grierson and the Documentary Film Movement.

Barnouw, Erik(1974), Documentary.

Brownlow, Kevin(1976), The War, The Innocent Eye: The Life of Robert J.Flaherty.

Cooper, Merian C.(1995), Grass.

Flaherty, Robert J.(1924), My of their Eyes.

Holm, Bill< and Quimby, George Irving (1980), Edward S. Curtis in the Land of the War Canoes.

Jacobs, Lewis(ed.) (1979), The Documentry Tradition.

Musser, Charles, with Nelson, Carlo(1991), Hight-Class Moving Pictures: Lyman H.Howe and the Forgotten Era of Traveling Exhibition, 1880-1920.

Verto, Dziga(1984), Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov.

سینما و آوانگارد

ای.ال.ریس

هنر مدرن و سینمای صامت در یک زمان به دنیا آمدند. در سال ۱۸۹۵، نقاشی‌های سزان پس از بیست سال برای نخستین بار به نمایش عمومی درآمد. این نقاشی‌ها هم بسیار تحقیر شدند و هم هنرمندان را به انقلابی در عرصهٔ هنر ترغیب کردند که در خلال سال‌های ۱۹۰۷ و ۱۹۱۲ رخ داد، یعنی درست در زمانی که فیلم‌های عامه‌پسند نیز وارد مرحلهٔ جدیدی از رشد و ترقی می‌شدند. نقاشان و دیگر مدرنیست‌ها موانع فزاینده میان هنر و سلیقهٔ عامه را درنوردیدند و به جرگهٔ اولین طرفداران فیلم‌های مهیج آمریکایی، چاپلین، و کارتون پیوستند و در آنها همان گرایش خود به زندگی شهری و مدرن، شگفتی، و تغییر را سراغ کردند. استعاره‌های روشن هانری برگسون، فیلسوف با نفوذ آن زمان، که سینما را به دلیل حذف تصنعی گذر زمان به باد انتقاد گرفت بازتاب و معرف دیدگاه مدرنیسم نسبت به تصویر دیداری است: «شکل (فرم) همانا تصویری [عکاسی شده] از یک انتقال است».

نگره‌های جدید زمان و ادراک در هنر و همین طور محبوبیت سینما، نقاشان را بر آن داشت تا به تلاش در زمینهٔ «به حرکت در آوردن نقاشی‌ها» با استفاده از رسانهٔ سینما بپردازند. در آغاز جنگ جهانی اول، گیوم آپولینر شاعر و مؤلف نقاشان کوبیست (۱۹۱۳) در نشریهٔ خود، به نام Les Soiree de Paris، فرایند متحرک سازی و ساختن کارتون را شرح داد، و فیلم آبسترهٔ لئوپولد سورواژ نقاش با نام ***ضرب آهنگ‌های رنگ*** (۱۴-۱۹۱۲) را با شور و شوق به «آتش بازی و فواره و تابلوهای نئون» تشبیه کرد. در سال ۱۹۱۸، لویی آراگون جوان در کتاب لویی دلوک با عنوان فیلم نوشت که سینما باید «در حیطهٔ دل مشغولی‌های مکتب آوانگارد دارای جایگاهی باشد. در میان آوانگاردها، طراح و نقاش و مجسمه‌ساز هست. برای بخشیدن خلوص به هنر حرکت و نور باید به آنها متوسل شد».

کوبیست‌ها در نخستین نمایشگاه عمومی خود در سال ۱۹۰۷ و پس از آن مرتباً ضرورت خلوص ـ هنری مستقل و رها از توضیح و داستان گویی را گوشزد کردند، اما ماهیت دوگانهٔ رسانهٔ سینما که مه لیس در همان سال آن را این گونه ستوده بود: «هوس انگیزترین هنرها، چرا که تقریباً تمامی هنرها را به کار می‌گیرد»، جستجو برای فیلم «ناب» و «مطلق» را دشوار ساخت. اما از دید مدرنیسم، گرایش و توجه سینما به واقع گرایی نمایشی و ملودرام و فانتزی حماسی به معنای خلط ارزش‌های ادبی و تصویری بود، ایرادی که یادآور زیباشناسی کلاسیک لسینگ است. هنگامی که سینمای تجاری به کمک صدا و رنگ به وضعیت همحسی Synesthesia رسید و در شکل عامه پسند خود به «اثر هنری» واگنری و هنرنو شباهت پیدا کرد، مدرنیسم متوجه فیلم‌های غیر روایی شد.

سینمای هنری و اوایل دورهٔ آوانگارد

مکتب آوانگارد در ابتدا دو گرایش کلی داشت. یکی از آنها به این ادعای نئوامپرسیونیست‌ها انجامید که تابلوی نقاشی پیش از هر چیز سطحی صاف و پوشیده از رنگ است؛ مکتب آوانگارد نیز به همین ترتیب بر آن بود که فیلم نواری شفاف است که از میان پروژکتور می‌گذرد. این نکته در حدود سال ۱۹۱۲ در میان کوبیست‌ها به بحث و مجادله گذاشته شد و راه هنر انتزاعی را هموار کرد. طرح‌های سورواژ که در فیلم آبستره‌اش به کار رفت به دنبال آزمایش‌های برادران فوتوریست، جینا و کورا، انجام گرفت. این دو در سال ۱۹۱۰ فیلم خام را با دست رنگ کردند (فنی که لن‌لای و نورمن مک‌لارن در دههٔ ۱۹۳۰ بار دیگر کشفش کردند). کارتون آبستره نیز در خلال سال‌های ۱۹۱۹ و ۱۹۲۵ آوانگاردهای آلمانی را کاملاً به خود مشغول داشت. آنها تصویر را به شکل گرافیکی ناب تقلیل دادند، اما در عین حال و ناخواسته گونهٔ مدرنیستی همحسی را پروردند، یعنی پرده را از کنش انسانی و آشکار خالی کردند و کنش متقابل ریتمیک نمادهای ساده (مانند مربع و دایره و مثلث) را به جای آن گذاردند که با موسیقی به عنوان جانشین روایت (رمزگان اصلی) همراهی می‌شد. یکی از اولین برداشت‌ها از «هنر تجسمی متحرک» را می‌توان در مقالهٔ ریچیوتو کانودو با عنوان «تولد هنر ششم» (۱۹۱۱) یافت که ملغمه‌ای جذاب، اما بی‌ثبات است از نیچه، نمایش‌های باشکوه، و دینامیسم ماشینی فوتوریسم.

دومین گرایش هنرمندان را به سوی فیلم‌های بورلسک یا پارودی سوق داد که روایت بدوی را پیش از آن که (به باور بسیاری از مدرنیست‌ها) به واقع گرایی آلوده شود به کار گرفت. در عین حال این فیلم‌ها سندی هستند بر آن جنبش‌های هنری که

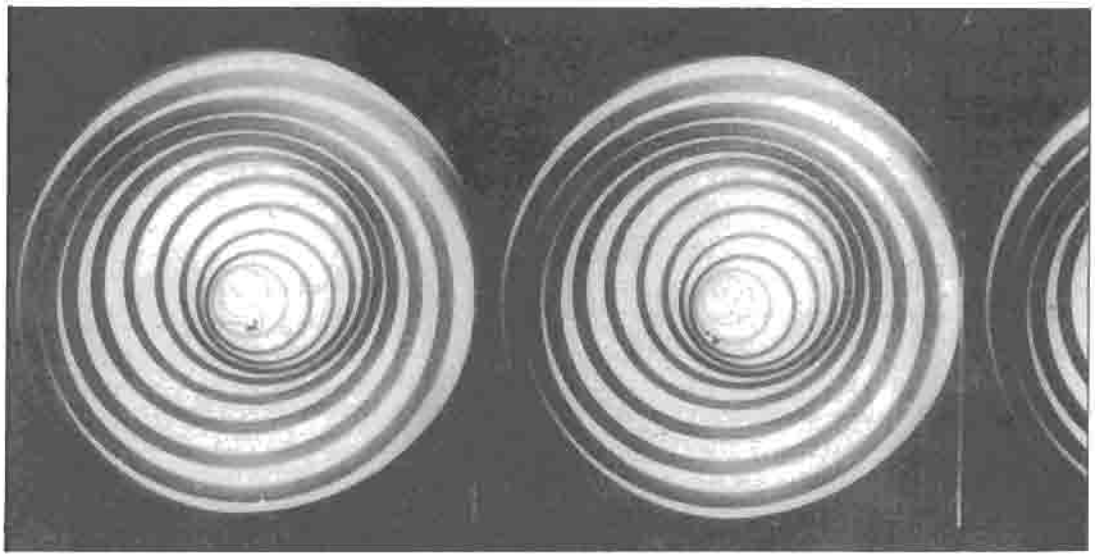
آنها را به وجود آوردند و افرادی از قبیل من ری، مارسل‌دشان، اریک ساتی، و فرانسیس پیکابیا (*آنتراکت*، ۱۹۲۴) و ایزنشتین ولن‌لای و هانس ریشتر (*هر روز*، ۱۹۲۹) که در آنها نقش داشتند. طنز مدرنیسم در فیلم‌هایی (که برخی از آنها اکنون در دست نیست) چون ***ویتافوتوریستا*** (۱۹۱۶)، همتای روسی آن ***درام کابارهٔ فوتوریستی*** (۱۹۱۳)، اخلاف آن ***خاطرات گلوموف*** (ایزنشتین، ۱۹۲۳) و فیلم‌های کمیک گوآنیل مایا کوفسکی، واسلپ استیک‌های فرهنگی جدیدتر چون فیلم کلاسیک کلر با عنوان ***آنتراکت*** (۱۹۲۴) و کمدی سیاه هانس ریشتر با عنوان ***اشباح پیش از ظهر*** (۱۹۲۸)، تجلی یافت. این ژانر بیش از همه در مکاتب دادایسیم و سورئالیسم کندوکاو شد، مکاتبی که بی‌منطقی «فراحسی» (trans - sense) و رویاگونه را استعارهٔ کلیدی مونتاژ سینمایی و تصویر دوربین می‌دانستند و ارج می‌نهادند.

رویکرد دیگری به سینما به مثابه شکلی هنری (که معنای خاص آن این امر را که سینما کلاً هنر است تحت‌الشعاع قرار می‌دهد) به همان مکتب آوانگارد از حدود سال ۱۹۱۲ تا سال ۱۹۳۰ شباهت داشت و گاهی با آن یکی می‌شد. سینمای هنری یا آوانگارد روایی در برگیرندهٔ جنبش‌هایی چون اکسپرسیونیسم آلمان، مکتب مونتاژ شوروی، امپرسیونیست‌های فرانسوی مانند ژان اپستاین و ژرمن دولاک، و کارگردان‌های مستقلی چون آبل گانس و ف.و.مورناتو و کارل تئودور درایر است. آنها نیز چون نقاش ـ فیلمسازان در مقابل فیلم تجاری به نفع سینمایی فرهنگی قد علم کردند تا آن رااز لحاظ مقام و عمق به پایهٔ دیگر هنرها برسانند. در دوران سینمای صامت که مانع زبان در میان نبود فیلم‌های بسیار تصویری آنها همچون فیلم‌های متعارف رقیب‌شان، هالیوود، در تمام دنیا مخاطب داشت. در آن زمان، کلوب‌های فیلم در تمام اروپا، از پاریس تا لندن و برلین، برنامه‌ای برای نمایش فیلم‌های غیر تجاری گذاشتند و آنها را در نشریات هنری رادیکال (مانند(G, De stiyl و مجلات تخصصی (مانند کلوزآپ، فیلم آرت، اکس پری منتال فیلم) تبلیغ کردند. نمایش این فیلم‌ها در کنفرانس‌ها و جشنواره‌ها (که پیشگام آنها نمایشگاه‌های تجاری همچون نمایشگاه «فیلم اوند فوتو» ی اشتوتگارت در سال ۱۹۲۹ بود) گاهی باعث سفارش فیلم‌های تجربی جدید به فیلمسازان می‌شد، مانند کلیپ‌های فریتس لانگ و بازی با نور و کرونوفوتوگرافی(chronophoto graphy) در نمایشگاه کینو (۱۹۲۵) که گیدوسیبر، فیلمبردار پرسابقه، آن را به راه انداخت. اتحادیه‌های سیاسی هنرمندان، همچون گروه نوامبر در آلمانِ وایمار، نیز از فیلم مدرن حمایت کردند، و سینه کلوب‌های فرانسه تلاش کردند تا از محل درآمد حاصل از نمایش و کرایهٔ فیلم هزینهٔ تولید فیلم‌های مستقل را تأمین کنند.

در نخستین دهه، در مجموعهٔ سینه کلوب‌ها و نشریات و جشنواره‌ها، خط و موضع مشخصی، علاقه‌مندان به «فیلم هنری» را از یکدیگر جدا نمی‌کرد، چرا که آنها بی‌طرفانه شرایط انجام و پیشرفت انواع تجربیات سینمایی و ژانرهایی چون فیلم علمی و کارتون را که به هر حال جزء سینمای داستانی تجاری به شمار نمی‌روند فراهم می‌کردند. بسیاری از شخصیت‌های کلیدی از مرز میان فیلم‌های آوانگارد روایی و شاعرانه گذشتند؛ در این میان می‌توان به ژان ویگو، لوییس بونوئل، ژرمن دولاک، ژیگا ورتوف، و کنت مک فرسون، کارگردان فیلم *مرز* (با شرکت اچ.ری شاعر، بریر رمان نویس، و پل رابسون ـ ۱۹۳۰) اشاره کرد.

هنر آوانگارد یا «فیلم هنری» در اروپا و ایالات متحد بسیاری از جناح‌های مخالف با سینمای توده را به یکدیگر پیوند داد. در عین حال ظهور واقع گرایی روایی و روان شناختی در سینمای هنری در حال رشد منجر به جدایی تدریجی آن از هنر آوانگارد ضد روایت شد، هنر همان هنرمندانی که «شعرهای سینمایی» شان به نقاشی و مجسمه سازی نزدیک‌تر بود تا سنت نمایش کهن.

این نکته بیش از همه در مجموعه‌ای از نقاشی‌های طوماری (Scroll - drawing) سبک چینی که نقاش و دادایست سوئدی، وایکینگ اگلینگ، در سال‌های۱۷-۱۹۱۶ در سوییس کشید مشهود و ریشه‌ای است. اگلینگ این آزمایش‌های رشته‌ای و متوالی را هنگام بررسی پیوند میان هارمونی موسیقایی و تصویری انجام داد. او این مقایسه را از سال ۱۹۱۸ با همکاری هانس ریشتر دادایست پی گرفت، و این همکاری در حدود سال ۱۹۲۰ به تلاش برای فیلمبرداری از کارشان در آلمان انجامید. اگلینگ در سال ۱۹۲۵ یعنی مدت کوتاهی پس از تکمیل *سمفونی مورب* خود درگذشت، اثری که تجزیه و تحلیل منحصر به فرد نت‌ها و خطوط ظریف و تقریباً art deco به شمار می‌رود، و عقل‌باوری شهودی آن نتیجهٔ هنر کوبیستی، فلسفهٔ زمان برگسون، و نگرهٔ هم حسی کاندینسکی است. این فیلم اولین بار در همایش مشهور گروه نوامبر به نمایش درآمد (برلین، ۱۹۲۵) که موضوع آن فیلم‌های آبسترهٔ کوبیستی و دادایستی و هنرمندان، بوهاوس بود، افرادی چون هانس ریشتر، والتر روتمان، فرنان لژه، رنه کلر، و هیرش فلدمک (که با یک فیلم *بازی با نور* حضور یافت.)



انمیک‌سینما اثر مارسل دوشان

مرز مطلقی میان آوانگاردهای روایی و شاعرانه نبود چنان که در کارنامهٔ برخی از کارگردانان این مکتب می‌توان دید، افرادی از قبیل بونوئل، ویگو (مخصوصاً در دو مستند تجربی او با نام‌های ***تاریس*** (۱۹۳۱)، که در آن زمان کند شده و دارای نماهایی از زیر آب است، و ***دربارهٔ نیس*** (۱۹۳۰) که فیلمی کارناوالی و سیاسی است)، و حتی ورتوف که یکی از فیلم هایش با عنوان ***اشتیاق*** (۱۹۳۰) به ایدهٔ فوتوریستی «موسیقی - همهمه» می‌پردازد، هیچ تفسیری دربر ندارد، و به رغم این که برای بزرگداشت برنامهٔ پنج سالهٔ شوروی ساخته شده اصلاً ناتورالیستی نیست. فیلم‌های هنرمندان هم‌زمان با شکوفایی گروه‌های فوتوریسم و دادائیسم و ساختمان‌گرایی (Constiuctiuism) در خلال سال‌های ۱۹۰۹ و میانهٔ دههٔ ۱۹۲۰ زیربنای محکم‌تری یافت. این «گرداب» فعالیت (به قول ازرا پاوند) شامل آزمایش‌های مربوط به «بازی با نور» در بوهاوس، «کوبیسم اورفئوسی (فریبنده)» روبرو و سونیا دولونه، «رایونیسم» روسی و کوبیسم - فوتوریسم سورینی و کوپکا، و گونه‌های روسی آن در گروه «لف» بود. این آزمایش‌ها و تجربیات نیز به نوبهٔ خود، دست کم تا اندازه‌ای، درانقلاب کوبیسم ریشه داشت که براک و پیکاسو در خلال سال‌های ۱۹۰۷ و ۱۹۱۲ پیشگام آن بودند. کوبیسم هنر قطعه‌ها بود، و در ابتدا یا اشیا را از زوایای گوناگون و متغیر به تصویر می‌کشید و یا تصاویری را از کولاژ کاغذ و رنگ و مواد دیگر تولید می‌کرد. این مکتب خیلی زود به مشابه نماد زمانه‌اش (آپولینر احتمالاً نخستین کسی بود که در سال ۱۹۱۲ میان نقاشی نو و فیزیک جدید قیاسی برقرار کرد) و همین طور کاتالیزوری برای، نوآوری در دیگر اشکال هنری، مخصوصاً در طراحی و معماری، پذیرفته شد. درین، نقاش فوویست و معلم اگلینگ، در سال ۱۹۰۵ زبان تجزیه‌ی بصری (Visual Fragmentation) را هنر «تعارض‌های عامدانه» نام نهاد، هنری که به کاربرد فزایندهٔ ناهمخوانی و تنافر در ادبیات (جویس و استاین) و موسیقی (استرا وینسکی و شوئنبرگ) شباهت دارد.

کوبیسم

در حالی که کوبیسم به دنبال معادل تصویری عدم ثبات خیال بود که از کشفیات تازهٔ هنرمندان به شمار می‌رفت، سینما با شتاب در جهت مخالف می‌تاخت. در واقع سینما به جای کنار گذاشتن روایت، آن را رمزگذاری می‌کرد. پس از طرح‌های «بدوی» فیلم‌های سال‌های ۱۸۹۵ تا ۱۹۰۵ نوبت به اجرای واقع گرایانه‌تر فضای فیلم و بازیگری رسید. موضوع فیلم‌ها تنوع یافت، و طرح و انگیزهٔ آنها به کمک اشاره به سرنوشت افراد روشن‌تر شد. مهم‌تر این که این سینمای روایی جدید برخلاف کوبیسم که به نمایش تصنع هنر می‌پرداخت آثار تغییر نماها، زاویهٔ دوربین، و کنش را به کمک «تدوین نامرئی» هموار و پاک می‌کرد تا جریان مداوم تخیل را میسر سازد.

با این حال کوبیسم و سینما آشکارا فراورده‌های یک عصر هستند و در عرض چند سال بر یکدیگر تأثیر متقابل گذاردند: ایزنشتین مفهوم مونتاژ را هم از فیلم‌های گریفیث و پورتر اقتباس کرد و هم از کولاژ کوبیستی. در عین حال این دو سیاق هنر روی به جهات مخالف دارند. هنر مدرن تلاش می‌کرد تا همان ارزش‌های ادبی و بصری را حذف و محو کند که سینما

مارسل دشان و مَن‌ری در صحنه‌ای از فیلم آنتراکت (۱۹۲۴)

درصدد بود (هم برای بالا بردن قدر و منزلت خود و هم برای‌بهبود زبان خود) از آنها بهره‌برداری کند: این ارزش‌ها که اساس واقع گرایی آکادمیک در، نقاشی را تشکیل می‌دادند و نخستین مدرنیست‌ها ردشان کرده بودند عبارتند از زمینهٔ بصری واحد، یک مضمون انسانی اصلی، همذات پنداری عاطفی یا همدلی، و سطح خیالی.

کوبیسم پیشتاز آن مدرنیسم گسترده‌ای بود که از تکنولوژی و عصر توده‌ها استقبال کرد و از راه ترکیب خلوص گرایی نقاشی با درون مایه‌های برگفته از زندگی خیابانی و مواد مورد استفادهٔ صنعتگران جوانب کاملاً نفوذناپذیر آن را تعدیل کرد. در عین حال کوبیسم با مدرنیسم اروپایی متأخر یک وجه اشتراک داشت و آن مقاومت در برابر بسیاری از ارزش‌های فرهنگی موجود در تصویر دلخواهش از سینمای نو بود، سینمایی که در آن زمان نیز چون زمان حاضر تحت سلطهٔ هالیوود بود. در حالی که نقاشان و طراحان دست شان در به کارگیری چیزهای آمریکایی باز بود و قید و بندی نداشتند، فیلم‌های آوانگارد پس از ظهور کوبیسم، به دلیل این که از تأثیر مسقیم آمریکا در امان بودند، از لحاظ شکل و سبک و تولید کاملاً ضد هالیوودی بودند.

این بود که فیلم‌های آوانگارد تحت تأثیر کوبیسم به جبههٔ سینمای هنری اروپا و فیلم‌های مستند اجتماعی پیوستند و در برابر ایالات متحد که بازار را قبضه کرده بود، قد علم کردند، و هر یک کوشیدند تا بهترین الگوی فرهنگ سینمایی را، خارج از مقوله‌های سرگرمی و رمزگان داستان، ارائه دهند. به رغم ستایش‌های فراوان از سینمای آمریکا، مخصوصاً توسط سورئالیست‌ها که پرشورترین تماشاگران آن به شمار می‌رفتند (و از قدرت روز افزون خیال آفرینی هم‌زمان با «بهبود» سینما گلایه داشتند)، تنها معدودی از فیلم‌های آوانگاردی که امروزه در دسترس ماست به فیلم‌های آمریکایی شباهت دارد. آوانگاردها فقط اسلپ استیک را مستقیماً از نمونه‌های آمریکایی آن تقلید کردند (مانند فیلم آنتراکت) که آن هم ریشه در کارهای مه لیس داشت

انتزاع

فیلم‌های آبستره ریشتر و روتمان و فیشینگر بر اساس مفهوم نقاشی به همراه حرکت استوار بودند، اما سودای رسیدن به موسیقی بصری را نیز در سر داشتند که از عنوان فیلم‌های آنها

مانند مجموعه‌ی **ریتموس** (ریشتر، ۴- ۱۹۲۱) و **اُپوس** (روتمان، ۵-۱۹۲۱) نیز برمی آید، این شاخه از مکتب آوانگارد بسیار ایده آلیست و هدف سینما را رسیدن به زبان جهانی شکل ناب می‌دانست که در کتاب کاندینسکی با عنوان درباب امر روحانی در هنر نیز به کمک ایدهٔ هم‌حسی از آن دفاع شده بود (این کتاب در واقع جستجویی است برای روابط میان هنرها و حواس). فیشینگر، معروف‌ترین و تأثیر گذارترین فرد این گروه، در آثاری کلیدی چون ***دایره‌ها*** (۱۹۳۲) و ***نقاشی متحرک*** (۱۹۴۷) به شکلی چشمگیر ضرب آهنگ‌های رنگ را با موسیقی واگنر و باخ هم‌زمان (سینک) کرد.

فیشینگر به تنهایی در تمامی دوران فعالیت خود که در ایالات متحد پایان گرفت به متحرک‌سازی آبستره پرداخت. دیگر فیلمسازان آلمانی در میانهٔ دههٔ ۱۹۲۰ و تا اندازه‌ای به دلیل فشارهای اقتصادی از این ژانر روی گرداندند (در آن زمان حمایت از سینمای آبستره و غیر تجاری در پایین‌ترین حد خود بود). ریشتر کلاژهایی غنایی چون ***مطالعهٔ فیلم*** (۱۹۲۶) ساخت که در آن نماهای آبستره و استعاری را به شکلی ترکیب کرده است که کره‌های چشم شناور، استعاره‌ای شده‌اند برای بینندهٔ سرگردان در فضای فیلم. فیلم‌های بعدی او پیشگام درام روانی سوررئالیستی به شمار می‌روند، روتمان با فیلم ***برلین: سمفونی یک شهر*** (۱۹۲۷) به مستند سازی روی آورد و بعدها روی فیلم‌های سینمایی و مستند دولتی، چون ***المپیا*** (لنی ریفنشتال، ۱۹۳۸)، کار کرد.

سوررئالیسم

در فرانسه، برخی از فیلمسازان چون هانری شومت (برادر رنه کلرو مؤلف فیلم‌های کوتاه «Cinema Pur»)، دلوک، و مخصوصاً ژرمن دولاک جذب نگره‌های «یگانگی تمامی حواس» شدند و در ساختارهای بصری مونتاژ نظیری برای هارمونی و کنتراپوان و دیزونانس (dissonance) یافتند. اما سوررئالیست‌ها این تلاش‌ها در راه «تحمیل» نظم را مردود دانستند و ترجیح دادند به تضاد و گستگی دامن زنند.

سوررئالیست‌ها در مهم‌ترین فیلم‌های‌شان از دید چشمی شکل متحرک که به شیوه‌های گوناگون توسط «امپرسیونیست‌های» فرانسوی، گانس و لربیه با برش‌های سریع‌شان، و آوانگارد آلمان بررسی شده بود روی گرداندند و به دنبال سینمایی بصری‌تر و چالش گرانه‌تر رفتند. در فیلم‌های آنها، دید پیچیده‌تر است، ارتباط میان تصاویر مبهم است، و حس و معنا مورد تردیدند. فیلم نمادین و داداییستی مَن‌رِی در سال ۱۹۲۳ که عنوان آن یعنی ***بازگشت به خرد*** طنز روشنگری مستتر در نام کاباره ولتر را به یاد می‌آورد با تصویری از نمک و فلفل و پونز و تیغ اره آغاز می‌شود که روی نوار فیلم چاپ شده است تا سطح و گرین (grain) فیلم را نشان دهد. یک شهربازی، سایه‌ها، استودیوی هنرمند، و مجسمه‌ای متحرک که دوبار از آن عکسبرداری شده است فضای بصری فیلم را می‌سازند. فیلم پس از سه دقیقه با نمایی «نقاشی گونه» از مدلی که «در مقابل نور» و به صورت پوزیتیو و نگاتیو تصویر برداری شده است پایان می‌یابد. این فیلم که فیلم را به طور کلی به مثابه فوتوگرام شاخص (indexical photogram) و تصویر شمایلی و رمزگان نمادین تصویر بررسی می‌کند مهر داداییسم را بر شکل خود دارد که در تاریکی مسطح آغاز می‌شود و با یک تصویر سینمایی ناب از شخصی که در فضای «منفی» (نگاتیو) می‌چرخد به پایان می‌رسد.

مِن‌رِی در فیلم بعدی خود با نام ***ستارهٔ دریا*** (۱۹۲۸) که برداشتی آزاد از فیلمنامهٔ رابرت دسنوس شاعر است با یک عدسی نقطه نقطه شده داستان عشقی محکوم به شکست را مبهم می‌کند، داستانی که نماها و میان نویس‌های ایهام داری (چون یک ستارهٔ دریایی که با قیچی به آن حمله می‌کنند، یک زندان، یک برخورد جنسی ناموفق) همراهی‌اش می‌کنند، و به این شکل اقتدار «نگاه» را زیرپا می‌گذارد. در این فیلم، تدوین به جای تداوم نماها گستگی آنها از یکدیگر را به رخ می‌کشد؛ من‌ری از این شگرد در دیگر فیلم‌های خود چون ***اماک باکیا*** (۱۹۲۷)، و ***اسرار شاتو دودس*** (۱۹۲۸) نیز بهره گرفت، فیلم‌هایی که به «سینمای نفی و رد» اشاره دارند. گرچه غالباً سینمای سوررئالیستی را جستجویی برای تصویری افراطی و چشمگیر دانسته‌اند (مانند آنچه در فصل‌های رویا در این گونه فیلم‌ها می‌بینیم که بر اساس نگرهٔ سوررئالیسم ساخته شده‌اند)، سوررئالیست‌ها در واقع به دنبال یافتن شگفتی‌ها و غرایب در دل چیزهای پیش‌پا افتاده بودند که این خود دلیل است بر شیفتگی آنها نسبت به هالیوود و پرهیز از تقلید آن.

مارسل دوشان در فیلم خود با عنوان طنز آلود ***انمیک سینما*** (۱۹۲۶) به شکلی متفکرانه تصویر آبستره را ایجاد و واژگون می‌کند. در این فیلم که مخالف دید چشمی است دایره‌هایی که به آرامی می‌چرخند به درون مایه‌هایی جنسی اشاره دارند؛ این تصاویر «ناب» به جناس‌هایی دشوار و ترجمه‌ناپذیر میان برش می‌شوند که آخرین اثر جویس شب زنده داری فینیگان‌ها، را به یاد می‌آورند که ساختاری [illegible]توی داشت. فیلم‌های من ری نیز چون آثار دشان «لذت [illegible]بصری» و مشارکت بیننده را برنمی تابند.

در فیلم‌های آنها، مونتاژ کنش‌ها و اشیا (مانند دایره‌ها، عبارات، درها و گاری‌ها، دست‌ها و حالات، اشیاء و جلوه‌های نوری) را کند یا تکرار می‌کند تا روایت مختل شود و بیننده نتواند اوهام و خیالاتی را که فیلم به آنها دامن می‌زند به تمامی دریابد. این راهبرد دشوار، اما طنزآمیز اقتدار چشم در فیلم و آن مفهوم کمال سینمایی را که چشم قصد بنا کردنش را دارد به چالش می‌طلبد.

از آنتراکت تا خون یک شاعر

سه فیلم فرانسوی و مهم این دوره یعنی ***آنتراکت*** (کلر -۱۹۲۴)، ***بالهٔ مکانیکی*** (لژه،۱۹۲۴) و ***سگ اندلسی***(بونوئل، ۱۹۲۸) هم ستایشی هستند از مونتاژ و هم کاربرد آن را به مثابه ابزار موزون چشم همه‌چیز بین، واژگون می‌کنند. در فیلم ***آنتراکت***، تعقیب یک نعش‌کش خارج از کنترل، حرکت سرگیجه آور یک قطار شهربازی، و دگردیسی یک بالرین به مردی ریشو که دامن کوتاه بالرین را به تن دارد، همگی معماها و شوک هایی بصری ایجاد می‌کنند که از قانون علیت روایت پیروی نمی‌کنند. فیلم ***بالهٔ مکانیکی*** با یک سکانس که مرتباً تکرار می‌شود و در آن زن لباس شویی را می‌بینیم که لبخندی بر لب از پله هایی سنگی و شیب دار بالا می‌رود (متضاد تابلوی نقاشی فوتوسینمایی و ظریف دشان با عنوان ***برهنه پایین آمدن از پلکان*** ۱۹۱۲) جریان پیش رونده و آرام زمان خطی را نقض می‌کند، و در عین حال با مونتاژ حالات آبسترهٔ ماشین‌ها را به طرزی غیر معمول کند و تند می‌کند. لژه رسانهٔ سینما را به دلیل دید جدید آن از «واقعیات مستند» پذیرا شد؛ عنوان‌بندی چاپلینی فیلم و تمهید قاب‌بندی دایره‌ای آن (فیلم با هجو داستان رمانتیک یعنی در حالی که مادام لژه، گل رزی را در حرکت آهسته بو می‌کند آغاز و تمام می‌شود) تأکیدی است بر برداشت کوبیستی لژه از تصویر به مثابه نشانه‌ای عینی. نشان دادن فیلم به مثابه شیئی معلق در میان دو لحظه از زمان ثابت و متوقف شده تمهیدی است که کوکتونیز بعداً در فیلم ***خون یک شاعر*** (۱۹۳۲) به صورت نماهایی از یک دودکش در حال سقوط از آن بهره گرفت. سبک غیر منتظرهٔ این فیلم‌ها سینمای اولیه و «ناب‌تر» را به یاد می‌آورد: فارس در ***آنتراکت***، چاپلین در ***بالهٔ مکانیکی***، و ترفندهای سینمایی ابتدایی در ***خون یک شاعر***.

این چند فیلم و دیگر فیلم‌های آوانگارد موسیقی آهنگ سازان مدرنی چون ساتی و اریک و اُنگر و آنتای را داشتند، به استثنای فیلم ***سگ آندلسی*** که موسیقی‌اش را صفحه‌های واگنر و تانگو تشکیل می‌داد. و تنها معدودی از فیلم‌های آوانگارد به صورت صامت نمایش داده شدند، به استثنای فیلم دشوار ***سمفونی مورب*** که اگلینک صدا را برای آن قدغن کرده بود. تأثیر فیلم‌های نخستین نیز بر روحیهٔ دادایسیستی بداهه‌پردازی و تحسین زیاده روی‌های ضد ناتورالیستی سینمای آمریکا افزوده شد. این فیلم‌های آوانگارد که به پیشرفت زیباشناسی مدرنیستی و والایی کمک می‌کردند که سازندگانش (افرادی مثل پیکاسو و براک) در آن زمان از وجودش خبری نداشتند، نه سودای خالص گرداندن شکل، بلکه قصد فراتر رفتن (یا بازسازی) از مفهوم خود شکل را داشتند که باتای در همان زمان در نقد دوگانه‌ای از روایت منثور و انتزاع ایده‌آلیستی در باره‌اش نظریه‌ای پرداخته بود. حتی عنوان این فیلم‌ها نیز به ورای رسانهٔ سینما اشاره دارد: ***آنتراکت به تئاتر*** (این فیلم اولین بار « درمیان پرده‌های» یکی از باله‌های ساتی به نمایش درآمد)، ***بالهٔ مکانیکی*** به رقص، و ***خون شاعر*** به ادبیات اشاره دارد؛ تنها فیلم ***سگ آندلسی*** است که در این مورد هم استثناست.

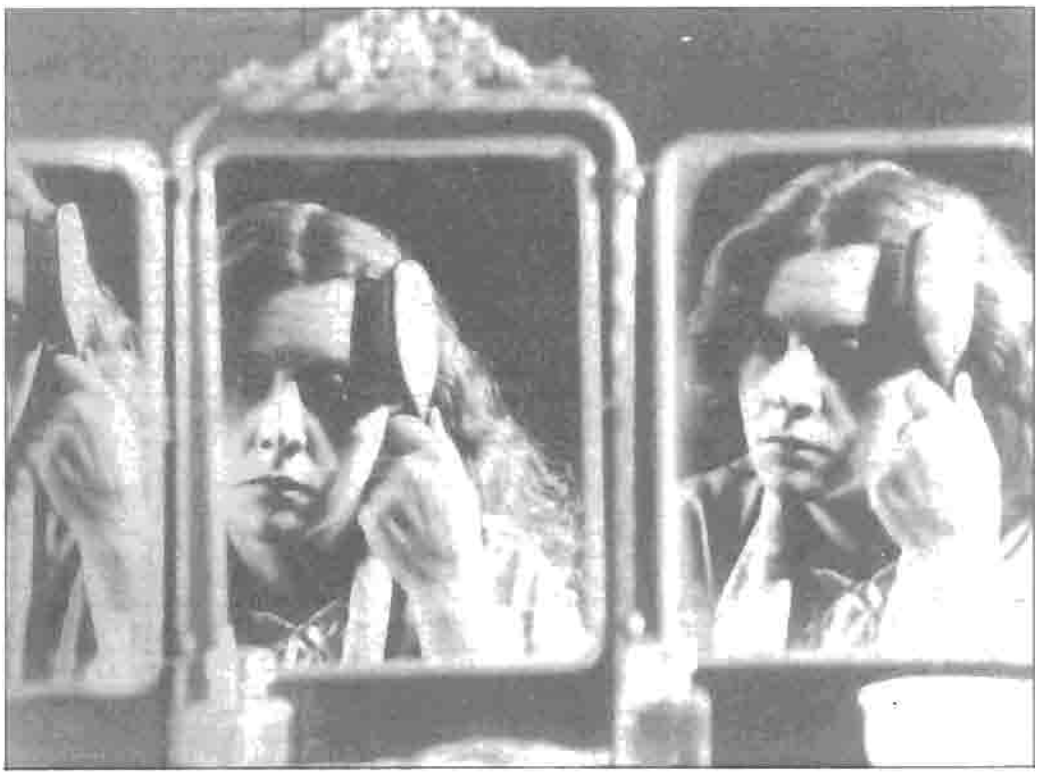
عنوان مبهم ***سگ آندلسی*** استقلال و سازش ناپذیری آن را نشان می‌دهد. این سگ ولگرد سوررئالیسم که مهم‌ترین و تأثیرگذارترین فیلم این مکتب به شمار می‌رود پیش از پیوستن کارگردان اسپانیایی و جوان آن به این جنبش ساخته شد. تیغی که چشمی را به دو نیم می‌کند نمادی است برای حمله به دید فرمایشی و راحتی تماشاگری که در اینجا به پرده ـ چشم‌اش لطمه‌ای وارد می‌شود. از یک سو واقع گرایی عینی دوربین ثابت و در سطح چشم تأکیدی است بر انتزاع نقاشی گونهٔ فیلم؛ و از سوی دیگر برش‌های آشفته و جابه‌جای فیلم که به زمان و مکان خدشه وارد می‌کنند (یعنی همان سبک مونتاژ پساکوبیستی که قطعیت دیدن را مورد تردید قرار می‌دهد) به معنای به سخره گرفتن فیلم شاعرانه ـ غنایی است. این فیلم با میان‌نویس‌هایی بی‌معنا نقطه گذاری شده است و در واقع سعی دارد با فروکاستن فیلم به پوچی و بی‌معنایی ضربهٔ دیگری بر سینمای «صامت»، متعارف، یا آوانگارد وارد آورد.

«نمادگرایی» مشهور و البته (عامدانه) اسرارآمیز این فیلم (فتیش‌های راه راه قهرمان فیلم، سرشانهٔ کشیشی او، الاغها، و پیانوهای بزرگ، با سن زنی که دیزالو به پستان‌هایش می‌شود، شب پرهٔ مرگ و مورچه هایی که خون می‌خورند) مدت‌ها موضوع بحث‌های نقادانه بود، اما به تازگی نظرها متوجه ساختار تدوین فیلم شده است که این تصاویر را خلق کرده است. فیلم مورد بحث از اتاق‌ها، پلکان، و خیابان‌ها فضاهایی غیر عقلانی می‌سازد و رشتهٔ زمان را از هم می‌گسلد، و در همین حال دو شخصیت اصلی مردفیلم‌پس‌ازمخدوش‌شدن‌هویت‌شان به شکل ناراحت کننده‌ای به یکدیگر شباهت‌پیدا می‌کنند.

آوانگاردها در بخش اعظمِ تاریخِ این مکتب همان دو نوع فیلمی راکه در اینجا معرفی شد تولید کرده‌اند: فیلمهای کوتاه و مبهم به شیوهٔ مَن رِی، و فیلم‌های آبسترهٔ آلمانی که به طور کلی فضایی متفاوت از درام روایی ایجاد کردند که در آن ادراک ثابت مختل می‌شود و عدم همذات‌پنداری سوژه و تصویر هدف قرار می‌گیرد. **سگ *آندلسی*** نوع دیگری از فیلم آوانگارد را پیش می‌کشد که در آن دو عنصر روایت و بازیگری باعث مشارکتِ روانیِ تماشاگر در طرح یا صحنه ها می‌شوند، و در همین حال تماشاگر از آنجا که نمی‌تواند با قهرمانان هم‌دردی کند یا برای فیلم معنا و پایانی بیابد از آن فاصله می‌گیرد؛ این فیلم در واقع تصویری است از آن حساسیت از هم‌گسیخته یا «آگاهی‌دوجانبه» که سوررئالیسم در نقد خود از ناتورالیسم آن را ستود.

دو فیلم فرانسوی دیگر این راهبرد را بسط دادند که همزمان بودند با آغاز عصر سینمای ناطق و پایان نخستین مرحله از فیلم سازی آوانگارد پیش از ظهور هیتلر: **عصر طلایی** (۱۹۳۰) و ***خون شاعر*** (۱۹۳۲). این فیلم‌ها که تقریباً فیلم بلند محسوب می‌شوند (و ویکونت دو نوایه به عنوان هدیهٔ روز تولد همسرش در دو سال متوالی پنهانی سرمایهٔ آنها را تأمین کرد) کلاسی‌سیسم آشکار کوکتو را به اسطوره‌سازی با روک سوررئالیسم پیوند می‌دهند. هر دو فیلم با صدای روی تصویر یا به وسیلهٔ میان‌نویس معنای بصری را به سُخره می‌گیرند (در این فیلم‌ها از هر دو متن گفتاری و نوشتاری استفاده شده است). صدای کوکتو وسواس شاعرش را به شهرت و مرگ هجو می‌کند (آنها که تندیس‌ها را در هم می‌کوبند، بدانند که شاید روزی یکی از آنها شوند) و این شباهت دارد به آغاز فیلم **عصر طلایی** با میان‌نویس «درس»ی دربارهٔ عقرب‌ها و حمله‌ای به رم باستان و جدید. بونوئل سقوط عصر کلاسیک را با هدف اصلی خود یعنی مسیحیت پیوند می‌زند (مانند وقتی که مسیح و حواریون را در حال خارج شدن از خانه‌ای، پس از عیش و عشرتی بی‌بند وبار و غیر اخلاقی، می‌بینیم). خود فیلم مدیحه‌ای است درباب «عشق دیوانه وار». متنی که سوررئالیست‌ها نوشته و آراگون، برتون، دالی، الوآر، پره، زارا و دیگران پایش را امضا کرده بودند در اولین نمایش فیلم خوانده شد: **عصرطلایی** «که به ظاهر فریبکارانه نیست، ورشکستگی عواطف ما را که به مسأله سرمایه‌داری پیوند خورده‌اند» آشکار می‌کند. این مانیفست یادآور سخن ویگوست که «شعر وحشیانهٔ» ***سگ آندلسی*** را فیلمی حاکی از«آگاهی اجتماعی» دانست. او نوشت: «سگی اندلسی زوزه می‌کشد، پس چه کسی مرده است؟».

برخلاف فیلم بونوئل، فیلم کوکتو کاملاً ضد دین سالاری نیست، اما به هر حال شاعر ـ قهرمان او پیش از جان سپردن



ژرمن درمور در نقش همسر ملال زده در فیلم مادام بودو خندان (ژرمن دولاک، ۱۹۲۳)

هنگام ورق بازی و در مقابل تماشاگرانی بی‌تفاوت با هنر کهن، جادو و مناسک، چین، تریاک، و دگرجامگی روبرو و آشنا می‌شود. فیلم کوکتو در نهایت نسبت نجات‌بخش کلاسیک را تأیید می‌کند، اما زوال هویت فردی در آن با تکیهٔ غرب بر ثبات و تکرار منافات دارد و نشان می‌دهد که هر کلاسی‌سیسم جدیدی باید قطعاً «نئو» (نو) باشد.

دههٔ ۱۹۳۰

حاشیه‌های صوتی تجربی و حداقل گفتار هم زمان در این فیلم‌ها ضرورت سینمای ناطق غیر ناتورالیستی را افزایش داد، نکته‌ای که در مانیفیست ایزنشتین و پودوفکین در سال ۱۹۲۸ اظهار و در فیلم ***اشتیاق*** (ورتوف، ۱۹۳۰) بررسی شد. اما محبوبیت و واقع‌گرایی سینمای ناطق تجاری خیلی زود راه این امر را سد کرد. هزینه‌های فزایندهٔ فیلمسازی و پخش محدود فیلم‌های آوانگارد به افول آنها کمک کرد. سیاست چپ‌گرای مکتب آوانگارد (هم سوررئالیست‌ها و هم ساختمان‌گرایان انتزاعی با سازمان‌های کمونیستی و سوسیالیستی روابطی گسترده و پیچیده داشتند) تحت تأثیر دو عامل و سیاست دو جانبهٔ غالب در دههٔ ۱۹۳۰ تضعیف شد: اول،رشد ناسیونالیسم آلمان از سال ۱۹۳۳ به رهبری هیتلر؛ و دوم مقاومت جبههٔ مردمی در برابر فاشیسم که چند سال بعد به رهبری مسکو آغاز شد. حمله به هنر «افراطی» و آوانگارد به نفع «واقع‌گرایی» مردمی خیلی زود بر آن همکاری بین‌المللی که تولیدات مشترک آلمان و شوروی را میسر می‌ساخت نقطه‌ی پایان گذاشت، بر تولیدات مشترکی چون فیلم مونتاژی و تجربی پیسکاتور با عنوان ***شورش ماهی‌گیران*** (۱۹۳۵) و اولین فیلم بلند ریشتر با عنوان ***متال*** (که در سال ۱۹۳۳ پس از ظهور نازیسم ممنوع شد). فیلمسازان بنیادگرای شوروی و متحدان «جهان وطن» آنها در خارج مجبور شدند به دستورالعمل‌هایی فرمایشی‌تر، تن در دهند.

فیلمسازان سیاست زده‌تر در دومین کنفرانس بین‌المللی آوانگارد که در سال ۱۹۳۰ در بلژیک برگزار شد خود به این نکته پی بردند. اولین کنگرهٔ مشهورتر این مکتب که در سال ۱۹۲۹ در لاساراز سوئیس برگزار شد و ایزنشتین، بالاش، موسی نیاک، مونتاگیو، کاوالکانتی، ریشتر، و روتمان در آن حضور داشتند بر نیاز به تجربیات زیباشناختی و صورت‌گرایانه به عنوان بخشی از جنبش رو به گسترش تبدیل، «دشمنان فیلم امروز» به «دوستان فیلم فردا» صحه گذاشت (این نکته در کتاب خوش بینانهٔ ریشتر در سال ۱۹۲۹ نیز تأیید شده است). یک سال بعد بر فعالیت سیاسی و به قول ریشتر وظیفهٔ اجتماعی تاکید شد. او ادعاد کرد: «عصر ما نیاز به واقعیات مستند دارد».

نخستین نتیجهٔ این امر عطف توجه مسفیم مکتب آوانگارد به فیلم مستند بود. این ژانر که با ارزش‌های سیاسی واجتماعی پیوند داشت همچنان به تجربه میدان می‌داد و آمادهٔ بهره برداری از مونتاژ صدا و تصویر برای ساختن معناهای جدید بود. به علاوه، فیلم مستند به بازیگران نیاز نداشت، و به این ترتیب آخرین مانع از میان سینمای آوانگارد و سینمای متعارف و تجاری برداشته شد. ژانر مستند که معمولاً برای افشای معضلات اجتماعی و (هنگام سرمایه گذاری دولت) پیشنهاد راه‌حل استفاده می‌شد نظر بسیاری از فیلمسازان تجربی اروپا، از جمله ریشتر و ایونس و هانری استورک، را به خود جلب کرد. در ایالات متحد که جامعهٔ کوچک، اما متغیری از فعالان در زمینهٔ سینمای نو داشت، در کنار دیگر پیشرفت‌های جدید در نویسندگی و نقاشی و عکاسی، مجلاتی چون ***فیلم تجربی*** هدف یک سینمای آوانگارد رادیکال را در پیش گرفتند که بعداً به فیلم‌های دوران اجرای طرح New Deal روزولت که پارلورنتز و پل استراند ساختند (عکاس مدرنیست که کار خود را از زمان انتشار Camera work و پا گرفتن داداییسم نیویورک آغاز کرد). ختم شد.

در اروپا، بیشتر به همت جان گریرسون و هانری استورک و یوریس ایونس پیوند جدیدی میان فیلم تجربی و سینمای مبتنی بر واقعیات برقرار شد. تلاش گریرسون برای هم‌تراز کردن حمایت مشترک با تولید خلاق او را به سوی GPO به مثابه نماد ارتباطات اجتماعی جدید در بخش مونتاژ اودن ـ برتین که فیلم ***پست شبانه*** (۱۹۳۶) در آنجا تدوین می‌شد سوق داد، فیلمی که با صدای گریوسون به پایان می‌رسد که سرود شبانه‌ای را در مدح گلاسگو زمزمه می‌کند: «بگذارید که رویاهایشان را خواب ببینند...»

از آلبرتوکاوالکانتی ولین لای خواستند تا در سینمای مستند را به روی ایده‌ها و فنون جدید بگشایند. سازش ناپذیری لن لای در مقام فیلمساز که تقریباً همیشه با حمایت دولت و بازرگانان کارکرد بیانگر ادامهٔ سرمایه‌گذاری برای هنرها در اروپا و آمریکای سال‌های‌رکود اقتصادی بود. او در فیلم‌های تجربی و ارزان خود در این دوره که خود رنگ‌شان می‌کرد با مهارتی سبک‌سرانه به موضوعات علنی (تحویل بسته‌های پستی در فیلم کاملاً آبسترهٔ یک ***جعبه رنگی*** (۱۹۳۵) و پست در فیلم (Trade Tattoo ۱۹۳۷) می‌پردازد؛ این دو فیلم ستایشی هستند از لذات رنگ ناب و مونتاژ موزون صدا و تصویر.

مهاجرت گریرسون و لای به آمریکای شمالی پس از دهۀ ۱۹۴۰ در حکم پایان این دورۀ همکاری بود.

هماهنگی و بی‌نظمی

دعوای افسانه‌ای ژرمن دولاک کارگردان و آنتونن آرتوی شاعر بر سر ساختن فیلم **صدف و کشیش** (۱۹۲۷) براساس فیلمنامه‌آرتو، برخی از مسائل کلیدی فیلم آوانگارد را آشکار می‌کند. دولاک هم فیلم‌های آبستره می‌ساخت مانند ***بررسی سینمایی آرایش*** (۱۹۲۳)، و هم فیلم‌های داستانی مد روز که معروف‌ترین آنها اثر فمنیستی و پیشگام ***مادام بودوخندان*** (۱۹۲۳) است. این جنبه‌های کار او را نگرۀ شکل موسیقایی یا به عبارتی «ابراز احساسات از طریق ریتم‌ها و هارمونی‌های دلالت‌گر» به یکدیگر پیوند می‌داد. اما آرتو با این شگرد و با خود بازنمایی کاملاً مخالف بود. آرتو در مقالۀ خود با نام «تئاتر خشونت» از میان رفتن موانع میان مردم و صحنه، کنش و احساس، بازیگر و صورتک را پیش‌بینی کرده است. او در سال ۱۹۲۷ نوشت که در فیلم «تصاویر ناب» را می‌پسندد که معانی‌شان رها از هر تداعی کلامی «از دل تأثیر خود تصاویر» برمی‌آید. و این تأثیر باید خشن و ناگهانی باشد، «به چشم‌ها شوک وارد کند، شوکی که بر بنیان اصل اساسیِ نگاه استوار باشد». برای دولاک نیز فیلم در آن «تأثیر» خلاصه می‌شود، اما تأثیر آن «در مقایسه با آن که هارمونی‌های موسیقی برمی انگیزند... گذراست». دولاک هنرمندانه فیلم را به مثابه حالت رویا (که در فیلم **صدف** با سوپرایمپوز تصاویر و دیزالو آنها به هم نشان داده شده است) کاوید و به این ترتیب به پیشواز درام روانی رفت، اما آرتو می‌خواست فیلم، خشن‌ترین و کوبنده‌ترین ویژگی‌های حالت رویا را نگاه دارد و خلسۀ نگاه را برهم زند.

در این جا سینمای آوانگارد متوجه نقش تماشاگر شد. در فیلم آبستره، فیلمسازان به مقایسه با هنرهای غیر روایی‌ای دست زدند تا سینما را به مثابه شکلی دراماتیک به چالش بگیرند، و این به ایجاد «موسیقی بصری» و یا «نقاشی متحرک» انجامید. بنابر برداشت سوررئالیستی ژان کودال در سال ۱۹۲۵، فیلم دیدن با «توهم آگاهانه» مرتبط است، توهمی که بدن در طی آن «تحت تأثیر نوعی شخصیت زدایی موقتی درک خود از وجودش را از دست می‌دهد. در واقع در این حالت از ما تنها دوچشم در فاصلۀ ده متری پردۀ سفید باقی می‌ماند و نگاهی ثابت و بی‌اختیار». دالی در مقالۀ خود با عنوان «چکیدۀ تاریخ انتقادی سینما» (۱۹۳۲) این نقد را پیش برد، به این صورت که «بنیان حسی» فیلم در«برداشت موزون» آن را به سوی bete noine هارمونی سوق می‌دهد که این گونه تعریف می‌شود: «فرآورده‌ی خالص و سره انتزاع یا ایده آلیزه کردن که در توالی سریع و مداوم تصاویر فیلم ریشه دارد، تصاویری که معنای نو و تلویحی آنهابا فرهنگ بصری عمومی نسبت مستقیم دارد». دالی با نفی این اصل در «عدم توازنی خشن و تکان دهنده که رو به سوی بی‌منطقی عینی دارد، شعر سینما» را می‌جوید.

جستجو برای عدم تداوم بنیادی فقط به تصویر بصری که بونوئل آن را دیداری و واهی و دوشان آن را چشمی و غیر واقعی می‌دانست محدود نشد. بلکه رمزگان زبانی فیلم (نوشتاری یا گفتاری) نیز از میان برداشته شد، چنان‌که در فیلم‌های من ری و بونوئل و دوشان می‌بینیم که به وسیلۀ میان‌نویس، میان واژه و نشانه و شیئی شکاف می‌افتد. حمله به ناتورالیسم در عصر سینمای ناطق نیز ادامه یافت و مهم‌ترین جنبۀ آن را می‌توان در فیلم مستند بونوئل دربارۀ فقیران اسپانیا با نام ***سرزمین بدون نان*** (۱۹۳۲) دید. در این فیلم، گزارش پیراونیکِ سوررئالیست (که همچون «صدای روی تصویر» مقتدری برابر با سنت فیلم‌های مبتنی بر واقعیات جلوه می‌کند) به آرامی بر واقعیت تصاویر تأکید می‌ورزد و با رشته‌ای از non sequitars یا با اشاره به صحنه‌هایی که عوامل فیلمبرداری نتوانستند یا نخواستند از آنها تصویربرداری کنند به تصویر کشیدن (و دیدن) سوژه‌های فیلم را مورد تردید قرار می‌دهد. به این ترتیب شکاف هایی میان صدا و تصویر و حقیقت سر برمی‌آورده، درست مانند آن چشم در فیلم ***سگ آندلسی*** که ناگهان از هم دریده می‌شود. اولین آثار حمله به چشم (یا به نظم بصری) به گونه‌ای متناقض به همان «بررسی نورشناسی» باز می‌گردد که سزان در سپیده دم مدرنیسم به نقاشان توصیه کرده بود. والتر بنیامین در سال ۱۹۳۶ هنگام پیوند دادن تکثیر آثار هنری توسط مردم و سینما و هنرها به یکدیگر این نکته را به گونه‌ای پالوده بیان کرده است: «دوربین به واسطۀ کارکرد تغییر شکل دهندۀ خود ما را با نورشناسی ناخودآگاه آشنا می‌کند، درست همان گونه که روان کاوی انگیزه‌های ناخودآگاه را به ما می‌نمایاند».

اصل عدم تداوم شالودۀ ابزار کلیدی سینمای آوانگارد یعنی مونتاژ پاراتاکتیک را تشکیل می‌دهد، یعنی آن نوع مونتاژی که جریان یا «تداوم» نماها و صحنه‌ها را بر خلاف ذات تدوین روایی می‌شکند. این شکل از مونتاژ که ریشتر آن را «ایجاد وقفه در زمینۀ مورد نظر» تعریف کرده است اولین بار در سینمای آوانگارد و هم‌زمان با به کمال رسیدن رمزگان روایی سینمای متعارف به کار رفت. هدف از آن تضاد با روایت از طریق پیوند

کارل تئودور درایر (۱۹۶۸-۱۸۸۹)

درایر که پسر نامشروع یک پیشخدمت و یک کارخانه‌دار سوئدی بود در کپنهاک به دنیا آمد و در همان جا بزرگ شد، و به واسطهٔ خانواده‌ای که او را به فرزندی پذیرفته بودند دوران کودکی اش خالی از عشق و مصیبت‌بار گذشت. او که قصد داشت هر چه زودتر درآمدی برای خود دست و پا کند به عنوان ناقد تئاتر و گزارشگر هواشناسی در روزنامه‌ای دانمارکی به کار مشغول شد. او همچنین کار فیلمنامه نویسی را نیز آغاز کرد، و اولین فیلمنامه‌اش در سال ۱۹۱۲ به فیلم درآمد. سال بعد برای کار آموزی در نوردیسک مشغول شد، درآنجا به کارهای مختلف پرداخت و حدود بیست فیلمنامه نوشت.او در سال ۱۹۱۹ نخستین فیلم خود با نام **رییس جمهور** را کارگردانی کرد که ملودرامی بود با ساختار روایی گریفیثی و نچسب که به هر حال بیانگر درک بصری قوی‌اش بود. درایر پس از این فیلم شگفت‌انگیز و چند اپیزودی **برگ هایی از کتاب شیطان** را ساخت. این فیلم تا اندازه‌ای تقلیدی از تعصب (گریفیث) بود، و در سال ۱۹۱۹ تولید شد، اما تا سال ۱۹۲۱ اکران نشد.

درایر جوان ثابت کرد که در مسائل میزانسن و انتخاب و هدایت بازیگران فردی کمال‌گرا و وسواسی است. این امر باعث جدایی او از نوردیسک و فعالیت مستقلش شد، و همین استقلال باعث شد تا باقی فیلم‌های صامتش را در پنج کشور مختلف بسازد. درایر فیلم **بیوهٔ پارسون** (۱۹۲۰) را در نروژ و برای شرکت svenskfilmindustri ساخت. این فیلم در عین حال که از لحاظ سبک وامدار شوستروم و استیلر است گرایش آشکار درایر را به تحلیل شخصیت به قیمت ازدست دادن روایت نشان می‌دهد. این نکته در فیلم **میکائیل** که درایر آن را در سال ۱۹۲۴ در آلمان ساخت نیز دیده می‌شود. داستان این فیلم دربارهٔ مثلثی عاطفی و عشقی است که یک نقاش و مدل مرد او و زنی نجیب‌زاده و روس را به هم پیوند می‌دهد که مدل نقاش را اغفال می‌کند و در واقع منبع الهام‌نقاش را می‌دزدد. این فیلم گرچه سرشار از اشارات سمبولیستی است (که بخش اعظم آنها متعلق به زمان هرمان بانگ است که فیلمنامه اقتباسی از آن بود)، در واقع بیانگر نخستین تلاش درایر برای تحلیل زندگی درونی شخصیت‌ها در مناسبت با محیط شان بود.

درایر با اریش پومر، تهیه کنندهٔ **میکائیل**، درافتاد و به همین دلیل به دانمارک بازگشت و در آنجا فیلم **ارباب خانه** (۱۹۲۵) را ساخت که درامی است دربارهٔ پدری که با رفتار خود خواهانه و سلطه طلبانه‌اش به دل همسر و فرزندانش هراس می‌افکند. در این فیلم نماهای نزدیک از چهرهٔ شخصیت‌ها نقش مهمی دارند. درایر نوشته است: «چهرهٔ انسان سرزمینی است که هرگز در کاوش و تفحص در آن خسته نمی‌شوید. در استودیو تجربه‌ای بزرگ‌تر از دیدن حالت چهره‌ای حساس تحت تأثیر قدرت شگفت‌انگیز الهام نیست». این ایده کلید فیلم **مصائب ژاندارک** (۱۹۲۸) است که در آن نمای نزدیک در فصل طولانی بازجویی از ژاندارک در حالی که پشت به پس‌زمینه‌ای ترسناک دارد به اوج خود می‌رسد.

آخرین فیلم صامت درایر یعنی **ژاندارک** در فرانسه و با منابع مالی و فنی فراوان و آزادی عمل بسیار برای او ساخته شد. ناقدان بلافاصله آن را ستودند و شاهکار دانستند. اما این فیلم از لحاظ تجاری شکست سختی خورد، آن چنان که درایر در چهل سال بعد تنها توانست پنج فیلم دیگر را کارگردانی کند. فیلم **خون آشام** (۱۹۳۲) وضع بدتری از ژاندارک پیدا کرد. این فیلم که در آن تنها از بازیگران غیر حرفه‌ای استفاده شده است یکی از آزار دهنده‌ترین فیلم‌های ترسناکی است که تا به حال ساخته شده است؛ کیفیتی غیر واقعی و رویاگونه و توهمی در این فیلم هست که سبک فیلمبرداری مبهم و تارش آن را تشدید می‌کند. از این فیلم استقبال نشد، و به همین دلیل بود که درایر در اوج قدرت خلاقه‌اش شهرت فردی

اردت (۱۹۵۵)

مستبد و وسواسی و خسته کننده‌ای را یافت که همهٔ کارهایش با شکست روبرومی‌شود. در ده سال بعد، درایر در کشورهای فرانسه و انگلستان و سومالی روی طرح‌هایی بی‌حاصل کار کرد تا این که به دانمارک و به سرکار قبلی اش یعنی روزنامه‌نگاری بازگشت. او بالاخره در سال ۱۹۴۳ توان آن را یافت تا فیلم **روز خشم** را کارگردانی کند که بیانیهٔ قدرتمندی است دربارهٔ ایمان و خرافات و تعصب مذهبی. فیلم روز خشم خشک و بی روح و متعادل است و سبکش به انتزاع گرایش دارد، انتزاعی که فیلمبرداری کنتراست بالا تشدیدش می‌کند. ناقدان دانمارکی در فیلم، اشاره‌ای به آزار و اذیت یهودیان توسط نازی‌ها یافتند که این امر باعث فرار کارگردان فیلم به سوئد شد. درایر پس از پایان جنگ به کپنهاک بازگشت و با درآمدی که از ادارهٔ یک سینما به دست آورده بود فیلم ***اردت*** (۱۹۵۵) را ساخت که داستان آن دربارهٔ دشمنی میان دو خانواده متعلق به فرقه‌های مذهبی متفاوت است که با داستان عشق میان اعضای دو خانواده پیچیدگی بیشتری می‌یابد.

این فیلم بیش از پیش گرایش درایر به میزانسن و دکورهای ساده و خشن را نشان می‌دهد، گرایشی که با استفاده از برداشت‌های طولانی و کند تشدید می‌شود. درایر در فیلم ***گرترود*** (۱۹۶۴) از این هم پا را فراتر می‌گذارد. این فیلم دربارهٔ زنی است که سودای عشقی آرمانی را در سر دارد و از آنجا که آن را نه نزد همسر و نه نزد دو معشوقش نمی‌یابد، عشق جنسی و مادی را نیز می‌راند و به ریاضت و تجرد پناه می‌برد. در حالی که کلاسی سیسم متعادل فیلم ***اردت*** در سال ۱۹۵۵ شیرطلایی جشنوارهٔ ونیز را برای درایر به ارمغان آورد، غالب ناقدان سازش ناپذیری گرترود را با آن برداشت‌های ثابت که ظاهراً در آنها دوربین و بازیگران مدت‌های طولانی حرکت نمی‌کنند، افراطی یافتند. به این ترتیب آن چه که باید گفت وصیت‌نامهٔ هنری درایر اثری سره و تأمل برانگیز و جدی است که دستخوش طوفانی از بدو بیراه شده.

درایر را امروزه همچنان به دلیل سبک بصری اش می‌ستایند، سبکی که به رغم عدم شباهت‌های ظاهری دارای وحدت و یکپارچگی و ثباتی درونی و بنیادی است ؛ اما کمتر کسی انسجام درون مایه‌های آثار او را درک و ستایش کرده است، درون مایه هایی که گرد مسائل مبارزه نابرابر زنان و افراد بی‌گناه با سرکوبی و تعصب اجتماعی، ناگزیری سرنوشت و مرگ، و نیروی شر در زندگی این جهانی می‌گردند. آخرین طرح او زندگی مسیح بود که امیدوار بود در آن به ترکیبی از تمامی دل مشغولی‌های سبکی و مضمونی خود برسد. درایر مدت کوتاهی پس از به دست آوردن سرمایه تولید این طرح از محل دولت دانمارک و تلویزیون دولتی ایتالیا درگذشت و طرحی که بیست سال ذهنش را مشغول کرده بود به سرانجام نرسید.

پائولو چرچی یوسای

کتاب شناسی

Bordwell, david(1981), The Films of Carl Theodor Drayer.
Drouzy, Maurice(1982), Carl Th. Drayer neNilsson.
Monty, Ib(1965), Portrait of Carl Theodor Drayer.
Sarris, Andrew(ed.)(1967), Interviews with Film Directors.
Schrader, Paul(1972), Transcendental Style in Film.

دادن تصاویر گسسته‌ای است که عادات حافظه و ادراک را برنمی‌تابند و به همین واسطه تاکیدی هستند بر رخداد فیلم به مثابه عنصری پدیدار شناختی و بی‌واسطه از یک سو برش سریع (تا استفاده از تاب‌ها به صورت منفرد) جریان پیش روندهٔ زمان خطی را مختل می‌کند (همان‌طور که در «رقص» اشکال آبستره در فیلم ***بالهٔ مکانیکی*** می‌بینیم). و از سوی دیگر، از فیلم مانند نواری خام و بی‌قاب و همیشگی استفاده می‌شود که مَن‌رِی فتوگرام‌هایش را روی آن ضبط می‌کرد و لن لای آن را با دست رنگ می‌کرد. هر یک از این دو جنبه بیانگر جنبه‌ای از هنرهای بصری مدرنیستی است.

این گوناگونی که در جستجو برای سرمایه‌گذاری غیر تجاری از طریق جلب حمایت دوستان و آشنایان نیز خود را به رخ می‌کشد حاکی از آن است که در مکتب آوانگارد الگوی فیلمسازی واحد و منحصر به فردی وجود ندارد، الگویی که بسیاری از افراد ارتباط آن را با فیلمسازی متعارف همان ارتباط شعر به نثر، یا موسیقی به نمایش، یا نقاشی و نویسندگی دانسته‌اند. اما هیچ یک از این مقایسه‌ها حق مطلب را دربارهٔ این نوع فیلم ادا نمی‌کند، و دلیل این امر تا اندازه‌ای پافشاری خود آوانگاردها بر این است که فیلم رسانه‌ای مرکب و در عین حال خاص است، حال چه (به اعتقاد اپستاین و دیگران) «فتوژنیک» باشد و چه «زمان‌مند» (اولین بار در سال ۱۹۱۹ والتر روتمان فیلم را «مبتنی بر زمان» تعریف کرد). این باور مدرنیستی که هنر هم زبان است نخستین آوانگاردها را به کولشف (نما به مثابه نشانه)، به سبک مونتاژ ایزنشتین، و به «نگرهٔ فواصل» ورتوف نزدیک کرد که براساس آن فواصل میان نماها همچون سکوت در موسیقی هم عرض خود نماها هستند.

حتی جنبش به ظاهر یک پارچهٔ ساختمان‌گری (که خود از عناصر خرد باورانه و روحانی تشکیل شده بود)نیز شامل «سینما تولوژی» (مالویچ)، فیلم‌های دادائیستی‌استفان و فرانسیسکا مترسون (فیلم ***ماجراهای یک شهروندخوب*** که آنها آن را در سال ۱۹۳۷ در لهستان ساختند الهام‌بخش پولانسکی برای ساختن فیلم سوررئال ***دو مرد وکمد*** در سال ۱۹۵۷ شد)، فیلم آبستره ***سیاه ـ خاکستری ـ سفید***(۱۹۳۰) ساختهٔ لازلو موهولی ناگی و فیلم‌های مستند و کوتاه بعدی او (مانند ***تصویری از تابلوی باغ وحش*** لندن اثر لوبت کیم که درانگلستان ساخته شد). طرح‌های سینمایی و نشانه شناختی هنرمند جوان و سیاست مدارلهستانی به نام میه‌چسلاوشزوکا،و آزمایشات بوهاوس در زمینهٔ بازی با نور. برای این افراد و دیگر هنرمندان

فیلمسازی فعالیتی اضافه بر کار آنهادر دیگر رسانه‌ها بود.

از اروپا تا ایالات متحده

دورهٔ جنگ به گونه‌ای نمادین با تبعید ریشتر از اروپای تحت اشغال نازیسم به ایالات متحد در سال ۱۹۴۰ به پایان می‌رسد. او مدت کوتاهی پیش از تبعید کتابی را با عنوان «کوشش در راه سینما» به پایان رساند که در آن هم آوانگارد کلاسیک و هم سینمای ابتدایی و فیلم مستند را به عنوان رقبای سینمای متعارف و عام ستود، سینمایی که حتی با استفاده از ایده‌های بصری نو، مخاطبان خود را به بازی می‌گیرد.

در ایالات متحد، ریشتر به کار جمع‌آوری و تاریخ‌نویسی فیلم‌های سینمای تجربی که در آن نقش بزرگی داشت روی آورد و نخستین فیلم‌های خود و اگلینگ را دوباره تدوین کرد و نمایش داد. در برنامهٔ نمایش فیلم معروف سانفرانسیسکو در سال ۱۹۴۶ با نام هنر در سینما که ریشتر در سازماندهی آن شرکت داشت فیلم‌های کلاسیک آوانگارد در کنار فیلم‌های جدید ما یادرم، سیدنی پیترسون، کریتس هرینگتون و کنت انگر به نمایش درآمد و این در زمانی که جنبش آوانگارد فراموش شده به نظر می‌رسید نوعی رنسانس جلوه کرد.

نفوذ ریشتر بر موج نو محدود اما قابل توجه بود. فیلم‌های بعدی او همچون ***رویاهایی که با پول می‌توان خرید*** (۴۷-۱۹۴۴) مدت طولانی در مقایسه با فیلم‌های آبستره «ناب» (و برای نسل بعدی آوانگاردها، «مادی») دههٔ ۱۹۲۰ چیزی جز زیاده‌روی‌های باروک (که بخش هایی از آنها را تبعیدیان دیگر چون من ری، دوشان، لژه، و ماکس ارنست کارگردانی کرده بودند) ارزیابی نشدند. فیلم ***رویاها*** که در زمان ساخت کهنه و ابتدایی به نظر رسید اکنون پیش درآمدی بر حساسیت پست مدرنیستی معاصر قلمداد می‌شود. دیوید لینچ برای پژوهشی سینمایی که در سال ۱۹۸۶ با عنوان ***آرنا*** برای شبکهٔ بی‌بی‌سی تهیه کرد در کنار فیلم‌هایی از برتف و کوکتو بخش هایی از این فیلم را نیز انتخاب کرده است. بخش‌های کلیدی این فیلم عبارتند از کار دوبارهٔ دوشان بر فیلم‌های دایره‌ای و نخستین نقاشی هایش که خود آنها از کوبیسم و کرونوفتوگرافی گرفته شده‌اند و صدای جان کیج که روی تصویر می‌شنویم. من ری نیز بخش تقلیدی فکاهی از عمل دیدن را ساخته است که در آن تماشاگران نیمه هیپنوتیزیم شده دستوراتی را اجرا می‌کنند که فیلم به آنها می‌دهد و لحظه به لحظه بی‌معناتر می‌شوند. بخشی که ماکس ارنست ساخته است شهوانیت چهره و بدن را در نمایی بسیار نزدیک و رنگ‌های تند به تصویر می‌کشد و به یادآورندهٔ همان «سینمای بدن» است که امروزه در ویدئوها و فیلم‌های تجربی می‌بینیم. یکی از کسانی که در کلاس‌های فیلمسازی ریشتر شرکت می‌کرد مهاجر دیگری با نام یوناس مکاس بود که خیلی زود به پیشتاز توانمند «سینمای نوی آمریکا» تبدیل شد. دو دهه پیشتر، مکتب آوانگارد، کوبیسم و دادائیسم را به درون تاریخ سینما رانده بود (این هر دو جنبش زمانی که هنرمندان قدرت آن را یافتند تا فیلم‌های خود را بسازند پایان یافت). در دههٔ ۱۹۴۰، آوانگاردی نو بار دیگر سر برآورد و آثاری پیچیده و مهم تولید کرد، و بار دیگر بر انترناسیونالیسم و آزمایشگری پافشاری کرد. این آوانگارد جدید همان طور که مدرنیسم ابتدایی برای نسل ریشتر اهمیت داشت برای هنر اروپا و آمریکا حیاتی بود. به قول پی آدامسیتنی تنها تفاوت کلیدی این دو در آن است که نخستین مکتب آوانگارد فیلم را به فهرست رسانه‌های سنتی و بالقوه‌ای که در دسترس هنرمند بود اضافه کرد، اما فیلمسازان آمریکایی و اروپایی پس از جنگ جهانی دوم فیلمسازی را هنری قائم به ذات و خاص دانستند که به خودی خود حیات داشت، به طوری که هنرمند ـ فیلمساز می‌توانست تنها در این رسانه چندین اثر تولید کند. طنز قضیه اینجاست که این نسل، بار دیگر فیلم صامت را اختراع کردند و به این ترتیب ظهور صدای ناتورالیستی را نفی کردند که تا اندازه‌ای باعث شکست اجداد آوانگارد در «سینمای شاعرانهٔ» یک دهه پیش شده بود.

ترجمه: امید نیک‌فرجام

کتاب شناسی

Curtis, David(1971), Experimental Cinema.

Drummond, Philip, Dusinberre, Deke, and Rees, A.l.(eds.)(1979), Film as Film.

Hammond, Paul(1991), The Shadow and its Shadow.

kuenzli, Rudolf E.(ed.)(1987), Dada and Surrealist Film.

Lawdor, Standish(1975), The Cubist Cinema.

Richard, Hans(1986), The Struggle for the Film.

Stiney, P.Adams(1974), Visionary Film.

سریال

بن‌سینگر

«سریال سخن می‌گوید»، New york Dramatic Mirror، ۱۹ آگوست ۱۹۱۶:

«من سریال هستم. من فرزند مطرود خانوادهٔ تصویرم. من بی‌روحم. نه اخلاق دارم و نه شخصیت و نه به نسل بشر تعالی می‌بخشم. من از خودم شرمنده‌ام... آه! ای کاش مورد احترام بودم. ای کاش منتقدین بزرگ هنگام برخورد با من وحشت‌زده نمی‌شدند و فریاد نمی‌زدند: «شرم بر تو! فرزند تجارت! حرام‌زادهٔ هنر!

در دهه ۱۹۱۰، دربین مطالبی که برای تبلیغ فیلم‌ها نوشته می‌شدند، کمتر مطلبی عاری از این گونه جملات بود: «ما طبقات اندیشمند اجتماع را جذب می‌کنیم، ما به سینما تعالی می‌دهیم، ما اخلاق متعالی و موازین هنری را رعایت می‌کنیم...» در صنعت فیلم این گونه جملات به طور مرتب تکرار می‌شد.

احتمالاً خوانندگان نیز می‌دانستند که این سخنان تنها وعده‌هایی بی‌پایه و نادرست هستند و بنیان فرهنگی که از آن دم می‌زنند، با آمیزه‌ای از خشنونت و استبداد به سینما می‌پردازد. با این حال این امری غیر عادی و در عین حال مهم بود که سخنگوی یک استودیو (در این مورد جرج. ب. ستیز، سلطان سریال‌های استودیوی پاته» مسأله «تعالی» را در سینما کم اهمیت تلقی کند. مسلماً حتی ادعای این که سریال در احیای سینما نقشی داشته است، غیر ممکن بود. در واقع ریشهٔ سریال موجب سوء شهرت آن شده بود. سریال ریشه در سرگرمی‌های طبقه کارگر در اواخر قرن نوزدهم داشت (نمایش‌های ملودرام و واریته‌ها با قیمت همت عالی قصه‌های سطحی و نوول‌های ارزان قیمت،...) و مناسب تماشاگران عامی بود.

همانطور که عناوین اولین سریال‌ها نشان می‌دهد (مثلاً ***ماجراهای پولین***، ***ماجراهای الین***، ***خانهٔ نفرت***، ***خطرهای پنهان***، و ***سایه‌ها فریاد می‌زنند***) این نوع فیلم‌ها، به ماجراجویی‌های پرخشونت می‌پرداختند، اولیس اوبر هولتزر، رئیس سانسور پنسیلوانیا در دههٔ ۱۹۱۰، این ژانر را چنین توصیف می‌کند: «جنایت، خشونت، خون. و اغلب آنچه آشکارا عرضه می‌شود، ایدهٔ سکس است». شخصیت‌های سریال با انواع خطرها (انفجار، تصادف، آلات شکنجه، نزاع، تعقیب، نجات و فرار در آخرین لحظات) مواجه می‌شدند. ماجرای این فیلم‌ها به نقشه‌های تبهکاران زیرزمینی‌ای محدود می‌شد که سعی داشتند ثروت قهرمانان فیلم، یک زن جوان زیبا و یا نامزدش را تصاحب کرده و آنها را به قتل برسانند و محیطی که داستان فیلم در آن می‌گذشت، دنیای «مردانه»، خشن وغریب مخفی‌گاه‌ها، شیره‌کش خانه‌ها، معدن‌های الماس و انبارهای متروک بودند که قهرمان زن شجاع برای شکنجه به این مکان‌ها برده می‌شد.

سریال، باقی‌مانده دوران سالن‌های ارزان قیمتی بود که در آنها تصاویر متحرک به نمایش درمی آمد و در این زمان تا حدی «شرم آور» جلوه می‌کرد، زیرا صنعت سینما سعی داشت با ساختن فیلم‌های خنثی، متوسط الحال و مناسب برای تماشاگران گوناگون سالن‌های بزرگ‌تری که در آن زمان ساخته می‌شدند، بازار خود را وسعت ببخشند. سریال‌ها بیش از آنکه «مردم» را ارضاء کنند (تماشاگران گوناگونی که مجذوب نهاد نوپای هالیوود بودند) «عوام» را مورد نظر داشتند (طبقه کارگر، طبقه زیر متوسط و مهاجران، یعنی همان مشتریان سالن‌های ارزان قیمتی که در آنها تصاویر متحرک به نمایش درمی‌آمد). اوبرهولتزر در این مورد قضاوت تند و صریحی دارد: «سریال جنایی برای ناآگاه‌ترین طبقات مردم با بدترین سلیقه‌ها ساخته می‌شود. در سالن‌های اجتماعات روستاها، خانه‌های مستأجر نشین پرجمعیت و محله‌های مهاجرنشین شهرهای بزرگ طرفداران زیادی دارد. به نظر من هر تهیه کننده‌ای از ارائه چنین فیلمی خجالت می‌کشد. شاید تنها یک یا دو شرکت بزرگ برای ایجاد تعادل در تراز مالی خود، تسلیم این وسوسه شوند.»

در بریتانیا (و شاید در سایر کشورها)، سریال محصول طبقهٔ کارگر نیز محسوب می‌شد. در سال ۱۹۱۸، نویسنده‌ای در New statesman به این نکته اشاره کرد که تماشاگران بریتانیایی به نسبت تماشاگران آمریکایی بلیط های گران‌تری می‌خرند، ولی این قانون استثنایی دارد:

«تنها در این سالن‌های محقر خیابان‌های فقیرنشین، که بچه‌های ولگرد با سروصدا انتظار اپیزود بعدی را می‌کشند، طبقهٔ کارگر به دعوت صندلی‌های دوپنی و چهارپنی توجه نمی‌کند». سریال‌ها تقریباً هرگز در سالن‌های بزرگ ودرجه یک به نمایش درنمی‌آمدند. اگر چه این سالن‌ها درآمد سرشاری

داشتند، ولی تعداد سالن‌های کوچک و سطح پایین غالب بود و استودیوها به رغم ادعای تمایل به «تعالی»، نسبت به از دست دادن بازار خود نزد عوام اکراه داشتند.

علل رواج سریال

غیر از سهولت بهره‌برداری از بازاری که داستان‌های جنایی بین مردم داشتند، صنعت سینما به دلایل متعددی به سریال گرایش یافت. در واقع صنعت سینما، به منطق تجاری دنباله دار بودن داستان‌ها در مجله‌ها و روزنامه‌های عامه‌پسند پی برد. نقطه اوج هر اپیزود در پایان آن بود که از تعلیق زیادی برخوردار بود و تماشاگران را به تماشای بقیه ماجرا که در قسمت قبلی متوقف مانده بود، تشویق می‌کرد. در این روش علاقه و اشتیاق تماشاگران برانگیخته می‌شد و ارضاء آن با تأخیر انجام می‌گرفت. سریال‌ها نکاتی را درباره روانشناسی مصرف در دنیای سرمایه داری آشکار ساختند.

سریان‌ها برای استودیوها نیز قابل توجه بودند زیرا حداقل در سال‌های‌اول برای تهیه کنندگانی که توانایی یا تصمیم ساخت فیلم‌های داستانی ۵ یا ۶ حلقه‌ای را نداشتند، مناسب بودند. تمامی قسمت‌های یک سریال در یک یا دو حلقه جای می‌گرفت و تولید و پخش آن برای استودیوهایی امکان‌پذیر بود که امکانات نسبتاً محدود و سیستم پخش فیلم‌های کوتاه داشتند. تا چند سال، سریال بخش اصلی برنامه‌های واریته محسوب می‌شد. ولی بعدها، با ظهور فیلم‌های داستانی بلند، برای پرکردن برنامه، در کنار کمدی‌های کوتاه و فیلم‌های اخبار قرار گرفت.

سریال، در یکی از لحظه‌های مهم تاریخ تحول سینما ظهور کرد. درست در همان زمان تهیه کنندگان به اهمیت مسأله «بهره‌برداری» از محصولات خود (به کمک تبلیغات)پی برده بودند. ولی کوتاه بودن مدت اکران فیلم‌ها، تبلیغات را تقریباً بی‌اثر می‌ساخت. در سال ۱۹۱۹ یک درصد سینماها هر فیلم را به مدت یک هفته، $\frac{1}{8}$ سینماها هر فیلم را به مدت نیم هفته نمایش می‌دادند و بیش از $\frac{4}{5}$ آنها فیلم هایشان را هرروز عوض می‌کردند. در چنین وضعیتی، سریال موردی ایده‌آل برای تبلیغات وسیع محسوب می‌شد. زیرا هر سریال ۳ یا ۴ ماه در یک سینما باقی می‌ماند. تهیه کنندگان سریال در روزنامه‌ها،

پرل وایت درفیلم تاراج (۱۹۲۳) آخرین سریال او برای پاته درآمریکا

مجلات تجاری، تابلوهای اعلانات و مسابقات بزرگ سرمایه گذاری‌های کلانی کردند. در واقع سریال به برپایی سیستم تبلیغات هالیوود که در آن استودیوها بیش از تولید فیلم، در بخش تبلیغ آن خرج می‌کنند، کمک بسیاری کرد.

سریال در آغاز با شکل خاصی از تبلیغات همراه بود. تا سال ۱۹۱۷، همزمان با نمایش هر سریال، داستان آن در روزنامه‌ها و مجلات نیز چاپ می‌شد.(«صبح اینجا بخوابید، شب روی پرده ببینید») فیلم و داستان وابسته به یکدیگر و دو نیمه از یک واحد بزرگتر بودند که می‌توان آن را یک واحد چند رسانه‌ای توصیف کرد. این فیلم ـ داستان‌ها بازار سرگرمی را تا حد بی‌سابقه‌ای به خود اختصاص داده بودند. تبلیغ سریال‌ها در روزنامه‌های مهم شهرهای بزرگ و صدها روزنامهٔ شهرستانی (به ادعای استودیوها هزاران روزنامه شهرستانی) چاپ می‌شد و توجه ده‌ها میلیون خواننده را به خود جلب می‌کرد. این امر دامنهٔ تبلیغ فیلم را سریعاً افزایش داد و راهگشای موفقیت سینما به مثابهٔ رسانه‌ای جمعی شد.

فیلم‌ها و قواعد، ۱۹۲۰ـ۱۹۱۲

ظهور مجموعه‌های سینمایی (که از نظر داستان مستقل بودند ولی کاراکترها و محیط‌های ثابتی داشتند) به سال ۱۹۰۸ و اگر مجموعه‌های کمدی را در نظر بگیریم، به سال‌ها پیش از آن باز می‌گردد. ولی اولین فیلم- سریال (با یک خط داستانی که بخش‌های مستقل را به یکدیگر مرتبط می‌کند) ***بر سر مری چه آمد؟*** اثر ادیسون بود که در ۱۲ «فصل» از جولای ۱۹۱۲ به طور ماهانه به نمایش درآمد: یک دختر روستایی با لذت‌ها و مرارت‌های زندگی در یک شهر بزرگ آشنا می‌شود و سعی می‌کند از چنگ عموی خبیثش و چند فرد دیگر بگریزد. این داستان همزمان (همراه با چندین عکس از نسخهٔ سینمایی آن) در یک ماهنامهٔ معروف به نام جهان بانوان چاپ می‌شد. این سریال از جانب منتقدین مورد تمسخر قرار گرفت. ولی مورد علاقه مردم بود و فروش خوبی داشت و مری فولر (بازیگر نقش مری دنگرفایلد) را به یکی از اولین ستاره‌های بزرگ سینما (اگر چه برای مدتی بسیار کوتاه) تبدیل کرد. موفقیت تجاری ***بر سر مری چه آمد؟*** باعث شد شرکت «زلیگ پولی اسکوپ» و سندیکای شیکاگو تریبیون با همکاری یکدیگر ***ماجراهای کاتلین***را بسازند که در نیمه اول سال ۱۹۱۴ هر دو هفته یک بار چاپ و اکران می‌شد. طبق سیستم ستاره سازی آن دوران که بازیگران با قهرمان‌هایشان هم نام بودند، کاتلین ویلیامز نقش کاتلین هیر را ایفا کرد. این فیلم درباره یک دختر جذاب امریکایی بود که برای نجات پدرش که به گروگان گرفته شده بود، حاضر می‌شود ملکهٔ ناحیه‌ای به نام الاهاه درهند شود.

با موفقیت عظیم ***ماجراهای کاتلین*** همهٔ استودیوهای مهم آن زمان (به استثنای بایوگراف) اقدام به ساختن مجموعه‌های حادثه‌ای و سریال‌های ۱۲ تا ۱۵ قسمتی نمودند که تقریباً همهٔ آنها با نسخه‌های داستانی در روزنامه‌ها همراه بودند. استودیو کالم ***ماجراهای هلن*** را ساخت که داستان آن در یک راه آهن اتفاق می‌افتاد و بین سال‌های۱۹۱۴ تا ۱۹۱۷ در ۱۱۳ قسمت به طور هفتگی اکران می‌شد، همین طور مجموعهٔ ***دخترکارآگاه*** (۱۹۱۵)، ***ماجراهای مارگریت*** (۱۹۱۵)، و چندین مجموعه دیگر که قهرمانان آنها زنانی شجاع بودند. استودیو تانهاسر با ***راز چند میلیون دلاری*** (۱۹۱۴) به بزرگترین موفقیت تجاری دوران سینمای صامت دست یافت، اگر چه سریال بعدی آن ***زادورا*** (***راز بیست میلیون دلاری***) کاملاً با شکست روبرو شد. در دههٔ ۱۹۱۰ بزرگترین تولیدکنندگان سریال، استودیو پاته (شاخه امریکایی آن)، یونیورسال و ویتاگراف بودند. آثار موفق پاته عبارت بودند از ***ماجراهای پولین*** (۱۹۱۴)، ***ماجراهای الین*** (۱۹۱۵)، و دو مجموعه دیگر در ادامهٔ آن)، ***پنجه آهنین*** (۱۹۱۶)، ***مروارید لشگر*** (۱۹۱۶)، ***زنگ سرنوشت*** (۱۹۱۷)، ***خانه نفرت*** (۱۹۱۸، آیزنشتین از تأثیر آن بر فیلم‌های خود یاد کرده است)، ***راز سیاه*** (۱۹۱۹)، و ***تهاجم نور*** و همچنین چند سریال دیگر با بازی روت رولند و چند «ملکه سریال» دیگر با شهرت کمتر. یونیورسال نیز همانند پاته حداقل دو سریال تولید کرد که در طول دههٔ ۱۹۱۰ به نمایش درآمد. تعدادی از این سریال‌ها توسط فرانسیس فورد (برادر بزرگتر جان فورد) کارگردانی شد و زوج فورد و گریس کونارد در آن بازی می‌کردند: ***لوسیل لاو، دختر راز*** (۱۹۱۴ـ که لوئیس بونوئل از آن به عنوان اولین فیلمی که دیده بود یاد کرده است)، ***سکهٔ شکسته*** (۱۹۱۵)، و ***ماجراهای پگ حلقه‌ای*** و ***ماسک کبود*** (۱۹۱۶). استودیو موچوال با هلن هولمز قراردادی بست و فیلم هایی مانند ***دختر و بازی*** (۱۹۱۶)، ***دختر لامبرلندر*** (۱۷ـ۱۹۱۶) ***قطار گمشده*** (۱۹۱۷)، ***مهاجمان راه آهن*** (۱۹۱۷)، و غیره را ساخت که همه تریلرهایی بودند که در راه آهن اتفاق می‌افتادند. استودیو ویتاگراف ابتدا ادعا می‌کرد «نوع بهتری» از سریال را برای «تماشاگرانی از طبقات بالاتر» می‌سازد ولی در حقیقت سریال‌های این استودیو از ملودرام‌های جنایی رقیبانش چندان متمایز نبود.

دههٔ ۱۹۱۰، دوران سریال هایی بود که قهرمان آنها زن بودند (زنان جاسوس، زنان کارآگاه، زنان خبرنگار و غیره) گونه‌ای

لویی فویاد (۱۹۲۵-۱۸۷۳)

او کوچکترین فرزند یک خانواده کاتولیک مؤمن و ضد جمهوری اهل لانگدوک (استانی در جنوب فرانسه) بود. درسال ۱۸۹۸ همراه با همسرش به پاریس رفت. مدتی به حرفه خبرنگاری پرداخت و سپس دستیار سردبیر نشریه دست راستی Revue Mondiale شد. دسامبر سال ۱۹۰۵ به عنوان فیلمنامه نویس و دستیار اول آلیس گای در شرکت گامون استخدام شد. در سال ۱۹۰۷ شروع به فیلمسازی کرد. او در زمینهٔ نویسندگی و کارگردانی انواع ژانرهایی که در گامون تولید می‌شد، فعالیت می‌نمود: از ترفندهای سینمایی **مرد آهن ربا**، (۱۹۰۷) تا ملودرام خانوادگی **صاحب کودک**، (۱۹۰۹).

مجموعه‌های جنایی نیک وینتر (استودیو اکلر، ۱۹۰۸) باعث محبوبیت مجموعه‌ها در فرانسه شده بود. در سال ۱۹۱۰، فویاد مجموعه‌های کمیک **بچه** رایا بازی رنه‌دری ساخت که طی دو سال، تعداد آن به ۱۷ فیلم رسید. در سال ۱۹۱۱، ***مارهای سمی*** را به عنوان اولین قسمت از مجموعهٔ موفق ***صحنه‌هایی از زندگی واقعی*** نوشت و کارگردانی کرد. در این مجموعه، سنت‌های ملودرام و رئالیسم درهم آمیخته‌شده‌بود. در سال ۱۹۱۲، مجموعه‌های بوت ـ دی ـ زان با بازی رنه پوین رانوشته و کارگردانی کرد که در دوران جنگ تعداد آن به ۱۴ فیلم رسید.

در طول این ۶ سال، فیلم‌های فویاد از بازی‌های جدی و خوددار، ساختار روایی منسجم و مونتاژ نرمی برخوردار بود.. او در این فیلم‌ها با کمک فیلمبردارش آلبرت سورژیو، ترکیب بندی و نورپردازی بی‌نظیری را خلق کرد. بسیاری از فیلم‌های مجموعهٔ ***صحنه هایی از زندگی واقعی*** عواقب تراژیک (با حداقل رقت‌انگیز) باورهای غلط اجتماعی و جنسی را مطرح می‌کند.

فانتوما، به یاد ماندنی‌ترین فیلم فویاد در سال ۱۹۱۳، براساس نوول‌های جنایی مارسل آلن و پی‌یر سووستر ساخته شد. در این فیلم ناوار در نقش شخصیتی با قدرت و هوشی غیر قابل باور ظاهر شد. در ***فانتوما*** که اولین فیلم از ۵ اثر بلند فویاد است «رئالیسم تخیلی» شکل گرفت ویژگی‌ای که او و فیلمبردار جدیدش گرن در مجموعه‌های پیش از جنگ نیز حفظ کردند: جانی بزرگ آزادانه در گردشگاه‌ها و محافل اجتماعی می‌گردد، خصوصاً در پاریس و حومه آن، و اعمال وحشتناک و گاه جنایت بار خود را به زیر ظاهر عادی زندگی روزمره پنهان می‌کند.

در سال ۱۹۱۵، شرکت گامون تولید فیلم را از سر گرفت و فویاد با ***خون آشامان*** دوباره به عرصه ساخت مجموعه‌های جنایی بازگشت. این مجموعه شامل ۱۰ اپیزود بلند بود و تولید آن تا جولای ۱۹۱۶ طول کشید. شخصیت پرقدرت فیلم، زن اغواگری به نام ایرمازپ بود. خبرنگاری (ادوارد مته) که باند تبهکاران سیاهپوش را تعقیب می‌کند، مجذوب او می‌شود. فویاد برای ساخت دو مجموعه بعدی خود **ژودکس** (۱۹۱۷) و ***مأموریت جدید ژودکس*** (۱۹۱۸)، که با موفقیت عظیمی مواجه شود، از رمان‌نویس معروف آرتور برند (و فیلمبردار دیگری به نام کلوس) کمک گرفت. کارآگاه ژودکس که همیشه یک کلاه کپ سیاه به سرداشت و همه جا در کنار همکارش (مارسل لوسک) مشاهده می‌شد، شوالیه‌ای امروزین بود که از ضعفا حمایت می‌کرد و عدالت را برقرار می‌نمود.

پس از جنگ جهانی، تولیدات شرکت گامون دوباره کاهش یافت و فویاد فیلم هایی کمتر ولی متنوع‌تر ساخت. او همچنان به طور اخص به سریال سازی مشغول بود ولی در کار خود تغییراتی

ژودکس (۱۹۱۷)

ایجاد کرد. در **تین ـ مین** (۱۹۱۹) باند خون آشامان جای خود را به دشمنان یک کاشف فرانسوی (کرسته) داد که عاشق یک شاهزادهٔ هندوچینی بوده و یک گنج مدفون را جستجو می‌کرد. در ***باراباس*** (۱۹۲۰) باند تبهکاران تحت عنوان یک بانک بین‌المللی عمل می‌کرد. ولی ***دو رفیق*** (۱۹۲۱)، ***یتیم*** (۱۹۲۱)، ***پاریزت*** (۱۹۲۲) به فرمولی بسیار متفاوت، یعنی ملودرام خانوادگی گرایش داشتند. در این فیلم‌ها قهرمان زن «ساده لوح» و یتیم (ساندرا میلووانف) پس از مرارت‌های بسیار با «قهرمان پراحساس» (در یکی از مجموعه‌ها، رنه کلر) ازدواج می‌کند. آخرین سریال‌های فویاد به ماجراهای تاریخی گرایش پیدا کردند (که خصوصیت سینما ـ داستان)های ژان ساپن محسوب می‌شد و به بهترین وجه در **Le Fils du Flibusrtiet** تجسم یافته است). بعضی از فیلم‌های او دوباره به سنت رئالیسم که پیش از جنگ به آن می‌پرداخت، بازگشت.او درسال ۱۹۱۹ فیلم **Vendemiaire** را ساخت که درباره نفوذ جاسوسان آلمانی در مهاجرین جنگی بود. در مقابل ***بچهٔ پاریس*** (۱۹۲۳) حسی غریب، مسحور کننده و محزون را القا می‌کرد و از بازیگری به سبک «ناتورالیست» (میلووانف و پواین)، فیلمبرداری در لوکشین واقعی بخش بل ویل پاریس، نورپردازی و دکور استودیویی عالی (روبر ژول گرنیه) ومونتاژ تداومی به سبک آمریکایی برخوردار بود.

فویاد در فوریه سال ۱۹۲۵، پیش از شروع فیلمبرداری یک مجموعه تاریخی دیگر به نام **زخم** (که بعدها توسط شامپرو تکمیل شد). بیمار شد و در اثر التهاب روده درگذشت.

ریچارد آبل

گزیده فیلم‌شناسی

مردآهن‌ربا(۱۹۰۷)، صاحب کودک(۱۹۰۹)، مارهای سمی(۱۹۱۱)، فانتوما(۱۹۱۳)، خون آشامان(۱۹۱۵)، ژودکس(۱۹۱۷)، بچه‌پاریس(۱۹۲۳).

کتاب شناسی

Abel, Richard(1993), The Cine goes to Town: French Cinema, 1896-1914.

Lacassin, Francis(1964), Louis Feuillade.

Roud, Richard (ed.)(1980), Cinema: A Critical Dictionary (entry on Louis Feuillade).

از سرسختی، شجاعت، چابکی و فراست از خود نشان می‌دادند که هم به خاطر تازگی و هم به خاطر جنبه فمینیستی آن، بسیار مهیج بود. آنها از انفعال و ماندن در خانه خودداری می‌کردند و خصوصیات، قابلیت و علائقی داشتند که طبق سنت، «مردانه» محسوب می‌شد.

آنها تداعی کنندهٔ الگوی «زن نو» بودند، الگویی از زنانگی که با ظهور مدرنیتهٔ کلان شهری و زوال جهان‌بینی به سبک دوران ویکتوریایی «مطرح» شده بود (اگر چه کاملاً به آن عمل نمی‌شد). قهرمانان زن سریال‌های دههٔ ۱۹۱۰ همچنان طبق قواعد کلاسیک ملودرام با خطر مواجه بودند ولی همچون اشیایی جلوه نمی‌کردند که می‌بایست توسط قهرمان مرد نجات یابند. البته آنها نیز به کمک احتیاج داشتند، ولی فراست و شهامت خود آنها باعث نجاتشان می‌شد.

در سریال‌ها، درگیری بین قهرمان بد و قهرمان خوب (زن یا مرد) برسر دو چیز است: تصاحب قهرمان زن (که قهرمان بد او را به گروگان می‌گیرد و یا سعی می‌کند او را بکشد) و تصاحب یک شیء گران قیمت: نقشهٔ یک موشک زیردریایی جدید، بتی از آبنوس که کلید دست‌یابی به یک گنج در آن است، مدرکی که استحکامات کانال پاناما در آن مشخص شده است، یک سوخت خاص، فرمول تبدیل خاک به الماس و غیره. ماجرای تصاحب شیی گران قیمت، از دست دادن آن و تصاحب دوباره آن، ساختاری بسیار متغیر و باانعطاف می‌تواند داشته باشد و فیلم‌های حادثه‌ای بسیاری از آن سود جسته‌اند.

یکی دیگر از نکات ثابت سریال‌ها، اهمیت پدر قهرمان زن است (در سریال نه تنها مادر بلکه هیچ زن دیگری وجود ندارد). او دختر (غالباً دختر خوانده) یک مرد قدرتمند است ـ کارخانه‌داری ثروتمند، ژنرال ارتش، کاشف، مخترع، صاحب یک روزنامه مهم ـ که یا در قسمت اول توسط قهرمان بد به قتل می‌رسد (چیزی که کمتر متداول بود) یا به گروگان گرفته و یا از او حق‌السکوت خواسته می‌شود. در مورد اول، دختر سعی می‌کند ارثیهٔ خود را حفظ کند و قهرمان بد سعی می‌کند او را بکشد و ارثیه او را تصاحب کند. در دیگر موارد دختر تلاش می‌کند پدرش را از چنگ قهرمان بد نجات دهد، آبروی از دست رفتهٔ او را حفظ کند. و یا حداقل بدون اطلاع پدرش به او کمک کند و دشمنان او و کشورش را شکست دهد.

موفقیت سریال‌های آمریکایی وضعیتی غیر قابل پیش بینی داشت. اطلاع از میزان فروش گیشه‌ها ساده نیست ولی شاید گزارش‌های مجله‌های تجاری میزان محبوبیت سریال‌ها را نزد

تماشاگران مشخص کند. بین سال‌های ۱۹۱۴ تا ۱۹۱۷، مجلهٔ Motion Picture News چند نظرسنجی دقیق ترتیب داد. در اکتبر سال ۱۹۱۴ در مقابل پرسش «آیا سریال‌ها هنوز نزد مردم محبوبیت دارند؟» ۶۰ درصد پاسخ‌ها «آری» و ۲۰ درصد پاسخ‌ها «نه» بود (بقیه پاسخ‌ها «تقریباً» بود). یک سال بعد، پاسخ‌های «نه» به ۷۰ درصد رسید. ولی سال بعد از آن، در اواخر سال ۱۹۱۶، محبوبیت سریال‌ها دوباره افزایش یافته و نسبت پاسخ‌های «آری» به پاسخ‌های منفی، ۶۵ به ۳۵ شد. در تابستان سال ۱۹۱۷، نسبت پاسخ‌ها دقیقاً ۵۰ به ۵۰ بود. دلایل بسیاری را می‌توان برای این تغییرات برشمرد. حداقل می‌توان گفت که این امر نشانگر اختلافی فزاینده بین سینمای باقیماندهٔ از سالن‌های ارزان قیمت و مورد علاقهٔ تماشاگران طبقات پایین‌تر اجتماع و الگوی جدید هالیوود است. از جانب دیگر به نظر می‌رسد بسیاری از تماشاگران از داستان‌های تکراری سریال‌ها و حوادث غیر قابل باور آن خسته شده بودند.

مجموعه‌ها در کشورهای مختلف

اگر چه تاریخ مجموعه‌ها و سریال‌های جهان هنوز به نگارش در نیامده است، ولی حداقل، می‌توان گفت که سریال‌ها و مجموعه‌ها، تنها متعلق به آمریکا نبودند. تاریخ سینمای صامت ریچارد آبل، سرمایه گذاری‌های فرانسه را در این زمینه تشریح کرده است. اولین بار شرکت اکلر به این ژانر پرداخت و مجموعه‌های موفق ***نیک کارتر سلطان کارآگاهان*** (۱۹۰۸)، سپس ***زیگومار*** (۱۹۱۱) و مجموعه‌های مشابهی را ساخت که کارگردانی همه آنها را ویکتورن ژست بر عهده داشت. لوئی فویاد برای شرکت گامون چندین سریال جنایی دربارهٔ باند تبهکاران ساخت: ***فانتوما***(۱۴-۱۹۱۳)، ***خون آشامان*** (۱۶-۱۹۱۵)، ***ژودکس*** (۱۹۱۷) و ***مأموریت جدید ژودکس*** (۱۹۱۸). پس از موفقیت این آثار وطنی سریال‌های آمریکایی شرکت پاته بیشترین محبوبیت را نزد تماشاگران فرانسوی بدست آوردند. ***رازهای نیویورک*** (۱۹۱۶، بازسازی ۲۲ اپیزود از ماجراهای الین و دو سریال مشابه) موفقیت کم نظیری یافتند و گرایش خاصی را در (فیلم ـ داستان»ها) پدید آورد.

از مهم‌ترین سریال‌های بریتانیا، می‌توان به ***ماجراهای ستوان رز*** (۱۹۰۹)، ***ماجراهای ستوان دیرینگ*** (۱۹۱۱)، ***ماجراهای کیت سه انگشتی*** (۱۹۱۲) اشاره کرد. فیلم هایی که لوید در آلمان ساخت ***مجموعه‌های کارآگاه وب*** (۱۹۱۲)، مانند ***فانتوما*** لوئی فویاد شامل بخش هایی مستقل بودند. در روسیه، پس از موفقیت عظیم سریال‌های امریکایی و فرانسوی، چند سریال ساخته شد. جی‌لیدا در این مورد تنها به ***سونکا پنجه طلایی*** اثر درانکوف، ***ایرنیا کیرسانوا*** اثر بوئر و ***محله‌های فقیرنشین پترزبورگ*** اثر گاردن و پروتازانوف اشاره کرده است. در ایتالیا سریال‌های ***تیگریس و زالامورت***، در آلمان » و در استرالیا ***نادیدنی‌ها*** ساخته شدند. در کشورهای جهان سوم نیز سریال‌هایی ساخته شد، ولی در این زمینه اطلاعات اندکی وجود دارد.

مجموعهٔ سریال‌های موفق هندی که با بازی نادیا بی باک (یک بازیگر استرالیایی، با اصلیت آلمانی و ولزی) ساخته شدند، تابع الگوی سریال هایی بودند که قهرمان آنها یک زن بود. کارگردان آنها، هومی وادیس، با الهام از سریال‌های آمریکایی ۱۹۳۵، ***زن شلاق به دست*** را با بازی نادیا بی‌باک ساخت. استودیوهای کوهینور بمبئی همانند دیگر استودیوهای هند، چندین سریال مشابه را ساختند، که از بین آنها ***الماس ملکه*** (۱۹۴۰) هنوز هم مورد توجه پخش کنندگان هندی قرار دارد.

دهۀ ۱۹۲۰ و پس از آن

در آمریکا سریال‌ها، دهۀ ۲۰ را هم پشت سر گذاشتند و تا ظهور تلویزیون، به عنوان محصولی درجه دوم با بودجه اندک و پخش محدود، دوام یافتند. در اواخر دهۀ ۱۹۱۰، نسخه‌های داستانی از رواج افتاد و سریال‌ها دیگر از تبلیغات و پخش وسیعی برخوردار نبودند. علاوه بر این با افول ملودرام‌های جنایی کلاسیک و نیز تغییر نسل (از نظر تماشاگران بزرگ سال آن زمان، ملودرام‌های بیش از حد احساساتی، مسخره و قدیمی بودند)، سریال به عنوان ژانر مورد علاقه کودکان تثبیت شد. قاعدهٔ اصلی سریال (مبارزه قهرمان خوب ـ زن یا مرد ـ علیه قهرمان بد، برای بدست آوردن شیء گران قیمت) باقی ماند، ولی در این ژانر تغییرات دیگری به وجود آمد. مرکزیت قهرمان زن در اواخر دهۀ ۱۹۱۰ و اوایل دهۀ ۱۹۲۰ از بین رفت و قهرمان‌هایی قوی المولینکلن (***المو بزرگ*** ۱۹۱۹، ***المو بی‌باک***، ۱۹۲۰، ***ماجراهای تارزان*** ۱۹۲۱)، ادی پولو (***سلطان سیرک*** ۱۹۲۰، ***یا اطاعت کن***، ***یا بمیر*** ۱۹۲۱) و چارلز هاچنسون (***هورینکان هاچ***، ۱۹۲۱، ***هاچ برو آنها را بگیر*** ۱۹۲۲) مورد توجه قرار گرفتند. «زن نو» شجاع، تازگی خود را از دست داده بود و قهرمان‌های زن سریال می‌بایست دوباره منتظر کمک می‌ماندند.

پیوند سریال با سایر زمینه‌ها نیز دچار تغییراتی شد. سریال‌ها با کاراکترهای کمیک کتاب‌ها، مجلات ارزان قیمت و رادیو پیوند بیشتری یافتند. در سال ۱۹۳۶، استودیو یونیورسال

حقوق استفادهٔ بسیاری از داستان‌های مصور را خریداری کرد. استودیوهای دیگر نیز چنین معامله هایی را انجام دادند: اکنون قهرمان‌های سریال‌ها را کاراکترهایی مانند فلش گوردن، سوپر من، کاپیتان مارول، دیک تریسی، بتمن، باک راجرز، فانتوم، کاپیتان آمریکا، ددوود دیک و غیره تشکیل می‌دادند و دیگر احتیاجی نبود که تهیه کنندگان سریال‌ها از تماشاگران خردسال کسب درآمد کنند.

با انحلال استودیو موچوآل در سال ۱۹۱۸ و خریداری ویتاگراف توسط وارنر براس در سال ۱۹۲۵، پاته و یونیورسال به مهم‌ترین تهیه‌کنندگان سریال در دهۀ ۱۹۲۰ تبدیل شدند. در سال ۱۹۲۸ با سازماندهی جدید ژوزف. پ. کندی در استودیو پاته، این استودیو دیگر به تولید سریال نپرداخت. یک شرکت نوپا به نام Moscot Pictures در این زمینه جایگزین پاته شد و در سال ۱۹۳۵ با چند استودیو دیگر ادغام شد و به Republic Pictures تغییر نام داد. این استودیو بنابر ادعای اغلب کلکسیونرها و علاقه‌مندان آن زمان، بهترین سریال‌ها را می‌ساخت. یونیورسال، ریپابلیک و کلمبیا پیکچرز در دوران سینمای ناطق سالانه ۳ یا ۴ سریال تولید می‌کردند. اکران هفتگی هر سریال بین ۱۲ تا ۱۵ هفته به طول می‌انجامید و یک «فصل» نمایشی را کاملاً پر می‌کرد، طوری که با پایان یک سریال، بلافاصله سریال دیگری آغاز می‌شد. در دهۀ ۱۹۳۰، چند تهیه‌کننده مستقل اقدام به ساختن یک یا دو سریال کردند ولی هیچکدام پس از آن، فعالیت در این زمینه را ادامه ندادند. با کاهش دوباره محبوبیت و اهمیت تجاری سریال، یونیورسال در سال ۱۹۴۶ سریال سازی را ترک کرد، ولی ریپابلیک و کلمبیا پیکچرز تا حدود سال ۱۹۵۵ که تلویزیون به رسانه‌ای مناسب برای مجموعه‌های هفتگی تبدیل شد، به این کار ادامه دادند.

موسکوت و ریپابلیک بین سال‌های ۱۹۲۵ تا ۱۹۵۵ مجموعاً ۱۹ سریال، کلمبیا بین سال‌های ۱۹۳۷ تا ۱۹۵۶، ۵۷ سریال، یونیورسال بین سال‌های ۱۹۲۹ تا ۱۹۴۶، ۶۹ سریال و تهیه کنندگان مستقل بین سال‌های ۱۹۳۰ تا ۱۹۳۷، ۱۵ سریال ساختند. علاوه بر سریال‌های ناطق، در دوران صامت کمتر از ۳۰۰ سریال ساخته شد که در مجموع ۷۲۰۰ اپیزود را شامل می‌شود. اگر چه سریال در تاریخ هنری فیلم، ارزشی ندارد، ولی در تاریخ سینما، به عنوان یک عرصهٔ اجتماعی و نهادین، پدیده‌ای با اهمیت محسوب می‌شود.

ترجمه: مرجان بیدرنگ

کتاب شناسی

Barbour, Alan G.(1977), Cliffhanger: A Pictorial History of the Motion Picture Serial.

Kinnard, roy(1983), Fifty Years of Serial Thrills.

Lahue, Kalton C.(1964), Continued Next Week: A History of the Moving Picture Serial.

Oberholtzer, Ellis P.(1992), The morals of the Movies.

Singer, Ben(1993), Fctional Tie-ins and Narrative Intelligibility, 1911-18.

Stedman, Raymond William (1977), The serials: Suspense and Drama by Instalment.

سینمای کشورها

سینمای صامت فرانسه

ریچاردابل

سال ۱۹۰۷ ، مطبوعات فرانسه از سرعت شگفت آور سینما در کنارزدن سایر سرگرمی‌های تصویری همچون کنسرت‌های کافه‌ای و موسیقی سالنهای رقص و حتی تهدید سینما نسبت به حذف تئاتر، شگفت زده شده بودند. در ترانه‌ای کوچه بازاری از آن دوران ، چنین دل نگرانی به طنز آمده است :

کِی سینما می‌افتد ومی‌میرد؟ کسی نمی داند.

کِی ترانه‌های بازاری دوباره جان می‌گیرند؟ کسی نمی‌داند.

میان آن همه گرایش‌های گوناگون - از ذوق زدگی گرفته تا یأس کامل - یک نکته مشترک بود؛ این که سال ۱۹۰۷ در فرانسه «سال سینما» بود؛ یا چنان که نویسنده‌ای ذوق زده نوشت «آغاز عصر جدید انسانیت » . مسیر آیندهٔ سینما چنان بی‌کران به نظرمی‌آمد که موج سرمایه‌گذاری در آن آغاز شد.

پاته - فرر صنعت سینما را بناگذاشت

در رأس همه سرمایه‌گذارها، پاته فرر قرار داشت که تمامی بخش‌های صنعت جدید را به طریقی نظام‌مند، صنعتی کرد. دو سال پیش از آن، پاته نظام تولید انبوهی (به ریاست فردینان زِکا) را پی‌ریزی کرده بود که به زودی شرکت را قادر ساخت هر هفته دست کم شش عنوان فیلم (یا ۴۰۰۰۰ متر پوزیتیو در هر روز) و هر ماه ۲۵۰ دوربین فیلمبردار ی ، پروژکتور و سایر تجهیزات فیلمساز ی را به بازار عرضه کند. تا سال ۱۹۰۹ این ارقام به دوبرابر افزایش یافت ودوربین استودیویی و پروژکتور پاته به نمونهٔاستاندارد صنعتی تبدیل شد. این حجم تولید پاته را قادر ساخت تا در سال ۷-۱۹۰۶ سینماهای متعددی در پاریس و شهرهای دیگر بسازد و به این ترتیب نمایش فیلم را از زمین‌های متروک به مکان‌هایی دائمی در قلب مراکز خرید شهر و سایر مناطق تفریحی بکشاند . تاسال ۱۹۰۹ پاته تقریباً مجموعه‌ای مشتمل بر ۲۰۰ سینما در فرانسه و بلژیک در اختیار داشت که احتمالاً بزرگترین مجموعهٔ سینمایی اروپا به حساب می‌آمد. شرکت پاته برای تنظیم بهتر پخش محصولات خود در سال ۸-۱۹۰۷ شش شعبهٔ منطقه‌ای تأسیس کرد تابه جای فروش فیلم‌هایش آنهارا اجاره دهد. این شعبه‌ها به چندین و چند شعبه‌ای که پاته در سراسر جهان از سال ۱۹۰۴ ایجاد کرده بود اضافه شدند و از طریق این شعبه‌ها ، پاته فروش و اجارهٔ جهانی فیلم‌هایش را سامان می‌داد. به طورکلی تا سال ۱۹۰۷ یک سوم تا یک دوم فیلم‌هایی که جزء برنامهٔ نیکل اودئون آمریکایی قرارداشتند توسط پاته تولید می‌شد. شرکت پاته حدوداً ۲۰۰ نسخه از هر عنوان فیلم خودرا به آمریکا ارسال می‌کرد. پس از این‌که «امپراطوری» این نخستین شرکت سینمایی بین‌المللی تثبیت شد (و نهایتاً در آمریکا نیز به خاطر محدودیت‌های MPPC قراردادهایی منعقد کرد) و پخش و نمایش فیلم به مطمئن ترین منبع درآمد آن بدل شد، به تدریج تولید فیلم را به تعداد روزافزونی از شرکت‌های وابسته به خود واگذار کرد. سال ۱۴-۱۹۱۳ ، پاته -فرر به گونه‌ای شرکت مادر بدل شد (خود شارل پاته به انتشار کتاب پرداخت) و تعدادی شرکت وابسته را از فرانسه (SCAGL ،والتا و کمیکا) تا روسیه ، ایتالیا ،هلند و آمریکا سامان داد.

سایر شرکت‌های فرانسوی‌ای که در توسعه سینما سهیم بودند یا رهبری پاته را پذیرفتند یا در یکی دوبخش از صنعت سینما سرمایه‌گذاری کردند که سودآور بود. شرکت لئون گومون ، نزدیک ترین رقیب پاته ، تنها شرکت دیگری بود که در تمام بخشهای صنعت سینما ، از ساخت تجهیزات تا تولید، توزیع و نمایش فیلم ،فعالیت می‌کرد . مثلاً نوسازی کاخ گومون (با ۳۴۰۰صندلی) نه تنها مجموعه سینماهای خود اورا تقویت کرد بلکه سبب ساخت «کاخ» های سینما توسط دیگران در پاریس و شهرهای دیگر شد. البته گومون برخلاف پاته دائماً برسرمایه‌گذاری مستقیم خود می‌افزود تا بتواند دست کم شش عنوان فیلم در هفته عرضه کند. اِکلر (Eclair) به مدیریت شارل ژرژون و مارسل وندال ، در طیفی بسته‌تر فعالیت می‌کرد و هیچ گاه مجموعه‌ای از سینماها برای نمایش فیلم‌هایش بنا نکرد. به جای آن، اکلر برای تولید نیاز روبه رشدش بین سالهای ۱۹۱۰ و ۱۹۱۳ برتولید و توزیع فیلم و ساخت تجهیزات گوناگون ، متمرکز شد. این شرکت همراه پاته ، تنها شرکت فرانسوی بود که توانایی مالی و آینده‌نگری لازم برای گشایش استودیوی تولید

در آمریکا را داشت. سایر شرکت‌های کوچک‌تر فرانسوی یا به تولید فیلم محدود شدند (فیلم دآرت، اکلیپس و لوکس) یا به توزیع آن (AGC). لویی اوبر، مهم‌ترین پخش کنندهٔ مستقل، راهکار کم و بیش متفاوتی را پیش گرفت، چیزی شبیه به آن چه کمی بعد یونیورسال، فوکس و پارامونت در آمریکا پیش گرفتند. شرکت اوبر از طریق قراردادهای انحصاری پخش محصولات تولیدکنندگان بزرگ ایتالیایی و دانمارکی در فرانسه، ازجمله ***کجا می‌روی؟*** سودفراوانی برد و در سال ۱۹۱۳ سودحاصل از این قراردادها را در ساخت مجموعه‌ای از «کاخ»های سینمایی در پاریس و نیز ساخت استودیویی جدید برای تولید فیلم‌های خود، سرمایه‌گذاری کرد.

بیشتر چه نوع فیلم‌هایی در این دوره در سینماهای فرانسه به نمایش درمی‌آمدند؟ و کدام عنوان‌ها را می‌توان مهم تلقی کرد؟ تا سال ۱۹۰۷، فیلم‌های خبری، فیلم‌هایی با حقه‌های سینمایی و فیلم‌های افسانه‌های جن و پریان در اولویت بودند اما بعد جای خودرا به فیلم‌های دادند که روایت داستانی در آنها پررنگ تر بود، به خصوص به فیلم‌های کمدی تعقیب و گریز پاته و چیزی که کاتالوگ پاته آنرا «فیلم‌های واقع گرا و دراماتیک» می‌نامید که کارگردان اکثر آنها آلبرکاپلانی بود. از جمله این گروه فیلم‌ها می‌توان ملودرام های بومی هم چون ***قانون عفو*** (۱۹۰۶) را نام برد که طی آن خانواده‌ها در معرض جدایی قرار می‌گیرند و سپس دوباره به اتحاد خانوادگی دست می‌یابند، و نیز ***به خاطر یک گردنبند*** (۱۹۰۷) اثر گران گینیول که نتیجه آن همه چیز هست جز امنیت. در چارچوب این فیلم‌ها، نظامی از روایت و بیان پدید آمد که علاوه بر برداشت بلند(بادوربین انحصاری (Waist-level) پاته)، میان نویس‌هایی با خط درشت قرمز، و صداهای زمینه، بر تغییرات قاب‌بندی (Framing) ناشی از حرکت دوربین قطع به نماهای بسته، نماهای نقطه نظر و برش‌های زاویه معکوس و نیز شکل‌های متفاوت تکرار و تغییر تدوین، تأکید داشت. این نظام در ملودرام‌های گوناگون همچون ***دزدان دریایی*** (۱۹۰۷)، ***فرار درآخرین لحظه*** (۱۹۰۸) که دیوید وارک گریفیث در سال ۱۹۰۹ آن را به نام ***خانهٔ متروک*** بازسازی کرد) و ***مردی بادستکش‌های سفید*** (۱۹۰۸) و نیز کمدی‌هایی چون ***نیرنگ شوهران*** (۱۹۰۷) و ***اسب کادویی*** (۱۹۰۸) به کارآمد. به عبارت دیگر فیلم‌های پاته بسیاری از عناصر اساسی نظام پیوستگی روایت را به کار گرفتند هرچند هنوزهم تاریخ‌دانان به کارگیری آنهارا به فیلم‌های زندگینامه‌ای Vitagragh نسبت می‌دهند که اندکی بعد ساخته شدند.

از دیگر مثال‌های افزایش الگوهای استاندارد در سینمای فرانسه ساخته شدن سریال‌های دنباله‌داربود. طی این نظام عرضهٔ فیلم می‌شد چندین فیلم را حول یک شخصیت مرکزی (بانام مشخص) و با بازی یک هنرپیشه، پی‌درپی به بازار عرضه کرد. سال ۱۹۰۷، پاته یک سری فیلم کمدی با عنوان ***بوارو***، تهیه کرد که نام شخصیت اصلی با بازی آندره دید بود. موفقیت ***بوارو***، به ساخت سریال‌های کمدی دیگر انجامید (به خصوص پس از آن که آندره دید به ایتالیا مهاجرت کرد تا با نام کرتینتی به فعالیت خود ادامه دهد). در ۱۹۰۹ گومون سری فیلم‌های ***کالینو*** را عرضه کرد که در آنها کلمان میره نقش یک خدمتکار پشت هم انداز را ایفا می‌کرد. سال بعد سری فیلم‌های به‌به -bebe- با بازی رنه داری عرضه شد. دو سال بعد فیلم‌های ***اونسیم*** با بازی ارنست بوربون و نیز ***بولوزان*** با بازی رنه پووایان به نقش کودکی دردسرآفرین ارایه شدند. از میان شش فیلم کمدی‌ای که پاته عرضه می‌کرد معمولاً دوتای آنها برجسته‌تر بودند. یکی ریگادین با بازی شارل پرنس در نقش کارمند بورژوای شاعر مآب دون ژوان صفت (مثلاً در ***بینی ریگادین***، بینی بزرگ سربالای او به سخره گرفته می‌شود). دیگری با بازی مکس‌لندر به نقش جوانی بورژوا و مبادی آداب که به سرعت اورا به «سلطان سینما» تبدیل کرد. شیرین کاری های ظریف وجه تمایز کار لندر در ***فاحشهٔ کوچولو*** (۱۹۰۹) نسبت به ***قربانی گنه گنه*** (۱۹۱۱) یا ***مکس آرایشگر*** (۱۹۱۴) است. فیلم‌های کمدی چنان مردم پسند بودند که اِکلر، کلیپس و لوکس آنهارا بخشی همیشگی از برنامه‌شان قراردادند. یکی ازتغیرات این برنامه از آن اکلر است. سری‌فیلم‌های ***نیک کارتر*** اثر ویکتورن ژاسه (۱۰-۱۹۰۸) در رمان‌های عامه پسند کارآگاهی آمریکایی ریشه داشت که به تازگی به فرانسه ترجمه شده بود و چنان پرخواننده بودند که اکلر به سرعت یکی از آنهارا برای سینما اقتباس کرد. از آن پس تولید سریال‌های پرماجرای مردانه بخشی از برنامهٔ تولید اکلر شد.

هم‌زمان با این تجربه‌های قالبی، گروهی کوشیدند سینما را به عنوان شکلی هنری مشروعیت بخشند. در این زمینه مطبوعات تجاری به خصوص ***فتو- سینه -گرت*** (۹-۱۹۰۵) به شکلی غیرعادی فعال بودند. سردبیراین نشریهٔ رقیب پاته یک وکیل پاریسی به نام ادموند بنوآ-لِوی بود. علاوه برآن ***سینه ژورنال*** (۱۴-۱۹۰۸) به سردبیری ژرژدورو نیز در این زمینه فعال بود. تلاش در جهت ساخت فیلم‌های هنری بیش از همه در ساخت فیلم‌هایی برمبنای آثار ادبی توسط شرکت‌های جدیدی چون فیلم‌دآرت و SCAGL که با تئاترهای نام‌آور پاریس ارتباط داشتند، مشهود است. نخستین و مشهورترین فیلم از این دست

تابلوی سارا برنهارد در ملکه الیزابت لوئیز مرکانتون (۱۹۱۲)

ترور دوک دوگایز (۱۹۰۸) ساخته شده در فیلم دِآرت بود. میزانسن عمیق آن (ازجمله دکورهای اصیل) ، سبک بازیگری بدون اغراق (به خصوص نقش آفرینی شارل لوبارژی) و تدوین فشرده‌اش تأثیر قابل ملاحظه‌ای ، دست‌کم در فرانسه به جا گذاشت. این تأثیر را می‌توان همراه با نظام روایت پیوسته‌ای که پاته پیشتر به کار گرفته بود، در ساخته شدن فیلم‌های تاریخی ، عمدتاً بر مبنای نمایشنامه‌ها و اپراهای قرن نوزدهم، مشاهده کرد. هم چنین می‌توان تأثیر ساخت فیلم ***ترور دوک‌دوگایز*** را در فیلم‌هایی که به تاریخ فرانسه می‌پرداختند ، مثل ***مرگ دوک دودانین*** (۱۹۰۹) و ***پروتستان فرانسوی*** (۱۹۰۹) گامون مشاهده کرد. حتی در فیلم‌هایی چون ***لاتوسکا*** (۱۹۰۹) و ***وردِو*** (۱۹۱۰) (هردو محصول فیلم‌دِآرت نیز چنین تأثیر پذیری‌ای مشخص است. به‌طور کلی، فیلم‌های پرفروش که در تضاد با این الگو قرارداشتند فیلم‌های ***«شرق شناسانه»*** بودند ، مثل ***کلئوپاترا*** و ***سمیرامیس*** هردو محصول ۱۹۱۰ پاته که مناظر اغراق آمیز (که رنگ استنسیل پاته حالت آنهارا تشدید می‌کرد) وشخصیت‌های «غیرعادی»شان هم‌سو با حکم‌فرمایی استعماری فرانسه بود.

تا سال ۱۹۱۱ ، تقریباً تمام فیلم‌های فرانسوی تک حلقه‌ای بودند و طول حلقه به قوانین مشخصی وابسته بود. قالب داستانی استاندارد، فیلم تک حلقه‌ای به طول ۳۰۰-۲۰۰ متر(۱۰تا ۱۵ دقیقه) بود. این قاعده به خصوص در ژانرهای «جدی»تر رعایت میشد. فیلم‌های کمدی معمولاً نیم‌حلقه به طول ۱۰۰-۱۵۰ متر (۵تا۷دقیقه)بودند. این قاعده طی چند سال در فیلم‌های فراوانی رعایت شد. گاهی کمبود زمان ابزاری عالی برای قصه‌گویی فشرده به حساب می‌آمد. به عنوان مثال در ***بدنهادان***(۱۹۱۱) نخستین فیلم از سری فیلم‌های «واقع»گرای گامون، ***صحنه‌هایی از زندگی واقعی*** ،ملودرام رقیق همان شرکت، ***برریل راه‌آهن*** (۱۹۱۲) به کارگردانی لئونس پره یا ملودرام بورژوایی پررقص و آوازپاته، ***گناهکار*** (۱۹۱۲) به کارگردانی رنه لوپرنس. حتی دوفیلم از محصولات پاته وگامون - ***هراس*** (۱۹۱۱) اثر اعجاب‌آور ژرژمونکا با بازی میستینگه؛ و ***بازی‌های کودکانه*** (۱۹۱۳) اثر هانری فکور- از برش متقابل با مهارتی درحد گریفیث استفاده کردند. نهایتاً بهترین فیلم کمدی تاحد زمانی یک حلقه افزایش یافت، طول زمانی دقیقاً متناسب با مجموعه فیلم‌های لئونس (۱۴-۱۹۱۲): ***سنجاق‌ها*** ، ***لئونس در دهکده***، ***لئونس فیلمساز*** (همه محصول ۱۹۱۳) . این سری‌فیلم‌ها به استادی تمام وضعیت اجتماعی‌ای را نشان می‌دادند. که درآن پره درمقام یک بورژوای از خود مطمئن در

جدالی همیشگی بر سر به کرسی نشاندن حرف خود در خانواده یا پیروز می‌شود یا از همسرش شکست می‌خورد (نقش همسر اورا معمولاً سوزان گرانده بازی می‌کرد).

در سال ۱۹۱۱ فیلم‌های «داستانی» به طول زمانی سه حلقه یا بیشتر بر پردهٔ سینماها به نمایش درآمدند. در بهار آن سال، پاته نخستین سری این محصولات را ارائه کرد: **پیکِ لیون** ملودرامی تاریخی اثر کاپلانی و **قربانیان الکل** «درامی اجتماعی» اثر ژراربورژوا . تاپاییز آن سال، تصور نمی‌شد که فیلم‌هایی با این طول زمانی موفق و سودآور باشند. تمام شرکت‌های عمده فیلمسازی دراین قالب جدید سرمایه‌گذاری کردند و در تمام ژانرها، فیلم‌هایی با چنین مدت زمانی ساخته شدند. پاته و فیلم دِآرت در فیلم‌های فرهنگی ساخته شده برمبنای آثار ادبی سرمایه‌گذاری کردند :**گوژپشت نتردام** بابازی هنری‌کراس و استاشیا ناپیرکوفسکا و **مادام سن ژان** که در این فیلم روژان نقش آفرینی برجسته خود در نمایشنامه بیست سال پیش ویکتورن ساردو را دوباره تکرار کرد. گامون در فیلمی اثر فویاد، **خطا** ، بابازی رنه‌کارل سرمایه‌گذاری کرد. اکلر بر مبنای موفقیت‌های پیشینش، در اثر ژاسه بر مبنای رمان جنایی مردم پسند لیون سازی ، **زیگومار** ، با بازی ارکی لیری به نقش جنایتکاری ماهر سرمایه‌گذاری کرد. اکلر پیشگام سرمایه‌گذاری در این ژانر بود.

چند سالِ پس از آن، فیلم‌های داسُتانی بلند به برنامه هفتگی اصلی سینماهای پاریس بدل شد. به عنوان مثال فیلم دِآرت سارابرنار را قانع کرد تا یکی از مشهورترین نقش‌هایش را در**مادام کاملیا** (۱۹۱۲) بازی کند.این نقش آفرینی موفق به بازی در فیلم بسیار موفق **ملکه الیزابت** (۱۹۱۲) اثر مستقل لویی مرکانتون انجامید که نمایش آن در آمریکا بسیار موفقیت آمیز بود. این دو فیلم برکهنه نمایی سبک بیان تکیه داشتند، اما کاپلانی به مهارت تمام روش‌های بیانی گوناگون را درهم آمیخت تا احتمالاً بهترین و قطعاً پرتماشاگرترین فیلم تاریخی فرانسه را بیافریند: محصول دوازده حلقه‌ای SCAGL **بینوایان** (۱۹۱۲) با بازی کراس. در این زمان، بیشتر فیلم‌های داستانی بلند به مسایل معاصر می‌پرداختند. کامیل دومورلون ، نمایشنامه‌نویس و کارگردان سابق تئاتر، ملودرام بلوار پیش از جنگ را دوباره احیا کرد و به تهیه کنندگی Valetta فیلم **شکننده قلب‌ها** (۱۹۱۳) را ساخت . برخلاف آنها ، اکلر به ساخت فیلم‌های جنایی ادامه داد و **زیگومار دربرابر نیک‌کارتر** (۱۹۱۲) و **زیگومارِ پوست ماهی** (۱۹۱۳) هردو اثر راسه را تهیه کرد. پس از آن ،گومون این‌ژانر را با ساختن مجموعه فیلم‌های مشهور اشباحِ فویاد (بابازی رنه‌ناوار) تسخیر کرد و طی سالهای ۱۹۱۳ و ۱۹۱۴ پنج فیلم از این سری ساخت. پره ، دو فیلم سوپرپروداکشن نیز برای گامون ساخت: **بچه پاریس** (۱۹۱۳)و**داستان یک دانشجوی سال دوم نیروی دریایی** (۱۹۱۴). او در این فیلم‌ها به ظرافت جنبه‌هایی از فیلم‌های جنایی را با ملودرام‌های محلی آمیخت و داستان یک کودک گمشده و هراسان را بازگفت. درواقع **بچه پاریس** یکی از نخستین فیلم‌های فرانسوی بود که تمامی برنامه یک سینمای پاریس را به خوداختصاص داد.

جنگ بزرگ :فروپاشی و بازیابی

دستور احضار عمومی اوایل اوت ۱۹۱۴ تمامی فعالیت‌های صنعت سینمای فرانسه را ناگهان متوقف کرد. تا همین اواخر، اغلب جنگ را دلیل افول سینمای فرانسه در برابر صنعت سینمای آمریکا می‌دانستند. اما حقیقت آن است که موقعیت فرانسه پیش از شروع جنگ نزول کرده بود. مثلاً تاسال ۱۹۱۱ ، به خاطر فشار ناشی از محدودیت‌های MPPC و گسترش شرکت‌های «مستقل» ، سهم پاته از کل فیلم‌های به نمایش‌درآمده در آمریکا به کمتر از فیلم‌ها کاهش یافته بود. تا پایان سال ۱۹۱۳ ، فرانسوی‌ها هم در تعداد عنوان‌ها و هم در کل میزان پخش فیلم در خود فرانسه ، نسبت به آمریکایی‌ها عقب مانده بودند. جنگ تنها روندی را تسریع کرد که پیش‌تر شروع شده بود و مخرب‌ترین اثر آن، پیش ازقطع تولید ، محدودکردن بازار صادرات بود که شرکت‌های فرانسوی برای پخش فیلم‌هایشان به آن وابسته بودند.

هرچند پاته، گامون، اکلر و فیلم دِآرت تااوایل ۱۹۱۵ به تولید فیلم ادامه دادند اما محدودیت‌های ناشی از جنگ، مثل کاهش سرمایه و مواد خام آنهارا ناچار به سوی کاهش سطح تولید و پخش دوباره فیلم‌های مردم پسند پیش از جنگ واداشت. علاوه براین شرکت‌های فرانسوی رودرروی «تهاجم» فیلم‌های وارداتی آمریکایی و ایتالیایی قرار گرفتند که به سرعت سینماهای فرانسه را تسخیر می‌کرد. سینماهای فرانسه یکی از معدود مراکز سرگرمی بودند که بازگشایی شدند و طبق برنامه‌ای منظم فعالیت می‌کردند. بسیاری از این فیلم‌ها را شرکت‌های جدید که برخی پشتوانه آمریکایی داشتند، پخش می‌کردند .ابتدا موج فیلم‌های کمدی کیتون از راه رسید که اکثر آنهارا شرکت وسترن ایمپورت / ژاک‌هایک پخش می‌کرد که درست پیش از جنگ یکی از پخش کنندگان عمدهٔ فیلم‌های خارجی به شمار می‌آمد طی تابستان و پاییز فیلم‌های چارلی چاپلین (بانام

مستعار شارلوت) توسط وسترن ایمپورت و آدام پخش و با استقبال روبرو شدند. سپس معماهای نیویورک از راه رسید که مجموعه‌ای از دوسریال نخست پرل وایت بود وتوسط شعبهٔ آمریکایی پاته تولید شده و پاته آنرا در فرانسه توزیع کرده بود. تنها رقیب محبوبیت این فیلم ***کابیریا***(۱۹۱۴)ی ایتالیایی بود. سال ۱۹۱۶ Charles Mary and Manat film فیلم‌های Triangle ، به خصوص وسترنهای ویلیام اس.هارت (بانام مستعار ریوجیم) را توزیع کردند . از دیگر فیلم‌های پخش شده این شرکت می‌توان از ***تقلب*** (۱۹۱۵) اثر سیسیل .ب.دومیل نام برد که شش ماه تمام برپردهٔ سینماهای فرانسه بود.

هرچند پاته با یورش سینمای آمریکا روبه‌رو شدو عناصر مهمی چون کاپلانی و لندر را از دست داد، اما همچنان یکی از پخش کنندگان عمدهٔ فیلم‌های فرانسوی باقی ماند . این شرکت علاوه براین که از تولیدات داستانی SCAGL (لوپرنس، مونکا) و Valeta (مورلون) حمایت می‌کرد فیلمساز ان جدیدی ، ازجمله کارگردان معروف تئاتر آندره آنتوان را نیز به خدمت گرفت. پاته از نظر مالی از فیلم دِآرت نیز حمایت کرد. در این شرکت آبل گانس جوان به هانری پوکتال پیوسته بود. برخلاف پاته، گامون ، به خصوص پس از آن که پره فرانسه را به قصد کار در آمریکا ترک کرد، به ناچار از تعداد تولیداتش کاست. با وجود این بازهم در صنعت سینمای فرانسه حضوری قوی داشت زیرا فویاد کماکان سریال‌های بلند مدت مردم پسند می‌ساخت و گامون صاحب زنجیره‌ای از سینماها بود (پس از پاته بیشترین تعداد سینما متعلق به گامون بود) اکلر، هرچند به تولید فیلم ادامه داد اما هیچگاه پس از جنگ که استودیوها و لابراتوارهایش در آمریکا سوخت ، نتوانست قد راست کند. نهایتاً این شرکت به بخش‌های کوچک‌تر تقسیم شد. مهم‌ترین این بخش‌ها،تولید فیلم خام و تجهیزات فیلمبرداری بود: ازجمله: دوربین اکلر که با دوربین های Debrie's و Howell&Bell در سطح جهانی رقابت تنگاتنگی داشتند. اکلیپس عمدتاً به خاطر توان گروه جدید فیلمسازانش ، مرکانتون و رنه هرویل، سرپاماند. باوجود تمام شرایط غیرعادی، شرکت‌های فیلمسازی مستقل افزایش یافتند و حتی برخی از آنها (شرکت‌های آندره هیون، ژاک دوبارونکلی و ژرمن رولاک) بسیار موفق بودند . موفقیت آنها در چنان شرایطی ، بسیار به شبکه توزیع گستردهٔ فیلم‌هایشان در فرانسه توسط AGC و به خصوص اوبرت وابسته بود که زنجیرهٔ سینماهایشان پیوسته گسترده‌تر می‌شد.

فیلم‌های فرانسوی ۱۹۱۵ تا ۱۹۱۸ کم و بیش از فیلم‌های پیش از ۱۹۱۵ متفاوت بودند. شاید دلیلش آن باشد که فرانسوی‌ها دیگر نمی‌توانستند، همچون گذشته به حال خویش بخندند و در نتیجه ساخت عناوین فراوان فیلم‌های کمدی به یکباره متوقف شد. پاته همچنان سری فیلم‌های رگادین را تولید می‌کرد اما با تعداد عنوان‌های کمتر. گامون بازهم از سری فیلم‌های بو-دی-ژان ساخت و سپس مجموعه فیلم‌هایی رابا بازی مارسل لِوِسک پی‌گرفت. تولید فیلم‌های تاریخی پرزرق و برق هم کاهش یافت و این ژانر تنها در قالب سریال ادامه حیات یافت. از جمله ***کنت مونت کریستو***(۱۸-۱۹۱۷) محصول پاته به کارگردانی پوکتال و با بازی لئون ماتو. با در نظر گرفتن محدودیت‌های مالی فرانسه و موفقیت سری فیلم‌های پرل وایت ، ساخت سریال به خصوص توسط گامون باب شد. در این شرکت فویاد سالانه یک فیلم دوازده اپیزودی می‌ساخت و در این سری فیلم‌هادوبار هم سراغ سریال جنایی ***خون آشامان*** (۱۶-۱۹۱۵) رفت و سپس به ماجراهای کارآگاهی با بازی رنه کرسته (در ***ژودکس*** ۱۹۱۷ و ***مأموریت جدید ژودکس*** ۱۹۱۸) روی آورد. به جز اینها ، دست کم در دو سال نخست جنگ ملودرام‌های میهن پرستانه بازار گرمی داشتند : پرطرفدارترین آنها Alsace (۱۹۱۵) اثر پوکتال با بازی رژان و ***مادران فرانسوی*** (۱۹۱۶) اثر مرکانتون و هرویل بود که در آنها برنارد در موقعیتی ژاندارک گونه در خرابه‌های کلیسای Rheims قرار می‌گرفت . به زودی این گونه‌ها از یاد رفتند و جای خودرا به ملودرام‌های قراردادی‌تر و بازسازی نمایش‌های Boulevard پیش ازجنگ اثر باتیِ ،برشتین و کیت ماکرز دادند. اکنون دیگر بسیاری از این فیلمها به ماجراهای زنان اختصاص داشتند که دلیل آن پرطرفدار بودن زنان در میان تماشاگران و اهمیت «جبههٔ خانگی» طی جنگ بود. بدین طریق ستارگان زن جایگاهی ویژه یافتند : مثلاً میستینگ در فیلم‌هایی چون ***گلهای پاریس*** (۱۹۱۶) اثر هوگان، گرانده در مجموعه فیلم‌های ***سوزان*** اثر مرکانتون و هرویل ، ماریسه دووزی در سری فیلم های مورلون مثلاً ***ماریس*** (۱۹۱۷). اما برجسته‌ترین فیلم‌هایی از این دست بین ۱۹۱۶ تا ۱۹۱۸ بیش از یک دوجین فیلمی بود که مونکا و دوپرنس برای SCAGL ساختند و گابریل روبین از هنرپیشگان زن بولوار (Boulevard) درآنها بازی می‌کرد.

از دل این ملودرام ها متکامل‌ترین شیوه‌های روایت در سینمای فرانسه زاده شدند . به خصوص شیوه‌ای که ابل گانس آن را به گونه‌ای مجادله آمیز «روانشناختی» نامید . برخی از این فیلم‌ها همچون فیلم تک‌حلقه‌ای ***سرهای زنان*** ، ***زنان خردمند*** (۱۹۱۶) اثر ژاک فدر محصول گامون که از نماهای بسته تشکیل

شده است، کم و بیش فراموش شده باقی ماند. اما سایر فیلم‌های اینگونه توسط امیل وولرمودر Le Temps و توسط کولت و لویی دلوک در مجلهٔ تجاری هفتگی جدید Lefilm بررسی شدند. مهم‌ترین این فیلم‌ها **حق حیات** (۱۹۱۶) و Mater Dolorasa (۱۹۱۷) هردواثر گانس بودند. این دو فیلم با بازی اِمی‌لین ، بسیار تحت تأثیر **تقلب** بودند . Mater Dolorasa از طریق نورپردازی ، قاب‌بندی (Framing) و تدوین غیرمعمول، قراردادهای سبکی معمول ملودرام‌های بومی را دگرگون کرد. شاید قابل توجه‌ترین نوآوری آنها آن بود که به اشیاء روزمره و پیش‌پا افتاده،همچون پردهٔ سفید یک پنجره یا کروکی عقب زده شده یک درشکه ، از طریق قاب بندی تکی (یا بزرگنمایی) و تدوین ارتباطی (associational) اهمیتی ویژه می‌بخشیدند. تعدادی از فیلم‌های ملودرام «واقع‌گرا»ی مرتبط با هم از این شگردها سودجستند. به نظر دلوک این فیلم‌ها در عین حالی که تحت تأثیر فیلم‌های Triangle قرار داشتند اما از سنتهای ذاتی و بومی فرانسوی نیز تأثیر گرفته بودند.در این زمینه اقتباس‌های آنتوان ، Le Coupable (۱۹۱۷) و ***کارگران دریا***(۱۹۱۸) مثالهای برجسته‌ای هستند به خصوص فیلمبردار ی در محلِ هردوی آنها (اولی در حاشیهٔ پاریس و دومی درساحل بریتانی). هم چنین دلوک به جنبه‌های بصری قوی چشم‌اندازهای روستایی ***بازگشت به مزارع*** (۱۹۱۸) اثر بارونچلی و برخی از صحنه‌های داخل کارخانه ***روح برنجی*** (۱۹۱۸) اثر هانری روسل و محصول اکلر توجه می‌کند. هردونوع ملودرام بستر مناسبی رابرای بهترین فیلم‌های فرانسوی پس از جنگ فراهم آوردند.

سال‌های دیوانگی

سینمای فرانسه جان می‌گیرد

باپایان جنگ ، صنعت سینمای فرانسه با بحرانی مواجه شدکه به طور خلاصه در دیوارکوب‌های تبلیغاتی Mundus-film به شرح زیر آمده است . (شرکت پخش کنندهٔ محصولات Selig ، گلدوین First National بود): توپخانهٔ پیاده نظام آمریکا فیلم پشت فیلم به مرکز هدف فرانسوی شلیک می‌کند. به نوشتهٔ سینماتوگرافی فرانسوا (که به زودی به پیشگام مجلات سینمایی بدل شد) به ازای هر ۵۰۰۰متر فیلم فرانسوی که به طور هفتگی عرضه می‌شد ۲۵۰۰۰ متر فیلم وارداتی ، عمدتاً آمریکایی به باز می‌آمد . گاهی فیلم‌های فرانسوی تنها ده درصد از برنامهٔ سینماهای فرانسه را تشکیل می‌دادند. چنان‌که هانری دیامان -برژه ناشر Le filme بی‌پروا اعلام کرد فرانسه در خطر تبدیل شدن به «مستعمرهٔ سینمایی» آمریکا قرار دارد. سینمای فرانسه چگونه سرپا خواهد ماند و اگر موفق شود به تعبیر دلوک چگونه فرانسوی خواهد ماند؟

واکنش صنعت سینمای فرانسه در برابراین بحران طی دههٔ آیند آمیزه‌ای از چندین راه حل بود. بخش تولید دچار ردیفی از تغییرات متناقض شد. مثلاً شرکت‌های اسم و رسم دار یا شخصاً بازنگری را پذیرفتند یا مجبور به پذیرش آن شدند. پاته-فرر در سال ۱۹۱۸ به پاته - سینما تغییر نام یافت و بزوده SCAGL را تعطیل کرد و دفاتر خارجی خود ازجمله شعبه‌هایش در آمریکا را فروخت . دوسال بعد، پاته - سینما مؤسسه‌ای دیگر برای ساخت و فروش تجهیزات فیلمبرداری و فیلم تأسیس کرد. سپس پاته-کنسرسیوم (که از مدیریت شارل پاته خارج شد) را بنیان گذاشت که به سرمایه‌گذاری شتاب آلود در «سوپر پروداکشن»های پرهزینه روآورد به بزودی به زیان‌های هنگفتی دچار شد. گامون پس از آن قرارداد ساخت فیلم‌های «Series Pax» را منعقد کرد و به تدریج از تولید فیلم دست کشید. مرگ فویاد در سال ۱۹۲۵ این روند را تسریع کرد . فیلم‌دِآرت نیز به خاطر این که کارگردانان و تولیدکنندگان اصلی آن شرکت‌های شخصی خود را تأسیس کردند ، از روند تولید فیلم‌هایش کاست. تنها تأسیس «صنعت کارگاهی» شرکت‌های فیلمسازی کوچک طی دهه ۱۹۲۰ برخلاف جریان کاهش تولید فیلم قرارداشت . فیلمسازانی‌هم که پیش از این شرکت‌های شبه مستقل داشتند به این جریان پیوستند. ازجمله پره (که از آمریکا بازگشته بود)، دیامان- برژه ، کانس، فدر، دلوک، لئون پواریه، ژولین دوویویه ، رنه کلر و ژان رنوار. لویی ناکپا پس از ترک فیلم دآرت در ویکتورن (نزدیک نیس) استودیویی تأسیس کرد، یا مارسل لربیه پس از ترک گامون، آتلیه سینه گرافیک را بنیان گذاشت. سایر فیلمسازان مستقل و گروه مهاجر روس دست اندر کار سینما که استودیو مونتروی پاته را در دست گرفتند ، نیز در این دوره فعال بودند. دو تولید کنندهٔ اصلی دیگر عبارت بودنداز اوبر پرسابقه و ژان ساپن تازه‌وارد. اوبر، پس از اتحاد با فیلم دِآرت کنسرسیومی رابنا گذاشت که طی ۴-۱۹۳۳ بیش از شش فیلمساز شبه مستقل را دربرمی‌گرفت. ساپن مدیر تبلیغات (لاماتین) - Le Matin - شرکت کوچکی به نام سینه رومنز -Cineromans- تأسیس کرد و نالپا را به مدیریت تولید آن گماشت و برنامه موفق تولید سریال‌های تاریخی را پی گرفت که توسط پاته-کنسرسیوم پخش می‌شدند. این سریال‌ها چنان موفق بودند که ساپن توانست ریاست پاته-کنسرسیوم را به چنگ آورد و سینه رومنز را به مرکز جدید تولید فیلم تبدیل‌کند

ماکس لندر(۱۸۸۲-۱۹۲۵)

ماکس لندر یکی از با استعدادترین هنرپیشه‌های تاریخ هنرهای نمایشی است . چارلی چاپلین در اوایل دهه ۱۹۲۰ عکسی را برای او چنین امضا کرد : «به استاد - که هرچه دارم از اوست» و شکی نیست که سبک و تکنیک لندر بر چاپلین تأثیر بسیار داشته است و درواقع عملاً بر تمام کمدین‌های دیگر سینما پس از او نیز تأثیر گذاشته است. چه از این تأثیر آگاه بوده‌اندو چه نه. لندر با نام گابریل لویل در خانواده‌ای کشاورز نزدیکی بوردو به دنیا آمد و از همان کودکی به صحنه رفت. او در کنسرواتوار بوردو درس خواند، در بوردو و سپس در پاریس برای شرکت آمبیگ بازی کرد. در سال ۱۹۰۵ او به طور روزانه برای پاته کار و حقوقش را جمع می‌کرد. شرم او از حضور در سینما با استفاده از نام هنری ماکس لندر از میان رفت. طی دوسال او موقعیت خود به عنوان کمدینی سبک را تثبیت کرد وزمانی که نخستین ستاره بزرگ کمدی پاته به ایتالیا استودیوز نورین پیوست و بازی در سری فیلم‌های خاص خود را آغاز کرد . نخستین فیلم این سری آزمایشی بود اما طی سال ۱۹۱۰ نقش نهایی ماکس به سرعت جا افتاد.

در حالیکه سایر ستاره‌های کمدی این دهه مجنون وار وگروتسک بازی می‌کردند لندر نقش یک جوان خوش سیمای بولواری راایفا می‌کرد که موهایی صاف، سبیلی مرتب و کلاه براق ابریشمی داشت و از همه مخمصه‌ها به سلامت به در می‌آمد. ماکس با هوش عموماً برای گریز از گرفتاری‌ها راهی می‌یافت. گرفتاری‌های او اغلب ناشی از تمایل اصلاح ناپذیر او به زنان زیبابود. لندر حس طنز ناشی از تضاد میان ظرافت مودبانهٔ ماکس ووقایع مسخره یا تحقیرآمیزی راکه برسر او می آمد، به خوبی درک می‌کرد.

لندر علیرغم آموزش تئاتری خود، از ماهیت ویژه سینما کاملاً آگاه بود و توان این رسانه برای پنهانگری حالات بیانی را به خوبی می‌شناخت. او استعداد طبیعی بودن را در خود داشت. هر عمل او ماهیتاً به زندگی واقعی تعلق داشت. ما به این دلیل به گرفتاریهای او می‌خندیم که دقیقاً میدانیم او چه احساسی دارد. لندر که بسیار خلاق بود، میتوانست به کمک استعدادفراوانش از یک دستمایه چندین و چند نسخه بپروراند . در شاهکار ***ماکس حمام می‌کند*** (۱۹۱۰) ، روند به ظاهر سادهٔ حمام کردن مشکلات فزاینده‌ای را پیش می‌آورد تا جایی که ماکس که هنوز در وان قرار دارد بردوش گروهی پلیس جدیداز میان خیابان عبور داده می‌شود. ماکس با آرامش تمام خم می‌شود و برای دست دادن با دوخانم عابر که از آشنایان او هستند دستش را دراز می‌کند.

ماکس درست در سالهای پیش از آغاز جنگ جهانی اول به اوج محبوبیت رسید.در این زمان سفرهای بین‌المللی او برای حضور شخصی در مکان‌های گوناگون ، بسیار پرشکوه بود. براثر جراحاتی که طی جنگ در جبهه‌ها به اووارد آمد ، سلامتی‌اش را از دست داد. او با شرکت اسانای قراردادی امضا کرد تا به آمریکا برود و جایگزین چاپلین شود. شکست فیلم‌هایش در آمریکا (عمدتاً به خاطر

تلاش‌های نکوهیدهٔ اسانای برای استفاده از اودر جهت بدنام کردن چاپلین که شخصاً با او رفیق بود) ضربه‌ای دیگر به هویت او بود. او به تشویق چاپلین در سال ۱۹۲۱ دوباره به آمریکا بازگشت و سه‌فیلم بلند ساخت که بهترین آثار او بودند . ***بدشانسی هفت ساله*** (۱۹۲۱) ، ***همسرم باش*** (۱۹۲۱) وهجوی نبوغ آمیز بر ***سه شوالیه*** داگلاس فربنکس با نام **The three Must-get-Theres** (۱۹۲۹) . پس از این‌که این سه فیلم نیز از جانب تماشاگران با استقبال مواجه نشد، ماکس به فرانسه بازگشت اما دریافت که حتی درآن‌جا هم در سایه شهرت چاپلین قرار گرفته است . او دچار مالیخولیای سنتی کمدین‌ها شد.

باوجود این به کار ادامه داد و در یک کمدی ترسناک به کارگردانی ابل گانس ،***کمک*** (۱۹۲۳) بازی کرد. سپس به وین رفت تا ***سلطان سیرک*** (۱۹۲۴) رابسازد. جاذبهٔ کمدی او از میان نرفته بود اما زندگی شخصی‌اش به سرعت به سمت تراژدی میرفت.

سال ۱۹۲۲، دلباختهٔ دختری ۱۷ ساله به نام نینت پتر شد و نهایتاً با او ازدواج کرد . سلامت روانی او روز به روز خرابتر میشدو حتی مدتی رادر یک تیمارستان بستری بود و سرانجام قربانی حسادت بیمارگون خودشد. صبح روز اول نوامبر ۱۹۲۵ جسد او و نینت را در اتاق یک هتل یافتند. دختر او مادلندر می‌گوید : «ماکس نینت را قانع کرده بود که داروی خواب آور بخورد و سپس رگهای او و خودش رابریده بود».

دیوید رابینسون

گزیده فیلم‌شناسی

ماکس درتاکسی (۱۹۱۷) ، همسرم باش (۱۹۲۱) ،هفت سال بدشانسی (۱۹۲۱)، The Three Must-Get-Theres

کتاب شناسی

Linder, Maud(1992), Les Dieux du cinema muet: Max Linder.

Mitry, Jean(1966), Max Linder.

هرچند سینمای فرانسه در سال ۱۹۲۲ سالانه ۱۳۰فیلم بلندتولید می‌کرد اما این رقم در مقایسه با تولیدات سینمای آمریکا یا آلمان بسیار پایین بود. هنوزهم فیلم‌های فرانسوی در صد اندکی از برنامه‌های سینماهارا تشکیل می‌دادند. صنعت سینمای فرانسه در جهت بهبود موقعیتش به «تولید مشترک» بین‌المللی، بخصوص از طریق برقراری رابطه با آلمان، روی آورد . اتخاذ این سیاست پس از آن بود که سینمای فرانسه نتوانست با صنعت‌سینمای آمریکا رابطه پیدا کند یا از ستارگان آمریکایی مثل سه سیو هایاکاوا وفنی وارد سود جوید. دلیل دیگر اتخاذ این سیاست عمل جسورانه تولید فیلم در پاریس توسط پارامونت بود، که به ساخت نسخه آمریکایی ***مادام سن ژن*** (۱۹۲۵) اثر پره با بازی گلوریا سوانسون انجامید که بسیار پرفروش بود. پاته به یک کنسرسیوم جدید اروپایی پیوست که حامی مالی آن هوگو استاینز آلمانی و ولادیمیر ونگروف مهاجر روس بودند. این کنسرسیوم درآغاز از طریق سینه - فرانس به مدیریت نوئه بلاش هزینه تولید فیلم ***ناپلئون*** گانس را که قرار بود شش قسمت باشد به عهده گرفت، قرارداد اقتباس چهارقسمتی فِکور از ***بینوایان*** (۱۹۲۵) و اقتباس ویکتور تورژانسکی از ***میشل استروگف*** (۱۹۲۶) را منعقد کرد. آن کنسرسیوم پس از مرگ استاینز که بدهی فراوانی بالا آورده بود، ازهم پاشید. سایر شرکت‌های مشترک فرانسوی -آلمانی به خاطر سرمایه‌گذاری انبوه آمریکایی‌ها در آلمان از طریق برنامهٔ Dawes محدود شدند. این روند تولید مشترک اثرات گوناگونی داشت. هرچند چنین فیلم‌هایی اغلب سودآور بودند اما نیاز به سرمایه‌گذاری کلان داشتند و سهم شرکت‌های فرانسوی در این مشارکت به خاطر نرخ بالای تورم فرانسه به ۵۵فیلم در سال ۱۹۲۵ کاهش یافت. این امر سبب شد که سرمایه شرکت‌های کوچک از میان برود و به ناچار ،اکثر فیلمسازان مستقل مجبور شوند به صورت قراردادی با تهیه کنندگان بزرگ فرانسوی همکاری کنند.

طی نیمه دوم این دهه مدیریت و گرایش تمام شرکت‌های فرانسوی مهم تغییر کرد. آلباتراس پس از کناره‌گیری مهاجرین روس کارل فدر و اکلر را به کارگردانی فیلم‌هایی (به خصوص کمدی) محدود کرد که اساساً شخصیت های فرانسوی در مرکز آنها قرار داشتند. هرچند خود اوبر نقش چندانی در شرکتش به عهده نداشت اما سطح تولید شرکت او به خصوص از طریق بستن قرارداد با فیلم دِآرت ،لوویویه وگروه جدید فیلمسازی ژان بنوا -لوی و مری اپستاین بالا بود. سینه رومنز Cineromans تحت عنوان «فیلم‌های فرانسوی » تعدادی فیلم بلند (به کارگردانی دلوک ،پیرکلمبیه و دیگران) ساخت تا سریال‌هایش را کامل کند اما زمانی که ساپن مقام مدیریت تولید ناپل را پذیرفت ، تعداد تولیدات این شرکت کاهش یافت. چهار شرکت دیگر هم به این شرکت‌ها پیوستند که سرمایهٔ همه آنها یا توسط مهاجرین روس و یا توسط پارامونت تأمین شد. در سال ۱۹۲۳ ژاک‌گرینیف پول هنگفتی در اختیار «انجمن فیلم‌های تاریخی» قرار داد که برنامهٔ بلندپروازانه آن «به تصویر کشیدن تمامی تاریخ فرانسه » بود نخستین تولید این شرکت ***معجزهٔ گرگ‌ها*** اثر ریمون برنار بود که نخستین بار در پاریس اپرا به نمایش درآمد و پربیننده‌ترین فیلم سال ۱۹۲۴ بود. در سال ۷-۱۹۲۶ برنارناتان ، مدیر یک شرکت فیلمسازی و تبلیغاتی که با پارامونت ارتباط داشت، یکی از استودیوهای اکلر در اپی‌نی را خرید و یک استودیوی دیگر در مون مارتر تأسیس کرد تا به کارگردانی پره ، کلمبیه و مارکو دوگاستین و دیگران فیلم بسازد. در همین زمان ، روبرو اورل یکی از تولیدکنندگان فرانسوی پارامونت، فرانکو-فیلم را تأسیس کرد و او پره را پس از ساخت ***زن برهنه*** (۱۹۲۶) ازشرکت ناتان به شرکت خود جذب کرد تا مجموعه فیلم‌های پرفروشی با بازی لویی لاگرانژ «شاهزاده جدید سینمای فرانسه » بسازد . در نهایت ، ازبقایای سینه - فرانس «انجمن فیلم‌های همگانی » (Societe Generale de films) برآمد تا با تکیه بر سرمایه انبوه گرینیف ***ناپلئون*** (۱۹۲۷) اثر گانس و ***مصایب ژاندارک*** (۱۹۲۸) اثر درایر را به پایان برساند. در برابر این موج به هم پیوستن شرکت‌ها، چندنفری هم هرچند در حاشیه، مستقل ماندند ازآن جمله ژان اپستاین و به خصوص پیر براون برژه (مدیرتبلیغات سابق پارامونت) که شرکت نئوفیلم او «آزمایشگاهی» بود برای فیلمسازان جوان.

طی دهه ۱۹۲۰، بخش توزیع صنعت سینما با چالش سهمگین‌تری مواجه بود. شرکت‌های آمریکایی یکی پس از دیگری به تأسیس دفترهای انحصاری در پاریس پرداختند یا روابطشان را با توزیع کنندگان فرانسوی گسترش دادند. در ۱۹۲۰ پارامونت و فوکس -فیلم پدید آمدند، در ۱۹۲۱ نوبت به یونایتد آرتیستز و فرست نشنال رسید؛ سال ۱۹۲۲یونیورسال، مترو-گلدوین- مه‌یر هم به این جمع اضافه شدند. دو شرکت اخیر به ترتیب با اوبر و گامون قرارداد پخش انحصاری امضاء کردند. سهولت امر تأسیس شرکت‌های آمریکایی به این خاطر بود که نه تنها توان اقتصادی آمریکا بالا بود بلکه در عین حال دولت فرانسه نمی‌توانست مالیات واردات سنگینی بر فیلم‌های آمریکایی وضع کند یا نظام پایاپایی‌را برقرار کند که تعداد فیلم‌های آمریکایی رامتناسب با فیلم‌های فرانسوی محدود کند.

موفقیت آمریکایی‌ها در تضاد کامل با شکست صنعت سینمای فرانسه برای به دست گرفتن بازارهای صادرات از دست رفته طی جنگ بود. مثلاً در آمریکا طی ۱۹۲۰ تا ۱۹۲۵ کمتر از دوازده فیلم فرانسوی در سال نمایش داده شد و کمتر پیش آمد که فیلمی خارج از نیویورک نیز به نمایش درآید. تاپایان این دهه این تعداد فقط اندکی افزایش یافت . درآلمان وضع فرق می‌کرد . طی سالهای ۱۹۲۳ تا ۱۹۲۶ در صد زیادی از فیلم‌های فرانسوی در آلمان به نمایش در آمدند. در حالیکه تعداد فیلم‌های آلمانی به نمایش درآمده در فرانسه بسیار اندک بود. این وضع هم تغییر کرد؛ زمانی که ACE به پخش فیلم‌های آلمانی در پاریس پرداخت ازتمام شرکت‌های فرانسوی پیشی گرفت.تا سال ۱۹۲۷ ، تعداد فیلم‌های آلمانی نمایش داده شده در فرانسه بیشتر از کل تولیدات سینمای فرانسه بود.

این موضوع که بازار پخش فرانسه یکسره در اختیار آلمانی‌ها و آمریکایی‌ها قرار گرفت ، بسیار مدیون پاته -کنسرسیوم است . پاته با وجود مشکلات داخلی خود شرکت و تغییر سیاست‌های تولیدآن ، مکان اصلی برای عرضه محصولات خودشرکت و نیز تولیدات شرکت‌های کوچک‌تر و تهیه کنندگان مستقل بود، یعنی همان نقشی که پیش از جنگ وطی آن ایفا کرده بود. سریال‌های سینه رومنز هم نقش قاطعی در این زمینه داشتند . آن هم درست در زمانی که در سال ۳-۱۹۲۲ شرکت‌های آمریکایی پس از تسخیر بازار سینمای بریتانیا و درست پیش از ورودشان به بازار آلمان آماده بودند تا نظام پخش انحصار گرایانه‌ای را به فرانسه تحمیل کنند. به گفته فِکور، این سریال‌ها نقشی کاملاً ضد انحصارگرایی آمریکایی‌ها داشتند چرا که دست‌کم برای نُه ماه تضمین می‌کردند که فیلم به خاطر «هفته‌ها مراجعهٔ تماشاگران وفادار به آن فرمول خاص» پرفروش باشد. اوبر پس از عقد قرارداد با AGC و مذاکراتی با فیلم‌دآرت و شرکت‌های مستقلی چون فدر و بارونچلی در سال ۵-۱۹۲۴ تلاش‌های پاته را به ثمر رساند و مقام آنرا به عنوان دومین پخش کنندهٔ عمده فرانسوی تثبیت کرد. با وجود این وحتی به‌رغم تأسیس شرکت‌های پخش کنندهٔ دیگر مثل آرمور(پخش کنندهٔ فیلم‌های آلباتره هیچ گاه نه تعداد پخش کننده‌های فرانسوی مستقل به حدی رسید که بتوانند تعدادزیاد فیلم‌های فرانسوی مستقل راتوزیع کنند و نه شبکه‌ای برای این کار پدیدآمد. هرچه پایان دهه نزدیک‌تر شد ، مقاومت فرانسویان در برابر سلطهٔ خارجی کاستی یافت. گامون به اختیار مترو-گلدوین-مه‌یر درآمد و اوبر و آرمور به تدریج به چرخهٔ ACE پیوستند. به‌رغم موفقیت‌های پاته، اوبر و سایرین ، آمریکایی‌ها و آلمانی‌ها درست در آستانه پدید آمدن سینمای ناطق جای پای خودرا در صنعت سینمای فرانسه محکم کردند.

در قیاس با سایر بخشهای صنعت سینما، بخش نمایش فیلم طی دهه ۱۹۲۰ کم و بیش دست نخورده باقی ماند . دوسال پس از پایان جنگ تعداد سینماها از ۱۴۴۴ سینما به ۲۴۰۰ رسید. این رقم تا سال ۱۹۲۹ دوبرابر شد و به ۴۲۰۰ سینما رسید. در همین حال ، فروش فیلم‌ها حتی با احتساب تورم کوتاه مدت افزایش داشت و از ۸۵میلیون فرانک در سال ۱۹۲۳ به ۲۳۰میلیون فرانک در سال ۱۹۲۹ رسید. این افزایش به‌رغم این نکته صورت گرفت که بسیاری از سینماهای فرانسوی در مالکیت شخصی افراد بودند (شاید حدود ۸۰٪ سینماها) معدودی از آنهاگنجایش ۷۵۰نفر یا بیشتر و کمتر از نیمی از آنها هرروز برنامه نمایش فیلم داشتند. موفقیت بخش نمایش فیلم تا اندازه‌ای مدیون محبوبیت فراوان فیلم‌های آمریکایی بود ، از ***رابین هود***(بابازی داگلاس فربنکس) گرفته تا **بن هور**. البته فیلم‌های فرانسوی ، و نه تنها سریال‌ها نیز در این موفقیت سهیم بودند. مثلاًL'Atlantide (۱۹۲۱) اثر پرهزینه فدر، یک سال تمام در سینمای خوش نام مادلن بر پرده بود . سینماها و کاخ‌های لوکس هم، که توسط اوبر، گامون و پاته ساخته یا بازسازی شده بودند و نشان تبلیغاتی آنها را داشتند تماشاگران فراوانی را جذب می‌کردند.اوبر تقریباً در تمام شهرهای بزرگ فرانسه کاخ -سینماهایی داشت و علاوه برآن مالک سینمای دوهزار نفره (تیوولی) در پاریس بود. گامون هم‌پای تغییر گرایش از تولیدبه توزیع ونمایش، سینمای مادلن را مالک شد که همراه با کاخ گامون زنجیرهٔ سینماهای اورا کامل می‌کرد. پاته، کاخ پاته را با نام کامتو بازسازی کرد ، سینماهای امپایر و امپریال را ساخت و با زنجیرهٔ جدید سینماهای پایتخت Lutetia-fournier شریک شد. در پاریس تنها چند سالن سینما مستقل باقی‌ماندند The Sallc marivaux تأسیس شده به سال ۱۹۱۹ توسط ادمون بنوآ-لوی وسینمای مکس-لندر با وجود تمام این شرایط، بخش نمایش هم از دست اندازی آمریکایی‌ها درامان نماند.در سال ۱۹۲۵ ، پارامونت درتعدادی از شهرهای بزرگ یا سینما ساخت و یا خریداری کرد. ازجمله در پاریس کاخ پارامونت با گنجایش ۲۰۰۰نفر را در شب سال نوی ۱۹۲۷ افتتاح کرد. تا آن زمان برنامهٔ سینماهای پاریس عبارت بود از نمایش یک فیلم بلند اختصاصی همراه با قسمتی از یک سریال و یا فیلم‌های خبری یا مستند کوتاه. کاخ پارامونت برنامه دو فیلم-یک بلیت را باب کرد. علاوه براین پول هنگفتی را صرف تبلیغات کرد. طی کمتر از یک سال ۱۰٪ از کل

سورین-مارس در چرخ ساحتهٔ ابل گانس (۱۹۲۱)

تماشاگران پاریس به این سینما جلب شدند.

هرچند دلوک از سریال‌های سینمایی متنفر بود، اما این سریال‌ها از مشخصه‌های سینمای فرانسه بودند و تا اواخر دهه ۱۹۲۰ نیز طرفداران فراوانی داشتند. همه این سریال‌ها در آغاز از الگویی پیروی می‌کردند که فویاد در اوان جنگ پی نهاده بود.خود فویاد در **Tihminh**(۱۹۱۹) و ***باراباس*** (۱۹۲۰) به روایت ماجراهای گروه‌های گنگستری بازگشت که کم و بیش با قدرتی ماوراءالطبیعی درجهانی عمل می‌کردند که به گفته فرانسیس لاکاسن شبیه «کابوس جهانگردان دربارهٔ نقاط عجیب و غریب» بود. اقتباس سینمایی ولکوف از ***خانهٔ اسرار*** (۱۹۲۲) ژول مری داستان کارخانه‌داری (ایوان موسژوکین) را روایت می‌کرد که به خطا زندانی شده بود و مجبور بود طی مبارزاتی مرگ بار با رقیبی شیطان صفت بی‌گناهی خودرا ثابت کند. به واسطهٔ فیلم‌هایی همچون ***سه شوالیه*** (۱۹۲۱) اثر ویامان برژه و ***ماتیاس ساندورف*** (۱۹۲۱) اثر فِکور الگوی دیگری ارائه شد. داستان‌های پرماجرای استوار بر طراحی صحنه و تاریخی که دستمایه ساپن ونالپا در سریال‌های سینه رومنز قهرمانان جنگ و بریگادهای ماجراجوی دوره پیش و پس از انقلاب فرانسه نیز پرطرفدار بودند. مثلاً ***ماندرین*** (۱۹۲۴) اثر فکور ماجراهای آدمی شبیه به رابین هود (مات هات) را در مقابله با زمینداران و مالیات بگیران منطقه دوفینه روایت می‌کرد. **Fantan Latulipe** (۱۹۲۵) اثر لوپرنس شرح ماجراهای پیاپی قهرمانی یتیم (که حتی در باستیل تا پای اعدام پیش می‌رود) بود که نهایتاً در می‌یافت «خون اشرافی» در رگ‌هایش جاری است. سریال‌های سینه رومنز با احیای جامعه‌ای عمدتاً اشرافی و بزرگداشت قهرمانی پهلوان صفت و مقاوم که هم به گذشته‌ای پرشکوه تعلق داشت و هم نشانی از گذر به دوران بورژوازی بود؛ پس از جنگ نقش بسیار مهمی در برآوردن نیاز به همبستگی لازم برای بازسازی فرانسه را ایفا کردند.

همین نیاز به همبستگی ایدئولوژیک، تا اندازه‌ای سرمایه گذاری عظیم سینما در فیلم‌های تاریخی را توجیه می‌کرد. در این‌جا هم اغلب احیای نوستالژیک گذشته پرشکوه فرانسه و نیز لحظه‌های غم‌بار تاریخی آن به روند بازیابی ملی پیوند زده می‌شد. مثلاً روایت **Le Miracle des loups** زمانی در اواخر قرن پانزدهم اتفاق می‌افتاد که برای نخستین بارحس اتحاد ملی پاگرفت. در این فیلم، تقابل تلخ میان لویی ششم (شارل دولن) و برادرش شارل دلیر طبق داستان توسط ژان هاشت حل و فصل میشد. ***بنفشه‌های باشکوه*** (۱۹۲۴) با به کارگیری رمزگان رنج و عذاب روایت سیر راکل مِلِر آوازه‌خوان از گل‌فروشی تهیدست به ستارهٔ اپرای پاریس و محرم ملکه اوژنی را بازمی‌گوید. تمام ماجراها در بستر پرشکوه امپراطوری دوم شکل می‌گیرند.

پس از این دوره ، فیلم‌های فرانسوی یابر یکی از دو دوره تاریخ فرانسه متمرکز می شدندیا موضوعی را در رابطه با روسیه تزاری باز می‌گفتند. برخی از فیلم‌ها دوره‌ای را برگزیدند که در

سریال‌های سینه رومنز روایت می‌شد، مثلاً در **بینوایان** یا بازسازی **کنت مونت کریستو** (۱۹۲۹) توسط فکور. گروهی دیگر از الگوی Le Miracle des loups پیروی کردند مثلاً **زندگی حیرت آور ژاندارک** (۱۹۲۸) اثر گاستین با بازی سیمون ژنووا یا **مسابقه** (۱۹۲۸) اثر رنوار. اثرگذارترین موضوع‌های فرانسوی فیلم‌های **ناپلئون** و **مصائب ژاندارک** بودند. گانس، در **ناپلئون**، بناپارت جوان (آلبردیودونه) را تجسم افسانه‌ای انقلاب فرض کرد، گونه‌ای هنرمند رومانتیک در عروج روحانی درحالی‌که دیگران چون لئون موسیناک اورا نمونهٔ تکامل نایافته فاشیسم می‌دانستند. البته همه به کارآیی نوآوری‌های تکنیکی گانس اذعان داشتند - تجربیاتی با حرکت دوربین و قراردادن چند تصویر درکنار هم بر پرده که به خصوص در پایان فیلم مشهود است که سه تصویر درکنار هم قرار می‌گیرند. برعکس، **مصائب ژاندارک** تمام قراردادهای این ژانر راکنار زد. درایربر نمایش شکوه و جلال قرون وسطی و برکرده‌های نظامی ژاندرک تکیه نکرد بلکه روایت برخوردهای نفسانی و سیاسی‌ای را بازگفت که درآخرین روز حیات ژاندارک به وقوع پیوستند. فیلم درایر که استوار بر پرونده‌های دادگاه شکل گرفته است، به طور همزمان هم بازی پرتب و تاب فالکونتی به نقش ژان را نمایش می‌دهد و هم زنجیره‌ای نمادین از نماهای بسته صورت‌ها می‌آفریند و همه اینها را در پیوستگی فضا-زمانی غیرمعمول قرار می‌دهد که هم پیوند دهنده است و هم جدا کننده.

بسیاری از موفق‌ترین فیلم های تاریخی آن دوره را مهاجرین روسی ساختند و درآنها از کشوری که از آن گریخته بودند تجلیل - و گاهی انتقاد - کردند. **میشل استروگف**، فیلم افتتاحیه سینما امپریال، اقتباسی است از رمان ژول ورن که شرح مأموریت پرماجرا و موفقیت‌آمیز قاصدی تزاری در سیبری را بازمی‌گوید.

شطرنج باز (۱۹۲۶) اثر برنار، که بالاترین فروش را داشت، داستان استقلال حاکم نشین لهستان از روسیه درست پیش از انقلاب فرانسه را بازمی‌گفت. کازانوا فیلمی دیگر بود که سبکی تخیلی داشت و در یکی از قسمت‌های آن ماجراهای ملاقات و دوستی کازانوا با کاترین بزرگ بازگفته می‌شد. هرسه این فیلم‌ها در دکورهای مجلل و لباس‌های پرشکوه (یا به طراحی ایوان لوچاکوف و بوریس بیلنیسکی یا روبرت مالت - استیونس و ژان پریه) و نیز فیلمبرداری در لوکیشن عالی (توسط ال-اچ بورل، جی.پی ماندویلر و دیگران) در لیتوانی، لهستان یا ونیز تکیه داشتند.

حتی تا سالها پس از جنگ، ملودرام بولوار یکی از دست‌مایه‌های سودآور صنعت سینما بود. مثلاً نمایشنامه های تریستان برنار به اعتبار فرزند او، ریمون در مقام فیلمساز بسیار کمک کردند. فیلمسازانی هم که تمایلات «هنری» بیشتری داشتند در فضای بورژوایی ملودرام‌های بومی کار کردند و پیشرفت‌های حاصل شده طی جنگ را ادامه دادند و اغلب از فیلمنامه‌های اصلی (اوریژینال) سود جستند. دلوک نخستین کسی بود که از اصطلاح «فیلم‌های امپرسیونیستی» برای این گروه استفاده کرد. گانس در **متهم می‌کنم** (۱۹۱۹) و **چرخ** (۱۹۲۱) بازهم در زمینه سکانس‌های حاوی نماهای نقطه نظر غیر عادی، شکل‌های گوناگون تدوین دارای ضرباهنگ (ازجمله تدوین سریع) و الگوهای بیانی استوار بر تدوین پیوندی را تجربه کرد. چنین کاری را دلوک در سری فیلم‌هایی انجام داد که عمدتاً دربارهٔ زنان بودند. **سیگار** (۱۹۱۹) و **مرگ خورشید** (۱۹۲۲) و **مادام بودوی خندان** (۱۹۲۳) از این جمله‌اند. در این فیلم‌ها شخصیت اصلی به گونه‌ای گریز ناپذیر وادار به ازدواج با یک بورژوای روستایی می‌شود. شاید بتوان نقطه اوج این‌نوع تجربه گری را در **ال دورادو** (۱۹۲۱) فیلم «غریب» لربیه دانست. در این فیلم طیف وسیعی از قاب بندی و راهکارهای تدوین (همراه با موسیقی متن اختصاصی) به‌کار گرفته شده است تازندگی ذهنی یک رقاص کاباره اسپانیایی به نام سیبیلا (ایوفرنسیس) را به تصویر کشد. در این فیلم، کار دوربین در «رقص مرگی» خیره کننده به اوج می‌رسد.

در میانهٔ این دهه فیلم‌ها بیشتر بر داستان و ژانرهای گوناگون استوار شدند. برخی راه **آتلانتید** را پیش گرفتند. این فیلم بر مبنای یکی از رمان‌های پرخوانندهٔ پیربنوا ساخته شد. این فیلم‌ها یا از قصه‌های «غریب» هزار و یک شب استفاده کردند یا از داستان‌های عشقی و پرماجرا که در مستعمره‌های فرانسه و اغلب در شمال آفریقا به وقوع می‌پیوستند. گونهٔ دوم در فیلم‌هایی به تنوع **بانوی حاکم لبنان** (۱۹۲۶) اثر گاستین و **هرزآباد** (۱۹۲۹) اثر رنوار به کارگرفته شد. دیگر فیلم‌ها از حس تخیل فرانسویان سودجستند. این موج به خصوص پس از موفقیت فیلم‌های series pax همچون **اندیشمند** (۱۹۲۰) پواره پاگرفت. این گروه هم بسیار متنوع بودند: از داستان طنز آلود موشروکین **منقل فروزان** (۱۹۲۳) گرفته تا داستان تخیلی مدرنیستی **مرحوم ماتیاس پاسکال** (۱۹۲۵) اثر لربیه، داستان‌های جن و پری مثل **شبح مولن روژ** (۱۹۲۵) اثر کلر و داستان‌های ترسناک مثل **سقوط خاندان آشر** (۱۹۲۸) اثراپستاین.

پیشرفت اصلی در ژانر ملودرام ، نمایشهای غیرعادی استودیویی مدرن بودند. این دسته ، محصول جهان وطنی فرهنگی نوکیسه‌هایی بودند که اکنون مشخصهٔ بسیاری از بخش‌های اروپا به حساب می‌آمد وزمینه اصلی سرمایه‌گذاری فرانسه در محصولات مشترک بود. به گفتهٔ ژرار تالون ، این فیلم‌ها نمایش‌گر «زندگی خوب» نسل جدید بود و به تثبیت سویه‌های مدرن یا مدروز در زمینه مد، ورزش، رقص و اخلاق و رفتار کمک کردند. این «زندگی خوب» در فضایی شکل می‌گرفت که هم سوبا ایدئولوژی مصرفی ، کلیه ویژگی‌های فرهنگ فرانسوی را می‌زدود. عناصری از این فیلم‌های استودیویی مدرن حتی در زمان ساخته شدن **کوینگزمارک** (۱۹۲۳) اثر پره مشهود است اما لحظهٔ اساسی شکل‌گیری این عناصر سال ۱۹۲۶ و زمان بازگشت دوباره اقتباس تئاتری مثل **سرگیجه** اثر لربیه و La femme nue اثر پره شکل گرفت. این فیلم‌ها از نمایش مراکز تفریحی و رستوران‌های شیکِ پاریس سرشار بودند. پس از آن فیلم‌های نمایشی استودیویی مدرن اکثریت آثار سینمای فرانسه را تشکیل می‌داد. البته بازهم برخی فیلم‌ها پارا از این حدود فراتر می‌گذاشتند . مثلاً **آدم بی‌شرف** (۱۹۲۴) اثر جسورانه و «آوانگارد» لربیه یا اقتباس ادبی به روز شده او از رمان امیل زولا ، **پول** (۱۹۲۸) که حرکات نوآورانهٔ دوربین وتدوین در آن به خدمت نقد آدمهای ثروتمند داستان و محیط آن برمی‌آید . فیلم ۱۱×۶½ (۱۹۲۷) و نیز فیلم ارزان قیمت **آینه سه رویه** (۱۹۲۷) هردو اثر اپستاین نیز از این دست هستند. فیلم دوم به استادی چهار داستان به هم تنیده را در محدودهٔ تنها سه حلقه بازگو می‌کند.

از سوی دیگر ملودرام «واقع گرا» طی این دهه به تکامل خویش ادامه داد و قاطعانه فرانسوی باقی ماند. وجه تمایز این گروه دو نکته اصلی بود. نخست، این فیلم‌ها اغلب چشم‌انداز یا محیطی خاص را به تصویر می‌کشیدند که در واقع حکم تجسم فضایی «زندگی درونی »یکی یا تعدادی از شخصیت‌ها را داشت و به طور همزمان ، برای جهانگردان جاذبه‌ای فرهنگی به شمار می‌آمد. دوم، آن چشم‌اندازها یا محیط‌های خاص هم از پاریس بود و هم از سایر شهرها ، و درواقع به گونه‌ای جانبدارانه نواحی جغرافیایی خاصی را به تصویر می‌کشید و اغلب احساسی از نوستالژی درآنها به چشم می‌خورد. ساحل بریتانی دستمایهٔ فیلم‌های فراوانی قرار گرفت از **مردی از دریاهای عمیق** (۱۹۲۰) اثر لربیه گرفته تا **ماهیگیران ایسلند** (۱۹۲۴ اثر بارونچلی و مستند غیرمعمول اپستاین ، Finis terrae (۱۹۲۹) وفیلم غیرعادی و زنندهٔ ژان گرمیون ، **نگهبانان فانوس دریایی** (۱۹۲۹) . فِدِر در **چهره‌های کودکان** (۱۹۲۴) از دامنه‌های فرانسوی آلپ استفاده کرد. دوویویه در **زنجبیل** (۱۹۲۶) از منطقه موروان استفاده کرد. اپستاین در **نایورنیززیبا** (۱۹۲۴) ،رنوار در **دختر آب** (۱۹۲۲۵) و گرمیون در **مالدونه** (۱۹۲۸) زندگی قایقرانان و ساکنین حاشیهٔ کانال‌ها و رودها را به زیبایی و به طور دقیق به تصویر کشیدند. مناطق کشاورزی فرانسه در غرب، مرکز و جنوب کشور دستمایه فویاد در Vendemiaire (۱۹۱۹) قرار گرفت. **زمین** (۱۹۲۰) اثر آنتوان ، **آتشدان** (۱۹۲۲) اثر روبر بودریو **سیل** (۱۹۲۴) اثر دلوک و La Briere (۱۹۲۴) اثر پواره نیز همین دستمایه را به کار گرفتند.

گروه دیگری از فیلم‌های «واقع گرا» به «زندگی عامه مردم» در حاشیه‌های اجتماعی - اقتصادی زندگی نوین شهری در پاریس، مارسی و جاهای دیگر توجه کردند. در اینجا می‌توان به تماشای محیط‌های زیر نشست : کارگاه‌های ریخته‌گری و محله‌های کثیف کارگرنشین در **کار** (۱۹۱۹) اثر پوکتال ، زندان ترسناک ملوانان در **تب** (۱۹۲۱) اثر دولوک ، بازارچه‌های خیابانی در Crainquebilla (۱۹۲۲) اثر فِدِر، و آبجوخوری‌ها و محل‌های ارزان قیمت سرگرمی در **قلب وفادار** (۱۹۲۳) اپستاین. هرچند تعداد این گونه فیلم‌ها در نیمه دوم دهه روبه کاهش نهاد اما بسیاری از آنها توانستند به حس واقع نمایی قابل توجهی دست یابند، به خصوص **عروسی دوشیزه بولمان** (۱۹۲۷) اثر دوویویه که در بروکسل فیلمبرداری شد و **پوست نازک** (۱۹۲۸) اثر بنوا-لوی /اپستاین که در آن خیابان‌های تاریک و کثیف مونمارتر در برابر هوای پاکیزهٔ مزرعهٔ Charmant-sur-Barbuise قرار می‌گرفت. شاید «آوانگارد»ترین فیلم از این دست را بتوان Menilmontant (۱۹۲۵) اثر دیمیتری کرسانف با بازی نادیا سیبر سکایا دانست و نیز داستان‌های مستند مانند آلبرتوکاوالکانتی دربارهٔ ناامیدی و وارستگی، **تنها ساعت‌ها** (۱۹۲۶) و **تب‌دریا** (۱۹۲۷).

آخرین ژانر، کمدی بود که در فرهنگ و جامعه فرانسه ریشه‌های محکمی داشت . درآغاز به نظر می‌رسید که دههٔ ۱۹۲۰ نیز مانند زمان جنگ، پذیرای فیلم‌های کمدی نیست. **کافهٔ کوچک** (۱۹۱۹) اثر برنار بر مبنای کمدی بلوار پرطرفدار پدرش ، بابازی ماکس لندر (که اخیراً از آمریکا بازگشته بود) بسیار موفق بود ولی با وجود این از دامن زدن به موج فیلم‌هایی از این دست بازماند.البته سری فیلم‌های کمدی وودویلِ روبر سدرو و اقتباس‌های جذاب فویاد چون **پسرپاریسی** (۱۹۲۳) ساخته شدند اما احیای سینمای کمدی فرانسه تا سال ۱۹۲۴ به طول انجامید و این موج نو به نحوی کنایی از جانب مهاجرین

روسی شرکت آلباترو Albatros به راه افتاد. الگوی اولیه ساخت کمدی به روز کردن داستان همیشگی آمدن روستایی ساده‌لوح به پایتخت بود ، مثلاً ***سایه‌های گذران*** (۱۹۲۶) اثر ولکوف. الگوی دیگر سازگار کردن شیرین کاری‌ها و حتی شخصیت‌های آمریکایی در فضای شاد فرانسوی بود. مثلاً سری فیلم‌های آلباترو با بازی نیکلاس ریمسکی ، یا ***عشق وکاربراتور*** (۱۹۲۶) محصول سینه رومنز به کارگردانی کلمبیه و بازی آلبر پره‌ژان . بهترین فیلم‌های متفاوت این دوران از آن رنه کلر بود: اقتباس درخشان او از اثر اوژن لبیش محصول آلباترو ،***کلاه حصیری ایتالیایی*** (۱۹۲۷) و ***کمروها***(۱۹۲۸) که پره‌ژان، پیرباشف و ژیم ژرالد را به عنوان بازیگر به خدمت گرفت. کلر با افزودن به مایه‌های کمدی موقعیت در نخستین فیلمش ، زوجی جوان را با زناکاری همراه کرد تا جانانه به بورژوازی Epoque belle بتازدو این همه را از خلال نمایش الگویی شاد و دقیق انجام داد. ***جنتلمن‌های جدید*** (۱۹۲۸) اثر فویاد نیز به همین اندازه موفقیت آمیز بود. این فیلم خشم دولت فرانسه را برانگیخت . علت آن نه تمسخر یکی از مقامات اتحادیه کار (بابازی پره‌ژان) بلکه برخورد غیر محترمانه با مجلس بود. نهایتاً اقتباس رنوار ***ولگردی*** (۱۹۲۸) به سرمایه‌گذاری براون برژه نیز از این گروه بود. این فیلم یک کمدی وودویل بود که زندگی در سربازخانه‌های ارتش را با هجوی عمیق واجتماعی تحلیل می‌کند و یک ارباب بورژوای از خودراضی اما هیچ کاره را با مستخدم حراف و گستاخ او به نمایش می‌گذارد و برایش دل می‌سوزاند. نقش مستخدم را میشل سیمون با جسارتی گروتسک‌وار بازی کرد.

با پایان این دهه ، به نظر می‌رسد که صنعت سینمای فرانسه علاقه‌اش را به ساختن فیلم‌هایی که دلوک آنهارا «عمیقاً فرانسوی» می‌نامید، بیشتر و بیشتر از دست داد. فیلم‌های تاریخی اغلب دوران قدیم را در جاهایی جز فرانسه به تصویر می‌کشیدند و فیلم‌های استودیویی مدرن انسان جهانی بی‌ریشهٔ مصرفی را برای نوکیسه‌ها به تصویر می‌کشیدند.تنها فیلم‌های «واقع گرا» و کمدی کم و بیش فرانسویان را چنان که واقعاً بودند به نمایش درآورد - یکی از طریق نمایش زندگی حاشیه‌ای و دیگری از طریق هجو و تمسخر. با پیدایش سینمای ناطق، هردوی این ژانرها بیش از پیش به احساس فرانسوی بودن سینمای فرانسه کمک کردند. با وجوداین ، آیا این «فرانسوی بودن» بیشتر به نوستالژی آغشته بود یا مجموعهٔ نشانه‌ها، آوازها و حالتهایی که موریس شوالیه اندکی بعدآنرا درآمریکا باب کرد؟

ترجمه: شهراد تجزیه‌چی

کتاب شناسی

Abel, Richard(1984), French Cinema: The First Wave, 1915-1929.

- (1988), French Film Theory and Criticism: A History/Anthology, 1907-1929.

- (1993), The Cine Goes to Town: French Cinema, 1896-1914.

Bordwell, David(1980), French Impressionost Cinema: Film Culture, Film Theory and Film Style.

Chirat, Raymond, and Icart, Roger(eds.)(1984), Catalogue des films francais de long metrage: films de fiction, 1919-1929.

- and Le Roy, Eric(eds.)(1994), Le Cinema francais, 1911-1920.

Claire, Rene(1972), Cinema Yesterday and Today.

Delluc, Louis(1919), Cinema et cie.

Esptein, Jean(1921), Bonjour cinema.

Guibbert, Pierre(ed.)(1985), Les Premires Ans du Cinema

francais.

Hugues, Philippe, and Martin, Michel(1986), Le cinema francais: le muet.

Mitry, Jean(1967), Histoire du cinema, i: 1895-1914.

- (1969), Histoire du cinema, ii:1915-1923.

- (1973), Histoire du cinema, iii:1923-1930.

Moussinac, Leon(1929), Panoramique du cinema .

Sadoul, George(1951), Histoire Generale du cinema, iii: Le Cinema devient un art, 1909-1920)La Premiere Guerre Mondiale).

- (1975a), Histoire generale du cinema, v: L'Art muet(1919-1929).

- (1975a), Histoire generale du cinema, vi: L'Art muet(1919-1929).

ایتالیا: نمایش و ملودرام

پائولوچرچی یوسای

در مقایسه با سایر کشورهای اروپایی، تولید فیلم در ایتالیا نسبتاً دیرتر آغاز شد.

نخستین فیلم بلند ـ **تسخیر رم، ۲۰ سپتامبر ۱۸۷۰** اثر فیلوتئوآلبرتینی ـ در سال ۱۹۰۵ ساخته شد. تا آن زمان فرانسه، المان، انگلستان و دانمارک صنعت سینمای خود را به خوبی پی گذاشته بودند. البته پس از ۱۹۰۵، تعداد فیلم‌های ساخته شده در ایتالیا بسیار افزایش یافت به گونه‌ای که از چهار سال پیش از آغاز جنگ جهانی اول، ایتالیا به یکی از عمده‌ترین تولیدکنندگان فیلم جهان بدل شد. طی دورهٔ **۳۱ـ۱۹۰۵** تقریباً **۱۰/۰۰۰** فیلم توسط بیش از ۵۰۰ شرکت تهیه شد که از آن میان تقریباً **۱۵۰۰** فیلم باقی مانده است. هر چند بسیاری از این شرکت‌ها عمری کوتاه داشتند و توان اصلی تولید در انحصار حدود ده شرکت بود، اما ارقام فوق الذکر بیانگر شکوفایی صنعت سینما در کشوری است که اگر چه از سایر کشورهای اروپایی پرجمعیت‌تر بود (تقریباً ۳۳ میلیون نفر در ۱۹۰۱) اما از نظر توسعهٔ اقتصادی از آنها عقب‌تر بود.

تاریخچهٔ آغاز فیلمسازی در ایتالیا را می‌توان به دو دوره تقسیم کرد: دههٔ گسترش (۱۴ـ۱۹۰۵) که بیش از دو سوم فیلم‌های دوره صامت در این دوره ساخته شدند و دورهٔ ۱۵ ساله بعدی که دوران نزول تدریجی ناشی از افت ناگهانی تولید است. این وضعیت طی جنگ جهانی اول، در همهٔ کشورهای اروپایی مشترک بود. در سال ۱۹۱۲، به طور متوسط روزانه سه فیلم پخش می‌گردید (کلاً ۱۱۲۷ فیلم که البته بسیاری از آنها کوتاه بودند) اما در سال ۱۹۳۱ تنها دو فیلم بلند پخش گردید.

آغاز

سنت نمایش دیداری در ایتالیا ریشه‌های دیرینه تاریخی دارد. جنبه‌هایی از این سنت که به ویژه از نظر درک تاریخ سینما مهم هستند عبارتند از نمایش‌های سرگرم‌کننده سیار ـ از نمایش قرن هجدهمی (Mondo Niovo) تا Megaletoscopio در قرن نوزدهم ـ و کنجکاوی‌های علمی (که آ. ریکو در تحقیقی به سال ۱۸۷۶ با عنوان تجربه‌های Chromostroboscopic آنها را به رشته تحریر درآورد).

در چنین پس‌زمینه‌ای، نخستین نمایش «سینماتوگراف لومیر» در آتلیه عکاسی Le liewe در رم به تاریخ سیزدهم مارس ۱۸۹۶ با استقبالی وسیع روبرو شد و این اختراع جدید فرانسوی به ناپل و تورین، و به تدریج به سایر شهرها راه یافت. «کرونوفوتو گراف» دمه‌نی، «تیاتروگراف» رابرت دبلیو. پاول و «آپارات» ادیسون چندان موفق نبودند.

با افزایش تعداد پخش کنندگان داخلی، حضور انجمن لومیر محسوس‌تر گردید. این حضور مدیون چهار فیلمبردار این مرکز بود: ***ویتوریو کالسینا، فرانچسکوفلیستی، جیوسپ‌فیلیپی*** و ***آلبرتو پرومیو***. علاوه بر فیلم‌ها و صحنه‌های واقعی که از زندگی روزمره فیلمبرداری می‌شدند فیلم‌های داستانی کوتاه اثر ***ایتالوباجینی*** نیز ساخته می‌شدند. او به سال ۱۸۹۶ همراه برادرش ***انریکو*** دوربین شخصی خودش را ساخت. علاوه بر او لتوپولدوفرگولی، هنرمند چندکاره نیز با استفاده از سینماتوگراف (که نامش را به «فرگولی گراف» تغییر داد) تصویرهای سریع متغیر را بازسازی می‌کرد، او با این کار در همهٔ اروپا مشهور شد. اما این تلاش‌ها، جدا از هم صورت می‌گرفتند و در شکل‌گیری پروژه‌های پا برجا و تجارتی نقش اندکی داشتند. به این ترتیب، طی دوره‌ای ده ساله، گسترش و شکل‌گیری سینما در ایتالیا به ابتکار خودجوش بازیگران سیار و عکاسانی که به کارگردانان آماتور بدل شدند، و صاحبان کلوب‌های نمایشی یا کنسرت کافه‌ای وابسته بود.

تقریباً ده سالی پس از ۱۸۹۶، این عناصر پراکنده گردهم آمدند تا تعدادی شرکت فیلمسازی با مبنایی استوارتر پی ریزی کنند. برخی از این شرکت‌ها، به پیشگامان این حرفه بدل شدند. در رم، استودیوی آلبرینی وسانتونی (۱۹۰۵) فعالیت داشت که در اوریل ۱۹۰۶ به Cines تغییر نام یافت. در میلان شرکت‌های متعلق به آدولفو گروچه ولوکا فعالیت داشتند (بعدها در ۱۹۰۸ به SAFFI- Comerio و سپس به میلانوفیلمز تغییر نام یافت)، درتورین، که پایتخت حقیقی سینمای ایتالیا در دوران پیدایش آن بود، آمبروزیو (۱۹۰۵)، اکیلافیلم متعلق به کامیلواتولنگی (۱۹۰۷)، پاسکوالی و تمپو (۱۹۰۹) و کارلو

روسی و شرکا (۱۹۰۷) فعالیت داشتند که آخری در می ۱۹۰۸، به دستور جیووانی پاسترونه و کارلو اسکیامنگو به ایتالا فیلم تغییر نام یافت.

غیر داستانی، کمدی و روم باستان

سیطرهٔ سینمای فرانسه بر بازار ایتالیا، سبب بروز بحرانی شدید در صنعت سینمای نوپای ایتالیا در ۱۹۰۷ شد. شرکت‌های تازه تأسیس کوشیدند تا روش‌های مناسبی برای پخش محصولاتشان بیابند و از طریق اتخاذ راهکارهایی استوار بر پرطرفدار بودن سه ژانر مشخص، موفق شدند: فیلم‌های تاریخی، مستندها و برتر از همه، کمدی که هر روز تعداد تماشاگران آن بیش از پیش افزایش می‌یافت. کومریو، آمبروزیو، ایتالا و Cines همه سیاست تولید بیش از پیش فیلم‌های مستند و استوار بر زندگی روزمره را پیش گرفتند و گروه‌های فیلمسازی متخصص را به مناطق طبیعی‌ای گسیل داشتند که پاته، اکلر و گامون هنوز کشف نکرده بودند. همچنین، گروه‌هایی را به مناطقی فرستادند که دستخوش بلایای طبیعی شده بودند (همچون کالابریا و سیسیل پس از زمین لرزه سال ۱۹۰۹). از جمله افراد این گروه‌ها می‌توان جیووانی ویتروتی را نام برد که در ایتالیا و خارج از آن برای آمبروزیو کار می‌کرد و نیز روبرتو امگنا که کارش را با ساختن مستندهای علمی برای میلانو فیلمز آغاز کرد و چندین دهه ادامه داد. کشف نوآوری‌های تکنیکی در این فیلم‌های داستانی طبیعی است. در ***جزیرهٔ رادز*** (The Islands of Rhodes، ۱۹۱۲، ساوویا) نمای نهایی فیلم به تبلیغی استعماری بدل می‌شود، یعنی ناگهان رنگ‌های پرچم ایتالیا، قرمز، سفید و سبز، قاب تصویر را پر می‌کنند. فیلمی از آمبروزیو که نام آن مشخص نیست و احتمالاً حدود سال ۱۹۱۲ ساخته شده است و به نام ***سانتالوسیا*** شناخته می‌شود، نماهایی دارد که به تعدادی قاب با اندازه‌های گوناگون تقسیم شده است.

نخستین واکنش ایتالیاهایی در برابر سلطه فرانسوی‌ها در زمینه کمدی از جانب جیووانی پاسترونه آغاز شد که در سال ۱۹۰۸ به پاریس سفر کرد تا به وعده و وعید بازیگری مشهور را به تورین بکشاند. دو نامزد اصلی که هر دو در استخدام پاته بودند عبارت بودند از ماکس لندر که شهرتش هر روز بیشتر می‌شد؛ و آندره‌ـدید (با نام مستعار آندره شاپو) که پیش از آن مدت کوتاهی شاگرد ژرژ مه لیس بود و سپس به پاته پیوست و با بازی در نقش بوارو به موفقیت فراوانی دست یافت. پاسترونه، آندره دید را برگزید و نام مستعار او را به کریتنی (در انگلیس و آمریکا، فولرهد) تغییر داد و از ژانویه ۱۹۰۹ به بعد تقریباً ۱۰۰ فیلم کوتاه کمدی با بازی او ساخت. روند تولید این فیلم‌ها با بازگشت موقتی این بازیگر به فرانسه (۱۵-۱۹۱۲) مختل شد و در سال ۱۹۲۱ با فیلم بلند ***مرد مکانیکی*** (میلانوفیلمز) به پایان رسید.

دلایل اصلی موفقیت جهانی فراوان آندره دید از ۱۹۰۹ تا ۱۹۱۱ استفادهٔ غیر واقعی او از حقه‌های بصری و تسریع ضرباهنگ پرهیجان کمدی‌های تعقیب و گریز بود. آثار آندره دید، با حس وحال دیوانه وار، ضرباهنگ پرشتاب، تخریب نظام‌مند هر چه که کنش او را محصور می‌کرد و منطق باژگونه، نمونه‌ای هستند پرهرج و مرج از استحالهٔ کمدی شهری روزمره، به معنای نیهیلیستی آن. الگویی را که او ارایه داد تمام شرکت‌های بزرگ آن دوره پی گرفتند و حدوداً چهل شخصیت مشابه، با درجات متفاوت استعداد و موفقیت، آفریده شدند. بین این گروه، جذاب‌ترین شخصیت‌ها عبارت بودند از: فردینان گیوم (با نام تانتولینی برای شرکت Cines از ۱۹۱۰ تا ۱۹۱۲؛ با نام پولیدور برای شرکت پاسکوالی از ۱۸-۱۹۱۲) مارسل فابره (با نام روبینه برای آمبروزیو ۱۵-۱۹۱۰) و ریمون فران (اوارو) (با نام کری ـ کری برای سینز از ۱۶-۱۹۱۲).

ساخت فیلم‌های کمدی به توانایی دلقک وار این گروه وابسته بود. برخی از این افراد، مثلاً کری ـ کری جلوه‌های بصری تازه و موقعیت‌های بکری همراه با اشکال پیچیده‌تر میزانسن آفریدند.

رگهٔ سوم فیلمسازی این دوران در ایتالیا بر بازسازی ماجراها و شخصیت‌های تاریخی استوار بود. از یونان و روم باستان گرفته تا قرون وسطی و رنسانس؛ و تا حد کمتر قرن هجدهم و عصر ناپلئون. این گرایش تا حدی از نمونه‌های فرانسوی الگو گرفته بود (پاته در ۱۹۰۹ شرکت فیلم دِآرت ایتالیا را تأسیس کرد) که بلافاصله هم تماشاگران ایتالیایی و هم تماشاگران خارج از ایتالیا از آن استقبال کردند با نمایش ***سقوط تروا*** (۱۹۱۱) محصول ایتالا فیلم به کارگردانی جیووانی پاسترونه و رومانو ال. بورنتو موفقیت این ژانر جدید به پدیده‌ای فرهنگی بدل شد. هر چند منتقدان ایتالیایی به آن روی خوش نشان ندادند اما فیلم در اروپا و آمریکا با استقبال پیش بینی نشدهٔ تماشاگران روبرو شد. دلیل آن بازسازی معماری عظیم کلاسیک به گونه‌ای چشم‌نواز و استفاده از عمق میدان به جای پرده‌های پس زمینهٔ دو بعدی و گرایش جسورانه آن به نمایش شکوه و جلال هنری بود.

قدرت و افتخار

شوق دستیابی به شکوه و جلال، زیربنای موفق‌ترین دوره سینمای صامت ایتالیا بود که با وجود کمبود امکانات توانست در میان قدرت‌های بزرگ فیلمسازی سایر کشورها، برای سینمای ایتالیا بین ۱۹۱۱ تا ۱۹۱۴ جایگاه مستحکمی بسازد. پشتیبانی نسل جدید سرمایه گذاران که یا از اشراف بودند یا از صاحبان صنایع بزرگ، به پیشرفت بیشتر سینمای ایتالیا انجامید. این گروه به نوبه خود کار پیشگامانی را ادامه دادند که چند سال پیش‌تر نظام تولید استواری را پایه گذاشته بودند.

این گروه از طبقات ثروتمند جامعه بودند و می‌توانستند منابع مالی عظیمی را گرد آورند تا به تفریح پراعتباری چون فیلمسازی ادامه دهند. اما کمک آنها به سینما تنها مالی نبود. آنها حس میهن پرستی و بشر دوستی را برای سینما ارمغان آوردند و کوشیدند از توان تصویر متحرک برای آموزش اخلاقی و فرهنگی ملتی استفاده کنند که اکثراً بی سواد بودند. خوب یا بد، این گروه پشتوانه مالی عظیمی در اختیار صنعت فیلم ایتالیا قرار دادند. نخستین پیشگامان این صنعت بیشتر از سر تفنن و به طور خود جوش به فعالیت می‌پرداختند و فاقد چنین پشتوانه مالی بودند.

صنعت فیلم ایتالیا، به پشتوانه حامیانش، بسیار زودتر از کشورهای دیگر به ساخت فیلم‌های بلند داستانی پرداخت. ***جنگ جویان صلیبی*** (۱۹۱۱) ساختهٔ انریکو گواتزونی ۱۰۰۰ متر طول داشت. ساختن ***دوزخ دانته*** (۱۹۱۱،میلانوفیلمز) دوسال به طول انجامید. این فیلم اثر فرانچسکو برتولینی و آدولفوپادووان با همکاری جیوسپ‌دی لیگوئورو بود و اعلام گردید که ۱۳۰۰ متر طول دارد.

طی مدت کوتاهی، گرایش به ساخت نمایش‌های پرزرق و برق به ساخت دو فیلم پرهزینه انجامید که ماجراهای هر دو در روم باستان می‌گذشت و هدف از ساختن آنها تأثیر گذاری بر روند رو به رشد تولید فیلم بود: ***آخرین روزهای پومپی*** (۱۹۱۳، آمبروزیو) به کارگردانی الی یوتوریو رودلفی به طول ۱۹۵۸ متر با گروهی چند صد نفره؛ و ***کجا می‌روی؟*** (۱۹۱۳) ساخته انریکوگواتزونی، که تنها فیلم ***آتلانتیس*** (Atllantis،۱۹۱۳، نوردیسک) ساخته آگوست بلوم زمانی بیش از زمان ۲۲۵۰ متری آن داشت (۲۲۸۰ متر، بدون احتساب میان نویس‌ها). ***آخرین روزهای پومپی*** به اندازه ***سقوط تروا*** در آمریکا موفق بود و حتی از آن هم برگذشت. تأثیر این موفقیت چنان بود که حتی یکی از پخش کنندگان آمریکایی، جرج کلاین را وسوسه کرد تا در ایتالیا یک شرکت تولید فیلم ـ فتو درامای ایتالیا ـ در نزدیک تورین تأسیس کند. این شرکت در گراگلیاسکو استودیوی بزرگی داشت. اقدام جسورانه او با آغاز جنگ شکست خورد اما همین کار او نشان می‌دهد که جاذبه سینمای ایتالیا طی سال‌های پیش از ۱۹۱۴ در خارج از کشور تا چه پایه زیاد بود.

اوج ژانر تاریخی، ***کابیریا*** (۱۹۱۴، ایتالافیلم) ساختهٔ جیووانی پاستریونه بود. این فیلم نمونه‌ای از اوج موفقیت سینمای صامت در ایتالیا است، درامی پرشکوه در بستر جنگ‌های کارتاژی میان رم و کارتاژ که با فاصله‌ای زیاد از رقبا، پرهزینه‌ترین فیلم ساخته شده در آن دوران بود. پاستریونه آدمی با استعداد و جنجال گریز، و نخستین تهیه کننده‌ای بود که دریافت ساخت فیلم نیاز به مدیریت قوی دارد. برخلاف سایر همکارانش در آن دوران او از مشاغل سطح پایین آغاز کرده بود: به عنوان کتابدار شروع به کار کرد اما به تدریج استعداد تجاری‌اش را با دید نبوغ‌آمیز هنری در هم آمیخت. او امکانات تکنیکی جدید را تجربه کرد. مثلاً دوربینی آماتوری طراحی کرد که به وسیله آن می‌شد بر روی یک نگاتیو ۳۵ میلی متری که به ۴ بخش تقسیم شده بود چهار فیلم جداگانه فیلمبرداری کرد و نیز فیلمبرداری «رنگ طبیعی» و «استریوسکوپیک» را برای ***کابیریا*** به کار گرفت که ناموفق بود. او با استخدام سگوندو دو شامون که یکی از متخصصان پاته در جلوه‌های ویژه بود به دانش فنی شرکتش افزود. پاستریونه در سال ۱۹۱۰ نظام جدیدی را در شرکتش پیش گرفت و آیین نامه داخلی دقیق و کارآیی را نوشت و برای اجرا به تمام کارمندان ابلاغ کرد و نهایتاً در پی موفقیت کمدی‌های آندره دید و تعدادی فیلم «عاطفی» همچون ***تیگریس*** که با الهام از سری فیلم‌های ***فانتوما*** لویی فویاد توسط وینچنزوسی. دونیزوت ساخته شدند توان مالی شرکت او تقویت شد. تمام این عناصر به پاستریونه کمک کردند تا فرصت لازم برای تحقیق در زمینه گسترش شیوه‌های بیانی و شکلی را به دست آورد.

یکی از نخستین دستاوردهای همین شوق او به تحقیق فیلم **پدر** (The Father،۱۹۱۲، جینوزاکاریاو/ یا دانته ستا) بود که در آن ارمته زاکونی، از بازیگران به نام تئاتر برای نخستین بار جلوی دوربین ظاهر شد. هدف والاتر ساخت ***کابیریا*** جلب همکاری و حمایت مشهورترین روشنفکران آن دوره بود، کسانی چون گابریل دانونزیو. دانونزیو موافقت کرد تا میان‌نویس‌های فیلم را بنویسد و حتی برخی او را نویسنده فیلمنامه می‌دانستند. به هر حال، ***کابیریا*** سوای بازتاب‌های ادبی و دکورهای پرخرج آن، به خاطر پیش نهادن سبکی خاص و

شگردهای تکنیکی اثری بود پیش‌رو و آوانگارد. برتر از همه، این فیلم از نماهای بلندی سود می‌جوید که در آن دوربین با حرکت تراکینگ تمام صحنه را می‌پیماید. هر چند این حرکت پیش‌تر در چند فیلم دیده شده بود، از جمله **جیب برگنج** (۱۹۱۱، پاته) و ***تاریک و روشن روح یک زن*** ساخته اوژنی باور ۱۹۱۳، پاته/ خانژانوف) و ***حلول روح*** ساخته جولیوآنتامورو محصول ۱۹۱۳، سینز؛ نماهای تراکینگ در کابیریا کارکرد روایتی و توصیفی مهمی دارند و با استفاده از سیستم ریل‌های پیشرفته‌ای گرفته شده‌اند که امکان حرکت پیچیده دوربین را فراهم می‌آورد.

با ظهور فیلم‌های داستانی بلند، صنعت فیلم ایتالیا بازهم دستخوش تغییر شد. صاحبان سینما برای این که بتوانند با وجود تعداد جلسات نمایش کمتر سود مناسبی به دست آورند، سالن‌های سینما را بزرگ‌تر کردند، قیمت بلیط افزایش یافت که در نتیجه آن دستمزد کارگردان‌ها نیز اضافه شد. با ساخته شدن فیلم‌های بیشتر که عمدتاً برای طبقهٔ کارمند ساخته می‌شدند، سینما به سرگرمی طبقه متوسط بدل شد. این شرایط جدید بر رقابت میان شرکت‌ها افزود. پس از سال ۱۹۱۵ تعداد شرکت‌ها بیشتر شد و مرکز فیلمسازی از شمال(تورین و میلان) به رم و ناپل منتقل شد. به این ترتیب انحصار شرکت‌های بزرگ‌تر در خطر قرار گرفت و مانع تقویت بیشتر مراکز فیلمسازی تازه شکل گرفته شد. پس از آن، «نظام استودیویی» سال‌های پس از ۱۹۱۰ که در مراحل آغازین بود، جای خود را به چند پارگی روزافزون صنعت سینما سپرد.

از تأثیرات این شرایط جدید، یکی هم کاهش ساخت فیلم‌های مستند و کمدی کوتاه بود که از آن زمان به بعد تنها به فیلم‌های برنامه پرکن بدل شدند. این وضعیت در تمام کشورهای دیگر صاحب صنعت سینما نیز به همین ترتیب بود. در عوض، تولید فیلم‌های پرزرق و برق شدیداً افزایش یافت و هدف آنها تلقین ایده‌آل‌های متعالی بود، نکاتی چون تشدید حس میهن پرستی و اعتقاد به ارزش‌های دینی. پس از موفقیت ***کجا می‌روی؟*** انریکوگواتزونی به متخصص ساختن فیلم‌های تاریخی بدل شد و تعداد زیادی فیلم در زمینه روم باستان، از جمله ***آنتونی و کلئوپاتر*** (۱۹۱۳، Cines)، ***ژولیوس سزار*** (۱۹۱۴،) و ***فابیولا***(۱۹۱۸، پالاتینوفیلم) و در زمینهٔ قرون وسطی (نسخهٔ جدیدی از ***آزادی اورشلیم***، ۱۹۱۸، گواتزونی فیلم) یا در زمینهٔ جنگ‌های ناپلئونی (Scula d'eroi، ۱۹۱۴، Cines ـ در انگلستان: ***قهرمانان چگونه ساخته می‌شوند؟***، (How Heroes are Made) در آمریکا ***به خاطر ناپلئون و فرانسه*** ساخت. لوئیجی ماگی، ماریوکاسرینی، اوگوفالنا (***ژولین مرتد***، ۱۹۱۹، برنینی فیلم) و نینو اگزیلیا نیز همین راه را پیش گرفتند. تعدادی از فیلم‌هایی که به راست دینی کاتولیکی پرداختند عبارت بودند از: ***کریستوس*** (۱۹۱۶،cines) اثر جولیوانتامورو، ***برادر خورشید*** (۱۹۱۸، تسپی فیلم) اثر اوگوفالنا و ***رستگاری***(۱۹۱۹، مدوزافیلم) اثر کارمینه گالونه.

رئالیسم: نخستین موج

در کنار گرایش به سمت سینمایی برای تماشاگران فرهیخته، شکل‌های مردمی‌تری که سینما در آغاز به آنها گرایش داشت نیز شکوفا شدند. البته در این دوره ایتالیا به موج‌ها و نوآوری هایی وابسته بود که از خارج می‌رسیدند. بارزترین جلوه درام‌های جنایی ـ «عاطفی» که با **تیگوییس** آغاز شده بود در شخصیت غریب و باقرض صحّت شایعات، استواربر زندگی خصوصی و رمانتیک امیلیو جیونه مشهود بود. جیونه در Nellg La gigolette(۱۹۱۴،سزارفیلم)شخصیت Za Mort la را آفرید. ارقه‌ای با ظاهر فرانسوی که میان گانگسترهای آپاچی زندگی می‌کرد ـ این شخصیت در سریال‌هایی چون ***دارو دسته شماره‌ها***، (۱۹۱۵، تایبر ـ فیلم)، ***مثلث زرد*** (۱۹۱۷، تایبر ـ فیلم) و بیش از همه ***موش‌های خاکستری*** (۱۹۱۸، تایبر فیلم) ظاهر

تصویر استودیویی در دیوایینا مینیچلی

شد. تمام این سریال‌ها به خاطر محدودیت‌های ناشی از کمبود بودجه مجبور شدند خط روایتی فشرده و با ضرباهنگ سریع را پی گیرند و از غنای بصری چشم‌اندازهای روستایی رم نهایت استفاده را ببرند.

نشان رئالیسم که در I topi grigi آشکارا قابل تشخیص است در گرایش مهم، اما در حاشیه مانده دیگری از رئالیسم نیز مشهود است که طی دهۀ ۱۹۱۰ در سینمای ایتالیا باب بود. کامل‌ترین نمونۀ این گرایش ***گم شده در ظلمت*** (۱۹۱۴، مورگافیلمز) اثر نینومارتاگلیو و روبرتو دانزی است. این فیلم پس از ناپدید شدن اسرارآمیز آن در هاله‌ای از افسانه فرورفته است. بسیاری از دیگر آثار ساخته شده بین ۱۹۱۲ و ۱۹۱۶ نشان دهنده گرایش قابل توجه به سوی مشاهده زندگی روزمره هستند. در این فیلم‌ها، اغلب زندگی روزمره با عناصر ملودرام آمیخته می‌شد مثلاً در ***مهاجر*** (ایتالا فیلم، ۱۹۱۵) اثر جنو ماری که دومین فیلم ارمه‌ته زاکونی در مقام هنرپیشه بود، یا کمدی‌های سبکی هم چون ***خداحافظ جوانی*** (۱۹۱۳، ایتالا فیلم) اثر نینواگزالیا که اگوستو جینا دوبار دیگر آنرا در سال‌های ۱۹۱۸ و ۱۹۲۷ بازسازی کرد. سایر فیلم‌ها به ناتورالیسم سر راست گرایش داشتند: ***آسونتا اسپینا*** (۱۹۱۵، سزار فیلم) اثر گوستاووسرنا و فرانچسکا برتینی اقتباس از نمایشنامۀ سالواتوره دی جیاکومو ـ و ***خاکستر*** (۱۹۱۶، آمبروزیو) اثر جنوماری و آرتورودلدا. ***خاکستر*** تنها فیلمی بود که هنرپیشه زن مشهور تئاتر، الئونورا دیوز در آن بازی می‌کرد.

از انحطاط گرایی تا انحطاط

آغاز جنگ جهانی اول و افزایش توان سینمای آمریکا در بازار اروپا، پایانی ناگهانی بود بر رویاهای سینمای ایتالیا. درگیری ایتالیا در جنگی ویرانگر سبب شد که اقتصاد ناتوان کشور از فعالیت در سایر زمینه‌ها باز ماند. وضعیت مالی کشور پس از شکست فاجعه بار از اتریشی‌ها در کاپورتو به سال ۱۹۱۷ اسف‌بارتر شد. تعداد زیادی از فیلم‌های ساخته شده، مضمون جنگی داشتند. به این ترتیب دوباره ژانر مستند کمی جان گرفت. فعالیت‌های تبلیغاتی جنگی حتی به ژانر کمدی، مثلاً ***ترس از ماشین‌های پرنده دشمن*** (۱۹۱۵، ایتالافیلم) با بازی آندره دید و به کارتون‌های کودکان مثل ***جنگ و رویای مامان*** (۱۹۱۷، ایتالافیلم) اثر سگوندو دی چامون نیز گسترش یافت.

برخلاف فرانسه، سینمای ایتالیا کاملاً در برآوردن تقاضاهای برخاسته از شرایط جدید ناتوان بود. پراکندگی جغرافیایی و مالی مراکز تولید، فقدان شبکه نمایش سازمان یافته و بی‌سازمانی بخش زیادی از نظام داخلی تولید معنایی نداشت به جز آن که با بروز نخستین مشکلات، صنعت سینمای ایتالیا زانو بزند.

پس از جنگ در سال ۱۹۱۹ تلاشی دیر هنگام و بدفرجام برای نجات سینمای ایتالیا شکل گرفت ـ گروهی از بانکداران و تولیدکنندگان با حمایت دو موسسه مالی توانمند، UCI، (Unione Cinematografica Italian) را پی نهادند. تحت این نام یازده شرکت بزرگ فیلمسازی کشور گردهم آمدند. اما این تدبیر بیش از آن که سودمند باشد زیان آور بود. تلاش بدسازمان یافته برای در دست گرفتن انحصار تولید تمام رقابت‌ها را از میان برد. در آغاز، تعداد فیلم‌های ساخته شده در سال از ۲۸۰ در ۱۹۱۹ به بیش از ۴۰۰ فیلم در ۱۹۲۱ رسید اما به طور کلی فیلم‌ها متوسط و به شکل نگران کننده‌ای شبیه به هم بودند و همه ایده‌های تکراری و نخ نما شده را به کار گرفتند. بدتر از همه، این فیلم‌ها توان لازم برای رویا رویی با یورش آمریکایی‌ها، چه در خارج و چه در داخل کشور، را نداشتند. پیش از سال ۱۹۲۱، ورشکستگی یکی از شرکای عمده، Banca Italiana di sconto ضربه مهلکی بود به این کنسرسیوم واز ۱۹۲۳ به بعد شرکت‌های گوناگون تشکیل دهندۀ این کنسرسیوم یکی از پس دیگری دچار بحران‌هایی نابود کننده شدند. از آن به بعد، میزان تولید سریعاً کاهش یافت و سینمای ایتالیا دچار رکودی شد که خلاصی از آن تنها پس از پیدایش سینمای ناطق ممکن گشت.

یکی از ژانرهایی که تا اندازه‌ای سبب این نزول شد در دورۀ پیش از جنگ پابه عرصه گذاشته بود. قهرمان‌های آن گروهی از هنرپیشگان زن بودند که شخصیت‌ها و سبک بازی آنها سبب پیدایش مکتب diva شد. این مکتب به تمام طبقات اجتماعی و در دوره‌ای مشخص حتی به سایر کشورهای اروپایی و آمریکا نفوذ کرد (دوران کاری زودگذر و درخشان ترابارا). ***عشق جاودانی*** (۱۹۱۳،"Film Artistica " Gloria) اثر موریوکاسرینی نیای مشخص این ژانر بود. این فیلم سمبولیسم و انحطاط گرایی (decandentism) را به گونه‌ای ساده شده و اغراق آلود به کار گرفته بود. چنان‌چه در دهه بعد، تأثیر آن در جامعه ایتالیا محسوس بود. لیدا بورلی الهۀ فوق بشری چارچوب سبکی را بنا نهاد که بر حضور پرجاذبه بازیگران زن استوار بود تا کیفیت تکنیکی یا زیبایی شناختی فیلم. در فیلم‌های او، بیانگری جسمانی نقشی تعیین کننده داشت. نقش‌های بورلی ـ و سایر الهه‌ها همچون ماریا کارمی، رینا دولیگوئورو، ماریا ژاکوبتی، سوآواگالونه، هلنا ماکوفسکا،

هسپریا، ایتالیا آلمیرانته مانزینی ـ احساسی از آدم‌های رنج کشیده راباز می‌تاباند که میان مالیخولیا و اضطراب گرفتار آمده‌اند. این حالت‌ها به واسطهٔ ژست‌های رفتاری بیان می‌شدند. این آدم‌ها در محیطی اشرافی و تجمّلی افراطی زندگی می‌کردند در این جهان، نگاه‌های پرهیجان و حرکات تندوتیز، جلوهٔ لباس‌ها و صحنه‌پردازی را افزون می‌کرد.

ماهیت فریبکار و گاه شیطانی این الهه‌ها با کمک فیلم‌نامه‌هایی افزون می‌شد که اختصاصاً برای آنها نگاشته می‌شد و به این ترتیب از اهمیت و برجستگی کارگردان کاسته می‌شد. ***راپسودی شیطانی*** اثر نینواگزیلیا (با موسیقی تصنیفی اختصاصی ساختهٔ پیترو ماسکانی) و مالامبرا اثر کارمینه گالونه ـ هردو محصول ۱۹۱۷ Cines ـ تکان دهنده‌ترین نمونه‌های زیبایی‌شناسی «بورلیسمو» (borellismo) هستند این زیبایی‌شناسی، هم تراز سینمایی سلیقهٔ ایتالیایی برای تصویری آکادمیک، نئوکلاسیک و پیش رافائلی است. البته برخی از بازیگران این نقش‌ها توانستند سبک‌های متفاوتی بیافرینند. فرانچسکا برتینی که در ***خون آبی*** اثر نینواگزالیا (۱۹۱۴، سلیوفیلم) بازی کرد، سبک بازیگری میانه روتر و حتی گاه ناتورالیستی داشت، و پینامنی چلی در دو فیلم از جیووانی پاستریونه، ***«شعله»*** (۱۹۱۵، ایتالافیلم) و ***ببر سلطنتی*** (۱۹۱۶، ایتالافیلم بر مبنای قصه‌ای از جیووانی ورگا) به توان «دانانزویی» (D'Annunzian) کاملاً دراماتیک دست می‌یابد.

جهان داستانی الهه‌ها، حول مختصری عشق و دسیسه در حلقه‌های بورژوای سطح بالا و اشرافی شکل می‌گرفت، جهانی که مشخصه آن قراردادهای اجتماعی سفت و سخت و شهوت غیر قابل مهار بود و چنان از هرگونه واقعیت فاصله می‌گرفت که انگار کهکشانی جدا برپا می‌کرد که دو عنصر سکس و مرگ در آن غلبه داشتند. از استثناهای قابل توجه می‌توان آثار لوچیودی آمبرا (۱۹۳۹ـ ۱۸۷۹) را نام برد. فیلم‌های او همچون ***بازیگر مشهور و جیرجیرک*** (۱۹۲۰)، و ***تراژدی روی سه ورق بازی*** (۱۹۲۲)، هر چند غریب و غیر عادی بودند اما ظرافت فیگوراتیو غنی‌ای داشتند. متأسفانه بیشتر فیلم‌های او از دست رفته‌اند.

سوای استثناها، در دههٔ ۱۹۲۰ ملودرام هایی از این دست به مشخصهٔ سینمای ایتالیا بدل شدند. هم‌کیفیت و هم‌کمیت پایین آمد و صنعت سینما در خود پیچید و خرابه‌های موفقیت‌های پیشین‌اش را با راه‌های بالقوه جدید درهم آمیخت. آخرین بقایای شور و شوق برخاسته از تمایلات هنری در سری فیلم‌های ژانر تاریخی مشهود است: (Quo vadis?) دیگر به کارگردانی گابریلینو دانانزیو و گئورگ ژاکوبی (۱۹۲۴، UCI)، ***آخرین روزهای پومپی دیگر*** (۱۹۲۶، Societa Anonima Grandi Film) به کارگردانی آملتوپالرمی و کارمین گالونه؛ بازگشتی آشفته به (گابریل) ***دانانزیو در کشتی*** (۱۹۲۱ آمبروزیو / زانوتا) اثر گابریلینو دانانزیو و ماریو رانکارونی. نهضت آوانگارد فوتوریست هم گاهی فیلم ساخت، اما اثر بسیار اندکی به جا گذاشت. برجسته‌ترین شاهد فعالیت آنها که باقی مانده، ***تایس*** (۱۹۱۷) اثر آنتون جیولیوبراگاگلیا و ریکاردو کاسانا است: بازتابی کمرنگ از بیانات پررنگ و لعاب نظریه پردازان فوتوریست.

سپیده دم: مردان قوی و ناپلی‌ها

البته بعضی از این آثار، موفقیت تجاری قابل توجهی نیز به دست آوردند. استقبال بی سابقه از ***کابیریا*** سبب شد که پس از ۱۹۱۴ چندین بار به نمایش گذاشته شود. حتی پاستریونه در سال ۱۹۳۱ نسخه‌ای ناطق از این فیلم ساخت که مشهورترین نسخه نزد تماشاگران بود تا این که در سال ۱۹۹۵ نسخه بازسازی شدهٔ اصلی به نمایش درآمد. موفقیت کابیریا مدیون حضور شخصیت ماسیستِ برده (بارتولوموی پاگانو) بود که موفقیت‌های ورزشی او، سبب محبوبیتش نزد تماشاگران بود. به این ترتیب، تعداد زیادی فیلم با بازی او ساخته شد: از ***ماسیست*** (۱۹۱۵، ایتالافیلم) اثر وینچنزو. سی.دوئیزوت و رومانول. بورگنتو گرفته تا فیلم تبلیغاتی جنگی ***ماسیست در گروهان آلپ*** (۱۹۱۶، ایتالافیلم) اثر لوئیچی ماگی و رمانول. بورگنتو؛ و فیلم ستایش‌آمیز پراغراق ***ماسیست در دوزخ*** (۱۹۲۶، Fert Pittuluga) اثر گوئیدو بریگنونه. این گروه فیلم‌ها، نخستین مجموعه فیلم‌های «مرد توانمند» بود. در این فیلم، قهرمانان نیروی جسمانی خارق‌العاده‌ای دارند و صاحب عواطفی پاک هستند. پس از پاگانو، گروه زیادی از قهرمانان ورزشی ـ اکروبات پا جای پای او گذاشتند: سانسون (لوچیانوآلبرتینی) ساته تا (دومنیکوگامبینو)، گالاتور (دومنیکو باکولینی) و قهرمان کشتی یونانی ـ رومی، جیووانی رایسویچ.

از طرف دیگر، افول سینما در سطح ملی سبب پدید آمدن سریع حوزه‌ای از فیلمسازی شد که پیش‌تر به آن چندان توجهی نمی‌شد: ملودرام بومی ناپلی. شرکت‌های پدیدآورندهٔ این پدیدهٔ عجیب، عمدتاً به شکل خانوادگی اداره می‌شدند. این دست فیلم‌ها بیشتر در جنوب ایتالیا و در شهرهای بزرگ‌تر شمال پخش می‌شدند، هرچند گاهی نیز به تمام جوامع مهاجرنشین صادر می‌شدند.

شرکت دورافیلم متعلق به الویرا و نیکولانوتاری که در اوایل سال ۱۹۱۰ تأسیس شده بود توانست فیلم‌های ساده و اصیلی بسازد که بسیار متفاوت از فیلم‌های تجاری‌ای بود که از «مدرنیته» به عنوان راه حل دست‌یابی به تماشاگران سراسر کشور سود می‌جستند. **شب مقدس و دخترک** (۱۹۲۲، دورا فیلم) هر دو به کارگردانی الویرانوتاری از مهم‌ترین فیلم‌های این ژانر هستند که در نمایش‌های مردم پسند ناپلی ریشه دارند: نمایش Sceneggiata (درامی ساده و پرتوان که جا به جا از آوازهای کوچه بازاری استفاده می‌کرد) توسط بازیگران و کارگردانان غیر حرفه‌ای فاقد هر نوع آموزش هنری یا فنی اجرا می‌شد و با وجود این می‌توانست به عمق احساسات تماشاگران رخنه کند.

باز هم در ناپل، گوستاوو لومباردو ۱۹۱۸، شرکت فیلمسازی خودش را بنا گذاشت که در واقع پس از منحل شدن UCI شکل گرفت. به این ترتیب، در نیمه دوم دهه ۱۹۲۰، زمانی که کارگردانان، بازیگران و تکنیسن‌ها دسته دسته به فرانسه و آلمان مهاجرت می‌کردند، لومباردوفیلم توانست به طور پیوسته به ساخت فیلم‌هایی به نسبت با کیفیت اقدام کند از جمله تعدادی فیلم با بازی هنرپیشه زن پراستعداد لداگایس. پیش از آن گایس در برابر فرانچسکابرتینی در پانتومیم ***داستان یک دلقک صامت*** (۱۹۱۴، ایتالیکا آرس / چلیو فیلم) بازی قدرت مندانه‌ای ارایه کرده بود. او برای لومباردو، در سه گانه‌ای با عنوان ***فرزندان هیچ کس*** (۱۹۲۱) به کارگردانی اوبالدوماریا دل کوله بازی کرد. در این سه گانه، داستانی عامیانه با نقد اجتماعی جنجال‌برانگیز درهم آمیخته شد. لومباردو فیلم به تایتانوس تغییر نام یافت و چند سال بعد به رم نقل مکان کرد تا به گروهی تازه تأسیس به ریاست تهیه‌کنندهٔ جنوایی استفانوپیتالوکا بپیوندد. این گروه، نظام پخش فیلم در سراسر ایتالیا را یکسره دگرگون کرد.

میان چشم انداز مخروبه صنعت سینمای ایتالیا در پایان دههٔ ۱۹۲۰، نشانه هایی از تجدید حیات نیز به چشم می‌خورد. تأثیر رژیم فاشیستی هنوز هم در حاشیه بود: این رژیم اتحاد سینما و آموزش را در سال ۱۹۲۴ بنیان گذاشت و هدف آن به کارگیری سینما در جهت تبلیغ و آموزش بود اما به طور کلی از دخالت مستقیم در امور صنعت سینما خودداری می‌کرد. آلدودی بنه‌دتی در **شرف** (۱۹۲۹) نشان داد که چگونه حتی یک داستان کهنه می‌تواند موجد سبک فیلمسازی ناب شود.

نخستین فیلم ایتالیایی ناطق، کمدی‌ای احساسی اثر جنارو ریگلی، به نام ***آواز عاشقانه*** (۱۹۳۰، Cines) بود. این فیلم در نسخه‌های آلمانی و فرانسوی نیز موجود بود. کمی پس از آن **خورشید** اثر آلساندرو بلازتی به نمایش درآمد، فیلمی که از سینمای آلمان و شوروی تأثیر پذیرفته بود. کارگردان جوان دیگری به نام ماریو کامرینی که پیش‌تر توانایی‌اش را در القای توانی نو به قالب‌های نخ‌نما شدهٔ ماجرایی و کمدی‌های بورژوایی از طریق به کارگیری سبک روان‌تر و از نظر تکنیکی پیچیده‌تر، نشان داده بود. مثلاً در ***می‌خواهم به شوهرم خیانت کنم*** (۱۹۲۵، فرت فیلم) و ***کیفتبی*** (۱۹۲۸، اکنون با ***راه آهن‌ها*** (۱۹۲۹) گامی به پیش گذاشت. این فیلم به عنوان فیلمی صامت ساخته شد اما دو سال بعد به صورت ناطق به نمایش درآمد. **خورشید** و ***راه آهن‌ها*** هرچند آشکارا اهداف متفاوتی را پیش گرفتند اما هر دوی آنها به تجربه‌گری در قالب‌های نوگرایش داشتند. این تجربه‌ها با بینایی و مسئولیت، دید ایتالیایی‌ها را به رئالیسم، از نو شکل دادند.

ترجمه: شهراد تجزیه چی

کتاب‌شناسی:

Bernadini, Aldo(1980-82), Cinema muto italiano, 1896-1914.

- (ed.)(1991), Archivo del cinema italiano, Vol.i: Il cinema muto, 1905-1931.

- and Gili, Jean A(eds.)(1986), Le Cinema italien.

- and Martinelli, Vittorio(1979), Il cinema italiano degli anni Venti.

Brunetta, Giano Piero(1980), Storia del cinema italiano, Vol. i:1905-1945.

Dall'Asta, monica(1992), Un Cinema muscle: le surhomme dans le cinema muet italien(1913-1929).

Leprohon, Pierre(1972), The Italian Cinema.

Martinelli, Vittorio(1980-91), Il cinema muto italiano, 1915-1931.

Masi, Stefano, and Franco, Mario(1988), Ill mare, la luna, i coltelli: per una storia del cinema muto napoletano.

Redi, Riccardo(1986), Ti Parlero...d'amor: Cinema italiano fra mutoe sonoro.

سینمای انگلیس

از هپ ورث تا هیچکاک

جان هاوکریج

بین تاریخ نویسان سینما این گرایش عمومی وجود دارد که سینمای انگلستان را در آغاز صاحب تأثیر و نوآوری می‌دانند ـ به اصطلاح پیشگامان انگلیسی ـ اما معتقد هستند که بعدها این سینما دچار زوال و رکود گشت. از این دیدگاه، که از جمله طرفدارانش ژرژ سادول (۱۹۵۱) است ***نجات یافته توسط دزد دریایی***، (اثر سیسیل هپ ورث، ۱۹۰۵)، نقطه اوج است. فیلم هایی که پس از این تاریخ ساخته شده‌اند، به خصوص در دوره ۱۳ـ۱۹۰۸ که فیلم‌های روایتی دراماتیک تک حلقه‌ای باب بودند، از نظر دور مانده‌اند. حتی نویسنده‌ای چون باری سالت (۱۹۹۲) که فیلم‌های سال‌های آغازین سینما را از نظر شکلی (Formal) دقیقاً تحلیل کرده، شاید به ناروا تنها به روایت‌های دراماتیک داستانی بسنده کرده است و این امر به قیمت از دست رفتن فیلم‌های کمدی ـ و از آن مهم‌تر ـ شکل‌های گوناگون فیلم واقعیت تمام شده است.

ماحصل این جانب‌داری تاریخ نویسان، ظلمی است که برفیلم‌های انگلیسی ساخته شده در دورهٔ بلافاصله پس از دورهٔ «پیشگامان» روا گشته است. هر جا که نوآوری‌ای صورت گرفته از نظر دور مانده، یا در سایهٔ پیشرفت‌های بعدی بررسی شده است، به خصوص آن گروه فیلم هایی که بخشی از حس و حال مسلط هالیوودی ۱۹۱۳ به بعد هستند. در واقع، فیلم‌های انگلیسی بسیار پیشرفته بودند به خصوص در زمینه‌های کمدی و واقع‌گرا. تدوین روایتی نیز بسیار نو آورانه بود اما متأسفانه نوآوری‌ها در جهت خلاف آن چه که روش مسلط به شمار می‌آمد، حرکت می‌کردند.

پیشرفت‌های اولیه در زمینه شکل (فرم)

پیش از ۸ـ۱۹۰۷، فیلم‌های واقع گرا (دروسیع‌ترین معنای آن) و کمدی بیشترین تولیدات سینمای انگلستان به حساب می‌آمدند. تهیه کنندگان از نظر مکانی بسیار پراکنده بودند البته در دوره پس از ۱۹۰۶ بیش‌تر شرکت‌های فیلمسازی در لندن و حومه آن مستقر بودند. هزاران عنوان فیلم تولید می‌شد. پیش از ۱۹۰۲ بیشتر فیلم‌ها تنها از یک نما تشکیل شده بودند اما از سال ۱۹۰۵ فیلم‌های بلندتر راهکارهای تدوین به نسبت پیچیده‌تری را تکامل بخشیدند. ***به عنوان مثال***، نمای جفتی نقطه نظر در فیلم‌های انگلیسی به نسبت زودتر به کارگرفته شد. یکی از نخستین نمونه‌های به کارگیری این نما را می‌توان در فیلم ***دختر بلک اسمیت*** (۱۹۰۴، محصول گامون انگلیس) مشاهده کرد. در این فیلم، دومین نمای نقطه نظر از دو نمای جفتی، نمایی است که درآن پیرمردی کودکی را بلند می‌کند تا از فراز حصارها به باغی بنگرد که یک زوج (دختر بلک اسمیت و معشوق او) تازه به آن وارد شده‌اند. نمای دوم میدان دید را نشان می‌دهد، این نما فاقد حضور بینندگان است اما از همان نقطه‌ای برداشته شده است که مرد و کودک در نمای قبلی در آن جا حضور داشتند. از آنجا مشخص می‌شود که این نما، نمای نقطه نظر است که دوربین به گونه‌ای قرار گرفته که صحنه را از خلال نرده‌ها فیلمبرداری کند و در نمای دوم، نرده‌ها به وضوح دیده می‌شوند.

دختر بلک اسمیت تنها فیلم انگلیسی اولیه‌ای نیست که فیلمبرداری و تدوین خلاقانه‌ای دارد. فیلم بازدید ***از کارگاه‌های بیسکویت سازی پیک فرین و شرکا*** (۱۹۰۶، کریکس و شارپ) بسیار قابل توجه است. این فیلم-واقعیت هم طول نسبتاً بلندی دارد- بیش از ۲۰۰۰ پا در زمانی که بیش‌تر فیلم‌های داستانی از ۵۰۰ پا هم کمتر طول داشتند ـ و هم از نماهای سرازیر، حرکت‌های پن وتیلت استفاده می‌کند و نیز از برش صحنه برای به دست دادن تصویر کامل فراشدهای خاص کارگاه سود می‌جوید.

به رغم توجه تاریخ نویسان سینما به نخستین نمونه‌های تدوین، یک شگرد خاص که در کمدی، فیلم ـ واقعیت و روایت‌های داستانی به کار می‌رفت، از نظر دور مانده است: در جامپ کات بندیJump cut بستر نماهایی که پیوستگی قاب را حفظ می‌کنند. به عنوان نمونه، در ***میراث گمشده*** یا ***داستان کلاه قهوه‌ای*** (شرکت فیلمسازی گامون، ۱۹۰۶) زمانی که بین قهرمان فیلم و سه مرد دیگر نزاعی درمی‌گیرد درست در جایی که قهرمان به زمین زده شده است، برشی وجود دارد). این «تکه فیلمی گمشده» (lost footage) نیست بلکه یک جامپ کات است که امکان آن را فراهم می‌آورد تا در «زمان غایب» برش، لباس‌های مرد به لباس‌هایی پاره‌پاره تبدیل شوند. فیلمساز

فقدان تداوم صحنه را که در لباس‌های قهرمان مشهود است به دو طریق پنهان می‌کند: بیشتر کنش‌ها خارج از قاب تصویر انجام می‌گیرند، و معمولاً مهاجمین جلوی بخشی از بدن قهرمان را سد کرده‌اند و مانع مشاهدهٔ آن می‌شوند. به همین ترتیب، جامپ کات در ساختار روایی تعدادی از فیلم- واقعیت‌های این دوره نیز نقش مهمی دارد. در ***احداث راه آهن بریتانیا- ساختن لوکوموتیو*** (اربن، ۱۹۰۵) از جامپ کات (حفظ تداوم قاب بندی) استفاده می‌شود تا خلأموقتی آفریده شود که امکان نمایش مراحل گوناگون کارهای در حال انجام، از جمله مراحل آغازی و پایانی احداث را، فراهم می‌آورد.

در واقع فیلمسازان این دوره در به کارگیری تدوین و فیلمبرداری نوآوری هایی به خرج دادند که تأثیر مطلوب آنها را تضمین می‌کرد، چه درکمدی و چه در فیلم ـ واقعیت و چه در فیلم‌های دراماتیک روایی. به عنوان مثال، «حقهٔ نبوغ‌آمیز»؛ که طی آن بازیگر حرکت می‌کند تا حرکت دوربین را القا کند؛ در فیلم ***دامن خانم‌ها به یک نرده گیر می‌کرد***، (بمفورث، ۱۹۰۰) دیده می‌شود. البته این شگرد به چنین کمدی‌هایی محدود نماند و آشکارا در روایت‌های داستانی دراماتیک کاربرد داشت.

نجات یافته توسط دزد دریایی (۱۹۰۵) اثر سیسیل هپ ورث از نظر تجاری بسیار موفق بود. هپ ورث برای آن که بتواند از این فیلم به اندازهٔ مورد تقاضا تکثیر کند، آن را دوبار دیگر ساخت. از جنبه روایی هر سه فیلم مشابه هم هستند اما از نظر شکل (فرم) تفاوت‌های جزیی اما مهمی بین آنها وجود دارد. در نسخهٔ اول فیلم صحنه‌ای که در آن پرستار پشیمان به درون اتاق می‌شتابد و به گم شدن بچه اعتراف می‌کند، با دو نسخه دیگر متفاوت است. در نسخه اول این صحنه به دو نما تقسیم شده است و در دومین نما دوربین به صحنه نزدیک‌تر است و با اندک اختلاف زاویه دید به صحنه می‌نگرد. اما در دو نسخه دیگر تنها از یک نما استفاده شده و دوربین دوم حذف شده است. به این ترتیب در نسخه اول از برش صحنه استفاده گردیده است اما در دو نسخه دیگر چنین نبوده است. اگر برش صحنه را یکی از مراحل تکامل شکل (فرم) فیلم بدانیم در آن صورت در این جا گونه‌ای پس روی را شاهدیم. اما واقعیت آن است که فیلمساز از «خطای» صحنه‌بندی staging صحنه در نسخه اول که طی آن دو نمای صحنه از نظر حسی تغییر موقعیت دوربین را نشان می‌دهند اما قضیه در واقع جابه‌جایی بازیگرهاست، درسی آموخته است. به این ترتیب در سال ۱۹۰۵ هپ ورث دقیقاً می‌دانست که دوربین باید تا چه اندازه به صحنه نزدیک باشد و آماده بود تا بازیگران را برای تطبیق فاصله به جلو بکشد. هپ ورث زمانی که در صحنه‌ای از اشتباهاً متهم با شکل مشابهی مواجه شد (این فیلم در همان سال ساخته شد) دوربین را جلو کشید و امکان حرکت بازیگرها را از بین برد. (او کوشید در ادامه دوربین را از پنجره‌ای خارج کند و این حرکت اواز نظر دراماتیکی بسیار مهم است).

ژانرهای اصلی فیلم

اسناد محکمی در دست است که سینمای انگلستان تا سال ۱۹۰۶ـ۷ هم در داخل و هم در خارج کشور بسیار موفق و اثر گذار بود. حتی نوشته‌های منتقدان معاصر هم بر برتری سینمای انگلستان آن دوره در برابر هم تای آمریکایی‌اش گواهی می‌دهد. در یکی از سرمقاله‌های «فانوس تصویر و سینما تو گراف» در ژوییه ۱۹۰۶ چنین آمده است؛ «ظاهراً کسب و کار سینماتوگراف» در آمریکا روبه شکوفایی است. تقاضا برای فیلم بسیار بالا است و نتیجه آن که موضوع‌های بسیار پیش پا افتاده‌ای ساخته می‌شوند که تماشاگران انگلیسی بسیاری از آنها را تحمل نخواهند کرد.» موفقیت سینمای انگلستان دو دلیل داشت: هم فیلمسازی خلاقانه ***(آتش!دزدی جسارت‌آمیز در روز)*** و هم این نکته که بازارهای بین‌المللی بر روی فیلم‌های انگلیسی گشوده بودند. البته در سال ۱۹۱۲اوضاع تغییر کرد. مجلهٔ «دنیای تصویر متحرک» در ۲۰ ژانویه ۱۹۱۲ نوشت: «فیلم‌های انگلیسی دراین کشور به داروبی بی‌مصرف و بی‌اثر در بازار می‌مانند که حتی نمی‌توانند کانادایی‌ها را راضی کنند». پس علت سقوط چه بود؟ خود هپ ورث در زندگی‌نامه‌اش به این نکته اشاره می‌کند «... سینمای انگلیس در برابر تغییرات متعدد در حال وقوع در این صنعت به اندازه کافی هشیار نبود. برخی فیلم‌های هپ ورث همچون ***هوشمندی گنگ*** (۱۹۰۷) و ***سگ بچه دزدها را گول می‌زند*** (۱۹۰۸) بسیار شبیه فیلم پیشین او ***نجات یافته توسط دزدان دریایی***، بودند (هم از نظر داستان هم از نظر فرم). علاوه بر پایین بودن محسوس کیفیت فیلم‌های انگلیسی، تأثیر بازار آمریکا بر روی سینمای انگلستان بر اثر تشکیل شرکت The motion picture patents در ۱۹۰۸ نیز در این میان نقش داشت.

در حدود همین زمان، سریال‌ها نیز برای نخستین بار در سینماهای انگلستان به نمایش درآمدند.

شرکت The British and Colonial Kinematograph (از این پس: B.&.C.) بسیار زودهنگام به ساختن سریال‌ها پرداخت. ***ماجراهای کیت سه انگشتی*** (سری اول) در اکتبر ۱۹۰۹ در Bioscope به نقد کشیده شد و در سال‌های پیش از

کلایوبروک و بتی کامبسون در ملودرام انگلیسی زن به زن به کارگردانی گراهام کانز(۱۹۲۳)

جنگ جهانی اول، چند سری دیگر نیز ساخته شد. موفق‌ترین آنها از نظر جلب تماشاگر، مجموعه فیلم‌های **ستوان دیرینگ** بود که نخستین بار در سال ۱۹۱۱ به نمایش درآمد. بیوسکوپ در ۲۸ مارس ۱۹۱۲ مصاحبه با (و عکسی از) ستوان دیرینگ «هنرپیشه مشهور انگلیسی» را چاپ کرد. از آن جایی که این مصاحبه تنها به دیرینگ، آدم داستان می‌پرداخت و نه به پرسی موران، هنرپیشه‌ای که نقش را بازی کرد؛ پس صحیح‌تر آن است که به مسئله شخصیت تصویری اشاره کنیم تا ستاره. از نظر شکل (فرم) نیز فیلم‌های سریالی B.&.C جالب هستند زیرا از نماهای نشانه‌ای (از سردمدار قهرمان مرد/ قهرمان زن) در پایان (و گاهی در آغاز) فیلم‌ها استفاده می‌کردند. استفاده از این نماها را باید یک رمزگان عمومی دانست زیرا در سایر ژانرها از این نماها به ندرت استفاده می‌شد. البته در فیلم‌های کمدی از نماهای نشانه‌ای در پایان یا آغاز توسط شرکت‌های مختلف انگلیسی استفاده می‌شد.

همچنین می‌توان اهمیت سری فیلم‌های دیرینگ را از آن جا متوجه شد که B.&.C برای تولید چند فیلم در ۱۹۱۳ به هند غربی سفر کرد (این نخستین بار بود که یک شرکت انگلیسی هنرپیشگانش را به چنین سفر دوری می‌برد) و پرسی موران جزو گروه بود و دست کم یک سری فیلم در جا مایکا ساخته شد، مانند **ستوان دیرینگ و دختر رقاص**. هر چند هند غربی دورترین و غریب‌ترین مکان فیلمبرداری این شرکت بود اما B.&.C اغلب از فیلمبرداری در فضای آزاد استفاده می‌کرد و بر این نکته تبلیغات فیلم هم تأکید می‌کرد. مثلاً اولین فیلم از مجموعه فیلم‌های **دون کیو** (۱۹۱۲) چنین تبلیغ می‌شد: «میان تپه‌های سنگی و زیبای در بی‌شایر». استراتژی استفاده از مناظر طبیعی حتی به ساختار خود فیلم‌ها هم راه یافت و در فیلم **رمانس کوهنورد** (۱۹۱۲) در عنوان بندی آغاز فیلم چنین آمد: «این فیلم در منطقه زیبایی در بی‌شایر فیلمبرداری شده است».

در انگلستان تولید فیلم‌های هجو آلود به نسبت زود آغاز

شد. در همان سالی که چارلز اربن سری فیلم‌های ***جهان نادیده*** را ساخت، شرکت هپ ورث هجویه آن را روانه بازار کرد. فیلم اربن‌بر ترکیب فن آوری میکروسکوپ با دوربین فیلمبرداری استوار بود تا تصاویر بزرگ شده «جهان طبیعت» را به تصویر کشد. ***جهان ناپاک*** اثر هپ ورث ۱۹۰۳) مردی را نشان می‌دهد که تکه غذایی راکه در حال خوردن آن است زیر میکروسکوپ قرار می‌دهد. سپس در یک نمای دیگر دو سوسک دیده می‌شوند اما شوخی زمانی شکل می‌گیرد که دو دست وارد قاب تصویر می‌شوند و سوسک‌ها را وارونه می‌کنند تا مکانیسم چرخ دنده‌ای آنها مشخص شود.

همراه با فیلم‌های سریالی بود که فیلم‌های هجوآلود نیز به عنوانَ یک ژانر تثبیت شدند. ***«کیت سه انگشتی»*** B.&.c که دائماً از چنگ کارآگاه شیرلاک مفلوک می‌گریزد، هجویه‌ای است که مستقیماً به «نیک کارتر ـ سلطان کارآگاهها» محصول اکلر می‌پردازد، اوج فیلم هایی که به نمایش درآمدند موجودی ـ در ـ بازارهای فرداوانس بودند. او موفق‌ترین کمدین سینمای انگلیس در سال‌های ۱۴ ـ۱۹۱۳ بود و در سال بعد تعدادی فیلم مسخره spoof با نام «ستوان پیمپل» ساخت از جمله ***ستوان پیمپل و اختراع مسروقه*** شرکت هپ ورث نیز از روی قهرمانان نیروی دریایی B.&.c و کلارندون تعدادی فیلم مسخره ساخت. در رواج این نوع هجویه‌های ارزان قیمت دو نکته مهم هست: فقدان ستارهٔ کمدی در سینمای انگلستان دوره پیش از جنگ و ماهیت هنوز هنری فیلمسازی انگلستان و همراه با آن فقدان پشتوانه مالی، زیرا بخش اعظم لذت کمدی این هجویه‌ها در کم هزینه بودن تولید آنها ریشه دارد. تنها نکته لازم آن بود که تماشاگر بتواند میان فیلم هجویه و فیلم هجو شونده رابطه برقرار کند. اغلب اوقات به این رابطه به روشنی در عنوان فیلم هجویه اشاره می‌شد.

هر چند شرکت‌های انگلیسی در ساختن هجویه‌ها و سری فیلم‌های ارزان قیمت برای بازار داخلی تبحر داشتند، اما در به کارگیری میراث فرهنگی خود تعلل می‌ورزیدند، برخلاف رقبای آمریکایی همچون ویتاگراف که به مناسبت بزرگداشت صدمین سال تولد دیکنز ***داستان دو شهر*** (۱۹۱۱) را به تصویر کشید. آن هم در این دوره، تهیه کنندگان انگلیسی بر تولید کمدی متمرکز شده بودند، آن هم در زمانی که روایت دراماتیک میخ خود را بر صنعت سینما کوبیده بود. به عنوان مثال، از میان فیلم هایی که در ژانویه ۱۹۱۰ در انگلستان به نمایش درآمدند، تنها شرکت انگلیسی که تعداد قابل توجهی درام داستانی عرضه کرد، شرکت هپ ورث بود. این فیلم‌ها در مقایسه با دیگر فیلم‌های اروپایی و آمریکایی بسیار کوتاهتر بودند (سه فیلم از چهار فیلم هپ ورث در این ماه کمتر از ۵۰۰ فوت بودند در حالی که درام‌های اروپایی و آمریکایی نزدیک به ۱۰۰۰ فوت بودند).

به هر حال، تا سال ۱۹۱۲ میان مطبوعات انگلیس، خوش بینی به سرنوشت سینما وجود داشت. هم سیسیل هپ ورث (۱۹۵۱) و هم جرج پرسان (۱۹۵۷) بر این نظر بودند که تا سال ۱۲ـ ۱۹۱۱ شرکت‌های انگلیسی تا اندازه زیادی مواضع از دست رفته را باز پس گرفته بودند. این نکته به خصوص دربارهٔ شرکت هایی چون هپ ورث و B.&.c صحیح بود. این شرکت‌ها شروع به ساخت فیلم‌های جذاب‌تری کردند که مثلاً از لوکیشن‌های خوش منظره و دراماتیک به خوبی استفاده می‌کردند و سبک بازیگری آنها خودداراته‌تر و ناتورالیستی‌تر بود، به خصوص در فیلم هایی چون ***داستان عشق ماهیگیر*** (۱۹۱۲، هپ ورث) و ***رومانس کوهنورد*** (۱۹۱۲، B.&.c) برخی از این فیلم‌ها از نظر پیشرفت‌های فیلمی نیز چشمگیر هستند. مثلاً در ***ستوان دیرینگ و نقشه هایی برای میدان‌های مین*** ۱۹۱۲، B.&.c در صحنه‌ای که دیرینگ برای پرواز آماده می‌شود، صحنه به چهار نما تقسیم شده است از جمله برش به داخل‌های محوری (Axial Cut-in) و نماهای زاویه ـ معکوس - (Reverse Angle).

رقابت از جانب آمریکا

به هر حال، اگرهم فیلمسازان انگلیسی در سال ۱۲ـ۱۹۱۱ اندکی پیش رفتند، اما باب شدن فیلم‌های چند حلقه‌ای کمی پس از آن سال‌ها و پخش فیلم توسط شرکت‌های آمریکایی، سبب شد که دوباره از جریان عقب بمانند. صنعت سینمای انگلستان از «روابط» شرکت‌های آمریکایی با سینما داران انگلیسی آسیب دید. به عنوان مثال، هفته نامه گامون در تاریخ ۲۸ اوت ۱۹۱۳ چنین گلایه کرد: بسیاری از سالن‌های نمایش با تولیدکنندگان آمریکایی، قراردادهای انحصاری بسته‌اند ـ روشی ارزان برای پرکردن برنامه‌ها. «تقریباً» همزمان با باب شدن فیلم‌های چند حلقه‌ای، نظام ستاره سازی در آمریکا پا گرفت. این حالت در انگلستان وجود نداشت. در آن جا حتی در دههٔ ۱۹۲۰ هم تنها هنرپیشگان زنی که می‌توان آنها را ستاره خواند عبارت بودند از: کریسی وایت و آلماتیلور (به خصوص به خاطر بازی در آثار هپ ورث) و بتی بالفور. به طور کلی فقدان ستاره، به خصوص ستارگان مرد احساس می‌شد، آن هم درست در زمانی که پاگیری ستاره‌ها در سینمای آمریکا آغاز شده بود. در واقع، جوزف شنک در ۱۹۲۵، به درشتی دربارهٔ سینمای

انگلستان چنین اظهار نظر می‌کند: «هیچ آدمی وجود ندارد که بتوانید او را بر پرده نمایش دهید. بازیگران تئاتر به درد سینما نمی‌خورند. فیلم هایتان تعریف چندانی ندارند و پول چندانی خرج فیلمسازی نمی‌کنید». (بیوسکوپ، ۸ ژانویه ۱۹۲۵). بر اثر فقدان هنرپیشه مرد، هیچ ژانر پرکنشی نیز وجود نداشت که بتواند با وسترن برابری کند و یا هم پا با کمدی‌های سبک باشد که طی دهه‌های ۱۹۱۰ و ۱۹۲۰ بسیاری از ستارگان مرد آمریکایی از آنها پا گرفتند.

با وجود اعتبار اندک تولیدکنندگان انگلیسی فیلم، به خصوص در بازارهای بین‌المللی؛ در سال‌های پس از جنگ، مطبوعات انگلیسی نسبت به اوضاع خوشبین بودند. البته ایدهٔ یک نظام حمایتی استوار بر مثلاً وضع تعرفه بر واردات فیلم در حال شکل‌گیری بود. حتی در سال ۱۹۱۳، شرکت فیلم لندن کارمندان (تهیه کنندگان و بازیگران) انگلیسی را استخدام کرده بود تا تولیداتش از سایر شرکت‌های فیلمسازی انگلیس متفاوت باشد و طی سال‌های جنگ نیز همین راهکار را ادامه داد. پس از جنگ، B.&.c نیز راهکار مشابهی را پیش گرفت البته هدف آن ورود به بازارهای بین‌المللی به خصوص بازارهای آمریکا بود. هر چند تمهید این شرکت در آغاز موفق بود اما بازار آمریکا باز هم دور از دسترس این شرکت و دیگر شرکت‌های انگلیسی باقی ماند. در میانهٔ دههٔ ۱۹۲۰ این شرکت از فیلمسازی دست کشید. سال ۱۹۲۶ را می‌توان از جنبهٔ تولید و نمایش سال افول صنعت سینمای انگلستان دانست. طبق گزارش موین تنها ۵ درصد فیلم‌های به نمایش درآمده در انگلیس در آن سال، محصول انگلستان بودند.

اما تنها دلیل از کار بازماندن صنعت سینمای انگلیس، پخش فیلم توسط آمریکایی‌ها و فقدان سرمایه و نظام ستاره سازی نبود. در زمانی که فیلم‌های آمریکایی از تدوین پیوسته سود می‌جستند فیلم‌های انگلیسی اغلب از عدم قطعیت روایتی استفاده می‌کردند و نتوانستند از منطق روایتی یک‌پارچه فضا - زمان در ساختار خود استفاده کنند (این منطق، نشان اصلی چیزی بود که به نام سبک کلاسیک هالیوود می‌شناسیم). به عنوان مثال، گذر از نماهای فید (fade) به برش و برعکس که در دههٔ ۱۹۱۰ در سینمای آمریکا کاملاً جا افتاده بود، در فیلم‌های انگلیسی دیده نمی‌شد. به این ترتیب در ***هوس‌های مردان*** (۱۹۱۴، کلارندون) زمانی که انتقال نما به جای فید با برش، و یا بالعکس، انجام می‌گیرد، منطق زمانی داستان مختل می‌شود. هپ ورث که حتی در بستر سینمای انگلیس نیز شیوه‌ای ویژه داشت، حتی در دههٔ ۱۹۲۰ نیز برای انتقال نما معمولاً از فید استفاده می‌کرد. این نوع به کارگیری فید، نه برای نشان دادن وقفه زمانی بل تنها برای اتصال نماها به هم، سبب بروز مشکلات روایتی چندی در آثار هپ ورث گردید. آشکارترین این مشکلات در قیاس با سینمای هالیوود که تدوین روان پیوسته را به کار می‌گرفت آن بود که فیلم‌ها کندو سنگین به نظر می‌رسیدند. به طور دقیق‌تر، استفاده مداوم از فید ماهیت ناپیوسته روایت را برجسته‌تر می‌کرد و به این ترتیب، فیلم‌ها هر چند کیفیت تصویری زیبایی داشتند، اما به ردیفی از «نماها» بدل می‌شدند. فیلم ***گذر از میان دشت*** (۱۹۱۶)، که هپ ورث آن را بهترین فیلمش می‌دانست، در آمریکا پخش کننده‌ای پیدا نکرد. چنان که هپ ورث به تلخی در زندگی‌نامه‌اش می‌نویسد «وقتی گفتند اگر فیلم کمی تندتر باشد، چندان هم بد نیست، من آمدم خانه».

اگر چه فیلم‌های هپ‌ورث در دهه‌های ۱۹۱۰ و ۱۹۲۰ سبک خاص و غیر قابل انکاری داشتند، سایر فیلم‌های انگلیسی این دوره به درجات گوناگون، دچار عدم قطعیت روایتی بودند. بخشی طولانی از روایت در ملودرام ***راهی به ویرانه*** (۱۹۱۳) اثر بارکر به سکانس رویا اختصاص یافته است. البته فیلمسازان که آشکارا به توانایی تماشاگران برای پی‌گیری منطق روایتی داستان شک داشتند دوبار به آنها یادآوری می‌کنند که وقایعی که از پیش نظرشان می‌گذرد، رویا است: یک بار با بازگشت به نمای قهرمان فیلم در حال رویابینی؛ و بار دیگر با آوردن یک میان‌نویس که به سادگی می‌نویسد: «و رویا ادامه دارد...». به همین ترتیب، به کارگیری نماهای نقطه نظر جفتی اگر چه روز بروز بیشتر در فیلم‌های دههٔ ۱۹۱۰ باب می‌شد اما گاهی به گونه‌ای مبهم از آن استفاده می‌شد. بسیاری از فیلم‌های اوایل دههٔ ۱۹۱۰از نمای نقطه نظر به معنی دقیق آن استفاده نکردند بلکه دوربین را نسبت به موقعیت شخصیتی که روبرو را نگاه می‌کرد، ۱۸۰ درجه چرخاندند به گونه‌ای که نمای دوم نه تنها شیء مورد نظر بل «ناظر» را هم نشان می‌داد. در نقطه‌ای حساس از ***حلقه و راجا*** (۱۹۱۴، شرکت فیلمسازی لندن) از نماهای نقطه نظر استفاده می‌شود. یکی از این نماها، راجا را نشان می‌دهد که شخصاً به جایی خارج از صحنه، از میان چند پنجره نگاه می‌کند. پس از آن نمایی از رقیب عشقی راجا قرار می‌گیرد. در این نما دوربین تقریباً در زاویه دید راجا قرار داده شده است. ظاهراً نسبت این دو نما را چنان مبهم تشخیص دادند که از میان‌نویس استفاده کردند: «آن‌چه راجا دید». پیش از نمای بعدی که هم ناظر (خدمتکار راجا) و هم شیء مورد نظر را نشان می‌دهد یک میان‌نویس دیگر قرار می‌گیرد: «آن‌چه خدمتکار دید». آوردن این

میان‌نویس بیانگر آن است که سازندگان فیلم به توانایی تماشاگر برای برقراری ارتباط و تفسیر این دو نمای نقطه نظر شک داشتند، اگر چه نزدیک به یک دهه بود که از این گونه نماها هم در سینمای آمریکا و هم در سینمای انگلستان استفاده می‌شد.

به این ترتیب دلیل شکست سینمای انگلیس در برابر سینمای آمریکا، علاوه برکمبود سرمایه و فقدان نظام ستاره سازی، برخی وجوه مربوط به شکل (فرم) فیلم بود. دلیل این که مطبوعات آمریکا فیلم‌های انگلیسی را «خواب آور» می‌خواندند تا اندازه زیادی به خاطر مسایل مربوط به شکل فیلم بود- فقدان برش صحنه و عدم قطعیت روایتی. در واقع، فیلمی چون ***نلسون*** (۱۹۱۸) به تهیه کنندگی موریس الوی برای انترنشنال اکسکلوسیوز را می‌توان خام دستانه خواند - چه از نظر به کارگیری دکورهای ارزان‌قیمت و ابتدایی، و چه از نظر بازی‌های خشک وبه کارگیری ساختار روایتی ای که از تدوین پیوسته حداقل استفاده را می‌برد. تنها نقطه تمایز آن از فیلم‌هایی که یک دهه پیش‌تر ساخته می‌شدند، طول فیلم، (هفت حلقه) است.

دهۀ ۱۹۲۰: نسل نو

تا میانۀ دهۀ ۱۹۲۰، بیشتر شرکت‌های فیلمسازی پیش از جنگ و به همراه آنها «پیشگامانی» همچون هپ‌ورث ؛ از دور خارج شده بودند. نسل جدیدی از تهیه کنندگان یا تهیه کننده- کارگردان‌ها در این دوره به صنعت سینما رو آوردند. مایکل بالکان (تهیه کننده) و هربرت ویل کاکس (تهیه کننده -کارگردان) راهکارهای مشابهی پیش گرفتند تا صنعت سینمای انگلستان را پیش برند. یکی از راهکارها، استفاده از ستاره‌های وارداتی از هالیوود بود. البته این روش نه چندان نوظهور در گذشته به موفقیت محدودی دست یافته بود. به هر حال، ویل کاکس با موفقیت از استعدادهای دورتی گیش استفاده کرد و به این ترتیب معامله‌ای را با پارامونت پایه گذاشت. از آن مهم‌تر، توافق‌های تولید مشترک بود که بالکان وویل کاکس و سایر تهیه کنندگان انگلیسی پی گرفتند. طی دهۀ ۱۹۲۰، تولید مشترک با آلمان، و کشورهایی دیگر چون هلند، نقش به سزایی در پیش روی صنعت سینمای انگلستان ایفا کرد. در نتیجه این اقدام بود که آلفرد هیچکاک جوان، در زمانی که در اوایل کارش برای گینس بارو کار می‌کرد به استودیوهای اوفا در نئوبابلزبرگ اعزام شد و توانست، روش‌های تولید آلمانی را فراگیرد.

عقد قراردادهای تولید مشترک با آلمان، از دو جنبه برای هربرت ویل کاکس اهمیت داشت: دست‌یابی به بازارهای آلمان؛ ونیز دست یابی به استودیوهای مجهزتر آلمان. ***شب‌های دکامرون*** (۱۹۲۴) او در آلمان فیلمبرداری شد و اوفا و گراهام - ویل کاکس در آن سرمایه گذاری کردند. در این فیلم از بازیگران انگلیسی، آمریکایی و آلمانی استفاده شد. این فیلم به خاطر استفاده از دکورهای عظیم و خوش ساخت و روایت داستان فریبندگی جنسی، از نظر تجاری در انگلیس و آمریکا بسیار موفق بود. به هر حال، این موفقیت تا حد زیادی مدیون نمایش جذاب (با سرمایۀ کافی) و هیجان جنسی داستان بود اما از قرار، ویل کاکس برخلاف هیچکاک و برخی کارگردانان جوان دیگر، از رویارویی با سینمای آلمان، چندان چیزی نیاموخته بود. از نظر شکل فیلم، ***شب‌های دکامرون*** فیلمی است که مشخصه آن همچنان نماهای به نسبت طولانی و فقدان عمومی برش صحنه است.

به چند دلیل مایکل بالکان یکی از افراد مهم صنعت سینمای انگلیس به شمار می‌آمد. هر چند او در دهۀ ۱۹۲۰، تنها چند فیلم ساخت اما بیشتر آنها، از جمله ***موش*** (۱۹۲۵، گینس بارو) پرفروش بودند. علاوه بر این، بالکان نمونه مشخصی بود از تقسیم کاری که در صنعت سینمای انگلیس نسبتاً دیر اتفاق افتاد: تقسیم کار میان کارگردان و تهیه کننده، و تنها جداشدن این نقش‌ها از هم توانست امکان کسب مهارت‌های خاص هر حرفه را فراهم آورد.

هر چند در فرهنگ انگلستان، فیلمسازی را حرفۀ پراعتباری نمی‌دانستند اما تعدادی از دانش آموختگان نیز در پایان این دوره به صنعت سینما پا گذاشتند، از جمله آنتونی آسکوئیت پسر نخست‌وزیر لیبرال. آسکوئیت نه تنها طی دورۀ تحصیل اطلاعات جامعی از سینمای اروپا به دست آورد بل به خاطر پس زمینه خانوادگی‌اش توانست طی سفرهایش به آمریکا با بسیاری از کارگردانان و ستارگان هالیوود ملاقات کند. اهمیت این عوامل زمانی آشکار شد که او شروع به فیلمسازی کرد. او در ***ستارگان فیلم*** (۱۹۲۸) دستیار کارگردان بود، اما در عین حال فیلمنامه را هم نوشته بود و در تدوین آن نیز دخالت داشت. ***ستارگان فیلم*** فیلمی بود در بارۀ خود صنعت سینما، فیلمسازی و ستاره‌ها که البته بیشتر به هالیوود اشاره داشت تا انگلستان. در این فیلم برایان اِی هِرن نقش یک قهرمان ژانر وسترن را بازی می‌کرد. نورپردازی (توسط کارل فیشر)، استفاده از زوایای مختلف دوربین و تدوین سریع برخی سکانس‌ها بیشتر آن‌را به

سینمای اکسپرسیونیست آلمان منتسب می‌کرد. این عناصر، و نیز این نکته که فیلمنامه فیلم بر خلاف سایر فیلم‌های انگلیسی دهۀ ۱۹۲۰ اقتباس از یکی از اجراهای «وست اند تیاتر »نبود

سبب ساخته شدن فیلمی گردید که سینمای ناب بود.

با پایان دهۀ ۱۹۲۰، صنعت سینمای انگلستان دگرگون شد. به کارگیری شیوۀ تولید پیوسته ستونی Vertical integnation سبب شد پایه‌های این صنعت تقویت شوند. علاوه بر این، تصویب قوانین حمایتی در سال ۱۹۲۷، سوای جنبه‌های منفی آن، سبب گسترش این صنعت گردید. نسل جدیدی که در میانۀ دهۀ ۱۹۲۰ به سینما رو کردند، آگاهی و درک عمیق‌تری از پیشرفت‌های سینمای اروپا و هالیوود داشتند و همین نکته سبب دگرگونی سینمای انگلستان شد و آن را برای رویارویی با سینمای ناطق که در پایان این دهه پدید آمد، آماده‌تر کرد.

ترجمه: شهراد تجزیه‌چی

کتاب شناسی

Hepworth, Cecil(1951), Came the Dawn: Memories of a Film Pioneer.

Low, Rachael(1949), The History of the British Film, ii:1906-1914.

- (1950), The History of the British Film, iii:1914-18

- (1971), The History of the British Film, iv:1918-29

- and Manvell, Roger (1948), The History of the British Film, i:1896-1906.

Reason, george(1957), Flashback: The Autobiography of a British Filmmaker.

Sadoul, Georges(1951), Histoir general du cinem, vol.iii.

Sait, Barry(1992), Film Style and Technology.

آلمان: سال‌های وایمار

توماس السیسر

«سینمای آلمان» دهۀ ۱۹۲۰ را به یاد می‌آورد: اکسپرسیونیسم، فرهنگ وایمار و زمانی که برلین قلب فرهنگی اروپا بود. نزد تاریخ‌نویسان سینما، این دوره بین دورۀ دیگر قرار گرفته است: آثار پیشگامانی چون کارگردانان آمریکایی: گریفیث، رالف اینس، سی‌سیل ب. دومیل و موریس تورنیور در دهۀ ۱۹۱۰؛ و سینمای استوار بر تدوین شوروی با فیلمسازانی چون سرگئی ایزنشتین، ژیگاورتوف، و پودوفکین در اواخر دهۀ ۱۹۲۰. از این دیدگاه، نام هنرمندانی چون ارنست لوبیچ، رابرت وین، پاول لنی، فریتس لانگ، فردریش ویلهلم مورنائو، و گئورگ ویلهلم پابست یادآور یکی از «دوران‌های طلایی» سینما است. این کارگردانان ـ بین ۱۹۱۸ و ۱۹۲۸ ـ توانستند تصاویر متحرک را تا سطح رسانه‌ای هنری و پیشرو ارتقا دهند.

چنین دیدگاهی در تاریخ نگاری سینما را دیگر نمی‌توان دربست پذیرفت اما جای تعجب است که بسیاری از فیلم‌های آلمانی این دوره بخشی از میراث مقدس سینما تلقی می‌شوند: ***مطب دکتر کالیگاری*** (۱۹۱۹، رابرت وین) ***گولم*** (۱۹۲۰، پاول وگنر) ***تقدیر*** (۱۹۲۱، فریتس لانگ)، ***نوسفراتو*** (۱۹۲۱، ف. و. مورنائو)، ***دکتر مابوزه*** (۱۹۲۲، لانگ)، ***موزۀ مومیایی‌ها*** (۱۹۲۴)، ***آخرین خنده*** (۱۹۲۴، مورنائو)، ***متروپولیس*** (۱۹۲۵، لانگ)، ***جعبۀ پاندورا*** (۱۹۲۸، پابست). تعجب بیش‌تر ناشی از آن است که این فیلم‌ها به اسطورۀ سینمای مردم پسند نیز راه یافتند و هم اکنون به اشکال گوناگون مورد تقلید قرار می‌گیرند و بازسازی می‌شوند: از سینمای بازاری تا ویدیو کلیپ‌های پسامدرن. این فیلم‌ها در رسانۀ خودشان شاخه‌ای از اکسپرسیونیسم آلمان تلقی می‌شدند و دلیل آن استیلیزه کردن خودآگاهانۀ دکورها، حالت‌ها و نورپردازی بود. گروهی دیگر برجستگی استیلیزسیون، خیالپردازی و نماهای کابوس گونه این فیلم‌ها را شاهدی بر رنج درونی و مشکلات اخلاقی حل ناشدنی کسانی می‌دانستند که فیلم‌ها برای آنان ساخته می‌شد. ابهام به فیلم‌ها محدود نمی‌شد: آیا فیلم‌ها آشفتگی سیاسی جمهوری وایمار را می‌رساندند یا حکام مستبد، دیوانگان، خوابگردان، دانشمندان دیوانه و آدمک‌های این فیلم‌ها پیش گویی هراسی بود که در سال‌های ۱۹۳۳ تا ۱۹۴۵ حکم فرما گردید؟ اما چرا این فرض را در نظر نگیریم که این فیلم‌ها حتی در زمان خود نگاهی به گذشته داشتند و از رمانتی‌سیسم و نئوگوتیک تأثیر گرفته بودند؟ آثاری که به این موضوع پرداخته‌اند کتاب‌های پردۀ تسخیر شده (۱۹۶۹) اثر لوته آیزنر و از کالیاری تا هیتلر (۱۹۴۷) اثر زیگفرید کراکائر، قاطعانه این احتمال آخر را در نظر نگرفته‌اند، بلکه تمایل داشته‌اند که این فیلم‌ها را نشانه‌ای از جان‌های رنج کشیده بدانند، چنان که ازعنوان‌های کم‌و بیش ترسناک آنها برمی‌آید.

جلوۀ توانمند آثار آیزنر و کراکائر، نکتۀ چندان مهمی را دربارۀ دوران آغازین سینمای آلمان پنهان نگذاشته است. از برخی وجوه، پرتوی که آنها بر سینمای آلمان در اوایل و اواسط دهۀ ۱۹۲۰ افکندند تنها سبب نمایش عمق ظلمتی شد که در دو دهۀ نخست صنعت سینمای آلمان بر اثر تعصب‌ورزی و ویرانی حکم‌فرما بود. به هنگام ارزیابی دوباره دوره نخست، یک نکته به نظر می‌رسد. آلمان در زمینۀ تکنولوژی فیلمسازی لنزها و تجهیزات فیلمبرداری پیشرو بود و قهرمان و «پیشگامان» فراوانی را به خود دید: سیمون استامپفر، اتومار آنشوتز، برادران اسکلادانوفسکی، اسکارمستر، گوئیدوسیبر، محصولات آگفا و استالورِک شهرت بین المللی داشتند. علاوه بر این صنعت سینمای آلمان زیربنا و اساس محکمی داشت. با وجود این، آلمان دوران ویلهلم جزو کشورهای عمدۀ تولید کنندۀ فیلم به حساب نمی‌آمد. مخالفت‌های فرهنگی و محافظه‌کاری اقتصادی سبب شد که تولید فیلم تا سال ۱۹۱۲/۱۳ در سطح پیش ـ صنعتی متوقف بماند. اگر چه اولین نمایش عمومی پروژکتور بیوسکوپ برادران اسکلادانوفسکی در نوامبر ۱۹۸۵ در وینترگارتن برلین کمی پیش از نخستین نمایش عمومی سینماتوگراف لومیر انجام شد، اما پیش گامی در نمایش به پیش گامی درتولید فیلم نیانجامید.

سال‌های ویلهلمی

از میان شرکت‌هایی که عمدتاً در برلن، هامبورگ و مونیخ مستقر بودند این گروه را می‌توان ذکر کرد: شرکت‌های مستر،

گرین باوم، واسکز، کانتی نتال- کونست فیلم، دوبچه موتوسکوپ و بیوگراف. اکثر این شرکت‌ها به طور خانوادگی اداره می‌شدند و به تولید تجهیزات فیلمبرداری و لنز می‌پرداختند و عمدتاً به این دلیل وارد فیلمسازی شدند که بتوانند دوربین و پروژکتور بفروشند. از قرار، اسکارمستر به همان اندازه که به کاربردهای نظامی و علمی سینما علاقه داشت به توان سرگرم کنندگی آن نیز توجه داشت. برخلاف او، راهکار پاول دیویدسون، دیگر تهیه کنندهٔ مهم آلمانی دههٔ ۱۹۱۰، تنها به جنبهٔ سرگرم‌کنندگی سینما نظر داشت. دیوید سون که در آغاز در زمینهٔ تجارت مد موفق بود، شرکت چند منظوره‌اش به نام Allgemein Kinematographen Gesellschaft Union Theater (از این پس: پاگو PAGU) را در فرانکفورت تأسیس کرد که از تولید فیلم تابنا کردن استودیو وساخت تجهیزات فعالیت داشت. اودر سال ۱۹۰۹، درالکساندر پلاتز برلین، سینمایی ۱۲۰۰ نفره ساخت و تولید فیلم را آغاز کرد تا بتواند علاوه بر محصولات پاته در پاریس و شرکت فیلم نوردیسک در کپنهاگ، فیلم‌های خودش را نیز در برنامه‌ها بگنجاند. در حالی که مستر هنوز سرگرم Tonbilderهای خودش (صحنه‌هایی از سالومه، ویگفرید و تا نهاورز که در استودیو فیلمبرداری می‌شد و سپس برای نمایش بر روی آنها صداگذاری می‌شد) بود، دیویدسون با یکی از سرمایه‌های اصلی نوردیسک، آستانیلسن و همسر کارگردان او اِربن گد قرارداد بست.

در زمان شروع جنگ، تنها ۱۳ درصد از فیلم‌های به نمایش درآمده در آلمان، محصول آلمان بودند. فیلم هایی که از دورهٔ پیش از ۱۹۱۳ باقی مانده است، این رشد تصادفی را بازتاب می‌دهند. طی دههٔ نخست فیلم ـ واقعیت‌ها (صحنه هایی ازخیابان‌های برلین، رژه‌های نظامی، به آب انداختن کشتی‌ها، سان دیدن قیصر از نیروها) نمایش‌های وودویل و اکروباسی (مشتزنی باکانگورو، اکروبات‌های در حال بازی، شیرین کاری با دوچرخه) نمایش‌های مد، و صحنه‌های شهوت آلود حمام کردن، عمدهٔ فیلم‌ها را تشکیل می‌دهند. علاوه بر اینها، طرح‌های کمیکی به سبک پاته، اسلایدهای فانوس خیال magic (lantern) و زوتروپ که به فیلم تبدیل می‌شدند، فیلم‌های پرحقه و شوخی‌های خاله زنکی نیز وجود داشتند.

از ۱۹۰۷ به بعد می‌توان طرح‌های شبه ژانر را بازشناخت: درام هایی دربارهٔ کودکان و حیوانات دست‌آموز (**سگ در پی دختر**)، درام‌های اجتماعی در بارهٔ مستخدمان مرد، کارفرمایان زن و دختران فروشنده (***مارلن***، ۱۹۱۲) فیلم‌های کوهستانی (***انتقام شکارچی***، ۱۹۰۹ ***شکارچی آلپ***، ۱۹۱۰) مثلث‌های عشقی در کنار دریا (***سایهٔ دریا***، ۱۹۱۲) و درام‌هایی دربارهٔ زندگی خانوادگی در جنگ و صلح (***دو خواستگار***، ۱۹۱۰، ***دوزندگی***، ۱۹۱۱) به طور کلی، عناوین فیلم‌ها بیانگر جامعه‌ای است که از نظر ایدئولوژی محافظه کار است و اخلاقیات قراردادی را در نظر دارد، از نظر سلیقه هنر ستیز است اما پیش از همه، واحد ساختاری آن خانواده است. خود فیلم‌ها هر چند اغلب کُند و قابل پیش بینی هستند اما مشخص است که دقت زیادی صرف میزانسن بصری آنها شده است.

برخی فیلم‌ها، خود سینما را دستمایه قرار داده‌اند: ***فیلمبردار بیکار*** ۱۹۱۲، ***ستارهٔ فیلم و دارودستهٔ زاپاتا*** (هر دو با بازیگری آستانیلسن، ۱۹۱۳) این فیلم‌ها تنها نشان می‌دهد که فیلم‌های پیش از جنگ آلمان نیز می‌توانستند اندکی نوآوری، نیروی شور و اشتیاق و حس و حال بوهمیایی (Bohemianism) از خود نشان دهند، چیزهایی که استقبال عامه از سینما مدیون آن هاست و در فیلم‌های فرانسوی، آمریکایی و به خصوص دانمارکی آن دوره فراوان به چشم می‌خورد.

در زمینهٔ ستاره‌های آلمانی سینما، شکی نیست که نخستین آنها خود قیصر ویلهلم دوم بود که همیشه به همراه ژنرال‌ها و آدمیرال‌هایش در حال سان دیدن نمایش داده می‌شد. هنی پورتن (یکی از کشف‌های مستر) به زودی به رقیب آستانیلسن درکسب عنوان ستارهٔ زن سینمای پیش از جنگ آلمان بدل شد، هر چند از نظر بین المللی شهرت کمتری داشت. مستر که از سال ۱۹۰۹ دست به کار ساختن فیلم شده بود، ثابت کرد که در عقد قرارداد با بازیگران تئاتر و وودویل استاد است. او بسیاری از این بازیگران را مشهور کرد از جمله امیل یانینگر، لیل دگووِر و کچنراد وایت.

سال ۱۹۱۳ نقطه عطفی بود در سینمای آلمان، همچنان که در سایر کشورها. در آن زمان شرایط نمایش در حد نمایش فیلم‌های داستانی سه تا پنج حلقه‌ای، به نمایش درآمده در سینماهای مجلل تثبیت شده بود. تولید فیلم آلمان افزایش یافت و تعدادی ژانر تکامل یافتند که بعدها باب شدند. از نمونه‌های برجسته آن می‌توان به درام‌های پرتعلیق و فیلم‌های کارآگاهی اشاره کرد. برخی از آنها(***بزرگراه***، ***دستان عدالت مردی در زیرزمین***،) نمایشگر پیشرفت تکنیکی هستند و بیشتر از نماهای خارجی استفاده می‌کنند و کمتر به نماهای داخلی می‌پردازند. نورپردازی، حرکت دوربین و تدوین به عنوان بخشی از یک نظام سبکی قابل تشخیص به کارگرفته شدند. این نوآوری‌ها، با نحوهٔ به کارگیری فضا و روایت در فیلم‌های آمریکایی و فرانسوی آن دوره، برابری می‌کرد.

صحنه‌ای از فیلم موزهٔ مومیایی‌ها ساخته پل‌لنی (۱۹۲۴)

اغلب فیلم‌های جنایی، برداشتی از سریال‌های دانمارکی و فرانسوی بودند و ماجرای کارآگاه ـ ستاره‌ای را روایت می‌کردند که اغلب نامی انگلیسی داشت: همچون استوارت وبز، جودیبز، یا هری هیگز. در صحنه‌های تعقیب و گریز کارآگاه و رئیس دزدها، تعقیب و گریز ماشین‌ها یا تاکسی سواری آنها، نمایش ریل‌ها و مکالمه‌های تلفن رانش و توان رسانهٔ جدید را بیان می‌کردند. این فیلم‌ها با شیفتگی به فن‌آوری مدرن و لوکیشن‌های شهری می‌نگریستند، یا به سازو کار جنایت و تعقیب؛ در عین حال لذت بردن قهرمان از پنهان‌کاری و تغییر شکل سبب شیرین کاری‌های خوش جلوه به خصوص در صحنه‌های پرتعداد تعقیب و گریز می‌گردد.

سینمای فرانس هوفر (**توپ سیاه**) و جوزف دلمونت سرشار از سرزندگی و طنز هستند، احساس هیجان دلمونت در برابر ابر شهر، سبب شد که در **حق عشق** برلین را به گونه‌ای نشان دهد که گویی ساختمان سازی در آن به سرعت در حال پیشرفت است. محبوبیت هنری پورتن و آستانیلسن با نخستین ابر ستاره، هری پایل، قابل قیاس نبود. او متخصص فیلم‌های ماجرایی جسارت‌آمیز و فیلم‌های تعقیب و گریز بود. یکی از استثناهای این قاعده که آلمان‌ها فیلم طنزآلود و خنده‌دار نداشتند، کمدی‌های فرانس هوفر است. این فیلم‌ها سلف کمدی‌های ارنست لوبیچ در میانه دههٔ ۱۹۱۰ به حساب می‌آید که قهرمان‌های زن آنها شبیه پسرها و کله شق بودند.

این ژانرها و ستاره‌های پرطرفدار در جمع‌بندی آن دوران اغلب از نظر دور مانده‌اند. زیرا در سال ۱۹۱۳ چیزی پا گرفت به نام فیلم نویسنده‌ها. هدف از به وجود آمدن این پدیده که تحت تأثیر فیلم دِآرته فرانسه آغاز شد، سودجویی از اعتبار نویسندگان داستان و نمایشنامه بود تا با استفاده از نام آنها به سینما اعتبار فرهنگی ببخشند. میان آنها نه تنها نویسندگان مشهور و اکنون فراموش شده‌ای چون پل لیندو و هاینریش لوتن ساک، بلکه کسانی چون گرهاردهاوپتمن، هوگوفون هوفمانشتال و آرتورشنیتسلر نیز بودند. بازیگران به خاطر اعتصاب شدید اتحادیه در ۱۹۱۱، یک پارچه از بازی در سینما خودداری کردند اما پس از آن، آلبرت‌باسرمان، موافقت کرد تا در اقتباس ماکس مک از نمایشنامهٔ لیندو (**دیگری**، ۱۹۱۳) بازی کند دیگران نیز

کنراد وایت (۱۸۹۳-۱۹۴۳)

کنراد وایت کارش را در سال ۱۹۱۳ و از مدرسه بازیگری ماکس راینهارت آغاز کرد. پس از آن که مدت کوتاهی طی جنگ جهانی اول عضو مجموعهٔ تئاتری متفاوت جبهه‌ها بود به **Deutsches Theater Berlin** بازگشت و سپس در ۱۹۱۶ بازیگری در سینما را آغاز کرد. در ۱۹۱۹ نخستین نقش هم‌جنس بازانه در سینما را در **Anders als die Andern** بازی کرد. برترین نقش او بازی به نقش سزار خوابگرد ***در مطب دکتر کالیگاری*** بود. در این فیلم او سبک بازیگری اکسپرسیونیستی‌ای را آفرید که او را به ستاره‌ای بین‌المللی بدل کرد. اوایل دههٔ ۱۹۲۰ در چندین **Sitten filme** اثر ریچارد اسوالد بازی کرد. این فیلم‌ها به روشنگری جنسی می‌پرداختند. وایف با بسیاری از شناخته شده‌ترین کارگردانان آن دوره همکاری کرد. طی نیمه دوم این دهه به آمریکا رفت اما با پیدایش سینمای ناطق به آلمان بازگشت و در تعدادی از فیلم‌های ناطق اولیه موفق اوفا و نسخه‌های انگلیسی آنها بازی کرد. در ۱۹۳۲ کارش را در انگلستان آغاز کرد و در نسخه‌ای جانبدارانه از قوم یهود از **Jew sus** (۱۹۳۴) و سپس در ***یهودی سرگردان*** فیلم جنجال برانگیز آن دوره، بازی کرد که پس از آن در آلمان نازی حکم نمایندهٔ سیاسی مورد قبول کشوری دیگر (Persona non grata) را یافت. به خاطر همسر یهودیش لیلی پرگر در لندن ماند و در ۱۹۳۹ ملیت انگلیسی را پذیرفت. او به کارش ادامه داد و نقش افسران پروسی را برای ویکتور ساویل و مایکل پاول بازی می‌کرد. در ۱۹۴۰ به هالیوود رفت و عمدتاً نقش نازی‌ها را بازی می‌کرد. مشهورترین نقش او درهالیوود نقش سرگرد اشتراسر در ***کازابلانکا*** (۱۹۴۲) بود.

نقش آفرینی وایت از شخصیت‌های سیاه، از سزار تا سرگرد اشتراسر ورای کلیشه‌های آشنای آدم بد قرار می‌گیرد. آدم‌هایی که او می‌آفریند از نفرین شدگی خود آگاهند و به همین دلیل خویشتن گرا و رواقی هستند، سرنوشت خود را می‌پذیرند و هیچ گاه به خاطر نجات جان خویش، تن به مصالحه نمی‌دهند. همواره به مأموریت خود پایبند می‌مانند و می‌توان آنها را به خاطر حس خدشه‌ناپذیر انجام وظیفه و تک بعدی بودن بینش‌شان خشکه مقدس دانست. شخصیت‌های وایت در هاله‌ای از افسردگی فرو رفته‌اند و اخلاق و رفتار خوب و وقار فراگیرشان آن‌ها را متمایز می‌کند.

چهرهٔ وایت آشکارگر بخش اعظم زندگی درونی آدم‌های آفریدهٔ او است. بازی عضلات صورتش زیر پوست کشیدهٔ او، لب‌های به هم فشرده‌اش، رگی روی شقیقه‌اش که آشکارا برجسته می‌شود، پره‌های بینی اش که به گونه‌ای محدود و خود خواسته می‌لرزند. این جلوه‌های فیزیکی یادآور هنرمندان، شهریاران و بیگانگان فیلم‌های صامت آلمانی است و نیز افسران پروسی فیلم‌های آن دورهٔ انگلیس و هالیوود.

تغییر صدا و روشنی بیان وایت به قدرت بیانی چهرهٔ او می‌افزاید. هنگامی که سخن می‌گوید زبان و دندان‌های اندکی نامرتبش دیده می‌شوند. این اجزا به او کمک می‌کنند تا کلمات را کاملاً حساب شده از دهان گشادش سرازیر کند، برخلاف گفته‌های منقطع شبه عامیانهٔ همفری بوگارت که در دو فیلم آمریکایی دههٔ ۱۹۴۰ نقش مقابل او را بر عهده داشت. لهجهٔ آلمانی وایت نقطه ضعفی است که آن را به نقطهٔ قوت بدل می‌کند. لهجه او به ابزاری برای ساماندهی سیربیانش بدل می‌شود. صدای او هر نواختی را از زمزمه‌ای چاپلوسانه تا فرمانی خشم آلود برمی تابد و از نظر تغییر لحن‌های ناگهانی شگفت‌انگیز است. یک بار که صدای او را بشنوید تجسم صدای او در فیلم‌های صامت آسان است. فیلم‌های آخر وایت بازگشتی به فیلم‌های صامت اولیه او است اما حضور صدا سبب غنای قابل توجه آن نقش‌ها می‌گردد.

دانیلا سان والد

گزیدهٔ فیلم‌شناسی

مطب دکترکالیگاری (۱۹۱۹)، یهودی سرگردان (۱۹۳۴)، کازابلانکا(۱۹۴۲)

کتاب‌شناسی:

Allen, Jerry C.(1987), From Caligari to Casablanca.

Jacobsen, Wolfgang(ed.)(1993), Conrad Veidt: Lebensbilder.

Sannwald, Daniela(1993), Continental Stranger: Conrad Veidt und seine britischen Film.

کنرادوایت درجاسوس سیاهپوش ساخته مایکل پاول(۱۹۳۹)

از او پیروی کردند. دیوید سون با ماکس راینهارت استاد ستاره‌سازی قرارداد بست و او دو فیلم کارگردانی کرد: **یک شب ونیزی** (۱۹۱۳) و **جزیره متبرک** (۱۹۱۳) هردوی این فیلم‌ها سرشار از مایه‌های افسانه‌ای و جن و پری بودند که آزادانه از کمدی‌های شکسپیر و نمایش‌های آلمانی (Fin - de - siecle) برداشت شده بودند.

پروپا قرص‌ترین طرفدار سینمای نویسندگان، هانس مانیتس ایورس، سینمادار و رمان نویس بود که فیلم ***دانشجوی پراگی*** را با بازی پل واگنر و استلان رای ساخت. تأثیر دانمارکی‌ها تصادفی نیست زیرا نوردیسک یکی از نخستین حامیان موج فیلم - نویسنده بود و دو فیلم از پرهزینه‌ترین فیلم‌های این ژانر را تهیه کرد: ***آتلانتیس***، برمبنای رمانی از هاوپتمن، ۱۹۱۳) و ***دختر خارجی*** «نمایشی خیالی» که به طور اختصاصی برای فیلم نوشته شد. یکی از دیگر شرکت‌های متخصص اقتباس‌های ادبی Heinrich Bolten-Baecker's BB-Literaria بود که به عنوان شرکتی وابسته به پاته در آلمان گشایش یافت تا حقوق ادبی پاته را در آلمان حفظ کند. چنین فیلم هایی به اعتبار بین المللی سینمای آلمان در سال ۱۹۱۳ صدمه زد زیرا بازیگران و کارگردانان اهل دانمارک بودند (ویگولارسن، والد مار پسیلاندر) و بی شک بیشترین تأثیر را بر سینمای آلمان داشتند؛ ضمن این که فرانسه، انگلیس و آمریکا عمدهٔ فیلم‌های خارجی نمایش داده شده در سینماهای آلمان را تأمین می‌کردند.

سینمای آلمان و جنگ جهانی اول

به این ترتیب صنعت فیلم آلمان پیش از جنگ از ترقی و پیشرفت وامانده بود و شروع جنگ بر تجارت فیلم فقط چندین اثر آنی داشت. بر اثر ممنوعیت واردات، برخی شرکت‌ها همچون پاگو، پیش از آن که بتوانند منابع جدیدی برای تهیه فیلم دست و پا کنند به شدت آسیب دیدند. اما این قضیه برندگان دیگری داشت. محدود شدن شرکت‌های خارجی فعال در آلمان و تقاضای روزافزون برای فیلم، فرصتی یگانه را در اختیار تهیه‌کنندگان آلمانی گذارد. نسل جدیدی از کارگردانان و تهیه کنندهٔ کارگردانان پا به میدان گذاشتند، البته پس از آن که دولت قوانین منع سینما رفتن را ملغی کرد. اریش پومر نمایندهٔ فروش جوان شرکت‌های گامون و اِکلر از فرصت استفاده کرد و شرکت دِکلا را تأسیس کرد که پس از جنگ، به مهم‌ترین شرکت فیلمسازی آلمان بدل شد. از دیگر شرکت‌هایی که شکوفا شدند می‌توان شرکت جومی، تهیه کننده و کارگردان را نام برد که به زودی به پیشگام بازار در زمینهٔ سریال‌های کارآگاهی بدل شد. «مایامِی فیلم‌ها»ی او بسیار موفق بودند: ملودرام هایی که همسر او درآنها بازی می‌کرد. در این مورد نیز جنگ بود که بستر لازم برای شهرت پس از جنگ او درمقام تولید کنندهٔ اصلی فیلم‌های حماسی و نمایشی را پدید آورد. موردی مشابه مورد او، ریچارد اسوالد، کارگردان و تهیه‌کننده و یکی از قدیمترین حرفه‌ای‌های فیلمسازی دهۀ ۱۹۱۰ بود که بعدها به نام «از جنگ سود برنده» ملقب شد. او پس از لغو سانسور در ۱۹۱۸ رگهٔ جدیدی از «فیلم‌های روشن نگرانه» (ملودرام‌های جنسی اخلاقی شده) بسیار موفق عرضه کرد. برای روشن شدن میزان توسعهٔ صنعت فیلم آلمان می‌توان به ارقام زیر توجه کرد: در ۱۹۱۴، ۲۵ شرکت آلمانی با ۴۷ شرکت خارجی رقابت می‌کردند، این نسبت در ۱۹۱۸ به ۱۳۰ به ۱۰ رسید.

کیفیت فیلم‌های آلمانی دورهٔ جنگ به ندرت مورد ارزیابی بی طرفانه قرار گرفته است. برخی از این فیلم‌ها که روایت گر جنگ هستند و اغلب به عنوان فیلم‌های تبلیغاتی بی ارزش شمرده شده‌اند (یا به عنوان فیلم‌های بی ارزش حوزهٔ خاکستری، (Filed-grey Kitsch)، بسیار شگفت‌انگیز هستند. مثلاً فیلم‌های فرانس هوفر (به عنوان نمونه ***زنگ‌های شب سال نو***، ۱۹۱۴) از نظر سبکی بسیار پیشرفته هستند و احساسی را می‌رسانند که مشخصاً آلمانی و رها از وطن‌پرستی توام با تعصب است. این فیلم‌ها دادنامه‌ای هستند علیه خودبینی و جنگ میان طبقات اجتماعی. آمیزش غیر عادی ملودرام و تغزل گرایی را می‌توان در ***وقتی ملت‌ها با هم جدال می‌کنند*** (۱۹۱۴) و بسیاری فیلم‌ها دیگر که جنگ را دستمایه قرار دادند، دید (همچون ***افسر غیر مأمور آنها***، ۱۹۱۵، اثر آلفرد هالم). بین ملودرام‌ها، شگفت انگیزترین آنها ***یادداشت‌های دکتر هارت*** ۱۹۱۶ به کارگردانی پاول کنی و سرمایه گذاری بوفا (BUFA)، واحد فیلمسازی تبلیغاتی متعلق به دولت بود. داستان دو خانواده که تعلقات سیاسی متفاوت اما علایق عشقی مشترکی دارند. Das Tagebuch یک فیلم تبلیغاتی ضد تزاری است که در قالب ملی گرایی قهرمان پرورانه لهستانی پنهان شده است. اما این فیلم از طریق نمایش صحنه‌های واقع گرایانه نبرد، نمایش مجروحان جنگی در بیمارستان‌های صحرایی و تصاویر تخریب مناطق روستایی، بیانی قوی و صلح طلبانه دارد.

به هر تقدیر، فیلم هایی با دستمایهٔ جنگی استثنا بودند. سریال هایی با بازیگری ستارگان مرد، عمدهٔ فیلم‌های تولید شده را تشکیل می‌دادند. در این سریال‌ها بازیگران مشهور آن زمان همچون آلوین نیوس، و هری لامبرت - پاولزن بازی

می‌کردند که یک تنه به واسطهٔ استقبال تماشاگران، شرکت‌های متبوعشان را در سطحی سودآور حفظ کردند. ملکه‌های سریال‌های مؤنث هم چون فران آندرا و هنی ویس نیز پرطرفدار بودند و در همین زمان کارگردانانی چون جومی، ریچارد اسوالد، ماکس مک و اتوریپرت به طور متوسط سالی شش تا هشت فیلم می‌ساختند و ناچار میان فیلم‌های عامه‌پسند (Senations Filme) و فیلم‌های هنری (Autoren Filme) سیر می‌کردند. Homunculus شش قسمتی ریپرت که باز هم از بازیگر دانمارکی وارداتی، اُلاف فونس استفاده می‌کرد، پرفروش‌ترین فیلم سال ۱۹۱۶ بود و ***داستان‌های هوفمان*** اثر اسوالد، اقتباسی از سه داستان ای. تی. ای هوفمان، از لوکیش‌های خارجی به نمایشی‌ترین شکل ممکن سود جست. هر دوی این فیلم‌ها را پیشگامان ژانر سینمای هنری، فیلم تخیلی یا «اکسپرسیونیست» می‌دانند؛ اما می‌توان آنها را به گونه‌ای متناسب‌تر به سینمای عامه‌پسند چند قسمتی منسوب کرد که چندان با فیلم Veritas Vincit (۱۹۱۶) اثر جومی تفاوت نداشتند. این فیلم آخر از ایتالیایی‌ها الهام گرفته بود وبعدها ارنست لوبیچ هجویه‌ای بر آن ساخت که خود در آن بازی می‌کرد. لوبیچ پیش از نخستین موفقیت بین‌المللی اش با ***مادام دوباری*** در ۱۹۱۹ بیش از بیست فیلم کمدی ساخته بود.

برای یافتن ریشه‌های فیلم تخیلی باید به فیلم ـ نویسنده باز گردیم که سردمدار آن نه هانس‌هاینس‌ایورس یا استلان رای، بلکه پل واگنر بود. او پیش از آن که به فیلمسازی روی آورد از بازیگران مورد علاقهٔ ماکس راینهارت بود. بین سال‌های ۱۹۱۳ و ۱۹۱۸، واگنر ژانر گوتیک - رمانتیک داستان‌های جن و پری را ابداع کرد. پس از ***دانشجوی پراگ*** او در ***گولم***، بازی و طور مشترک آن راکارگردانی کرد. این فیلم بر مبنای افسانه‌ای یهودی ساخته شده است و بر صورت مثالی تمام مخلوق‌های هیولا / فرانکنشتاین استوار است. پس از آن پیتر اشلمیل در ***عروسی روبزال*** و ***جوجه کبوتر رنگارنگ هاملین*** و بسیاری فیلم‌های دیگر از رگهٔ غنی افسانه‌های رمانتیک و داستان‌های جن و پری آلمانی سود جستند.

دست کم به دو دلیل آثار دههٔ ۱۹۱۰ واگنر اهمیت دارند: او به دستمایه‌های تخیلی از آن رو علاقه داشت که می‌توانست تکنیک‌های سینمایی گوناگون را بیازماید، همچون عکس‌برداری با تمهیدات تصویری، سوپرایمپوزیشن،جلوه‌های ویژه به شکلی که در سری فیلم‌های کارآگاهی فرانسوی زیگومار به کار گرفته شده بود اما با انگیزه‌ای شیطانی و نه کمدی. به همین دلیل او با یکی از خلاق‌ترین فیلمبرداران سینمای آغازین آلمان کار می‌کرد: گوئیدوسیبر پیشگامی بود که نقش او چندان شناخته نشد. مقالات اودر زمینه هنر فیلمبرداری، جلوه‌های ویژه و نورپردازی منابعی غنی برای درک سبک آلمانی دههٔ

ریبز بروکس همراه کرت گرون در خاطرات یک دختر گمشده ساخته پابست (۱۹۲۹)

۱۹۲۰ به حساب می‌آیند. فیلم‌های واگنر در عین حال کوشیدند راه حل نبوغ‌آمیزی را ارتقاء بخشند که فیلم - نویسنده در پی آن بود؛ یعنی یافتن راهی برای رفع حضومت عمیق طبقه متوسط تحصیل کرده نسبت به سینما (که در به اصطلاح Kino Debatte) بیان شد). و حفظ آن چه که به سینما اختصاص داشت: استقبال عامه.

شاید توضیح علت رواج فیلم‌های تخیلی در سینمای آلمان ساده‌تر از آنی باشد که لوته آیسنر وزیگفرید کراکائر بیان کردند. به زعم آنها این موضوع، نشانه‌ای بود از ماهیت روح آلمانی. فیلم‌های تخیلی با احیای مایه‌های گوتیک به دو هدف دست یافت: با وام‌گیری از «فرهنگ» طبقهٔ میانهٔ دوران ویلهلم بر سر مشروعیت زیبایی شناختی سینما ستیز کرد، و در عین حال با ارایهٔ فیلم‌های آلمانی با هویت ملی از تمایل بین‌المللی شدن سینمای آغازین، رها شد. تا زمان پیدایش فیلم - نویسنده، دستمایه‌ها و ژانرهای سینمایی، اغلب شبه جهانی و بین‌المللی بودند و از کشوری به کشور دیگر تفاوت چندان بنیادینی نداشتند: فیلمسازان یا از سایر سرگرمی‌های مردمی الهام می‌گرفتند و یا دستمایه‌های موفق رقبای خارجی و داخلی را بازسازی می‌کردند. با پیدایش فیلم - نویسنده مسئله «سینمای ملی» در قیاس با «ادبیات ملی» پا گرفت و علاوه بر آن تعریف مشخصی از مردم بدست داده شد که در آن روستایی و رمانتیک - ملی جایگاه شایسته‌ای یافت.

سنت واگنر، الگویی را ارایه کرد که در دههٔ ۱۹۲۰ قرار بود تکرار شود: دستمایه‌های محافظه کارانه، نوستالژیک و ملی که شدیداً با فیلمسازان تجربی و آوانگارد که می‌کوشیدند توان تکنیکی رسانهٔ سینما را به پیش برند در تضاد بود. سنت واگنری که در پی آن بود تا سینمای ملی را با آمیختن مفاهیم والای فرهنگی ادبیات ملی با فرهنگ توده‌ای کاذب پی گذارد، کوشید تا از نقدهای مثبت سود جوید. ترکیب این دو هدف سبب شد فیلم تخیلی یک دهه در سینمای آلمان دوام آورد (۱۹۱۳ تا ۱۹۲۳). فیلم‌های تخیلی نشان دادند که «فیلم اکسپرسیونیستی» نقطهٔ پایان جدایی میان فرهنگ والامرتبه و رسانه‌ای بی‌ارج و قرب است تا فاصله‌گیری بیش‌تر آنها. البته آن‌چه که جانی تازه به کالبد این موج دمید، ***مطب دکتر کالیگاری*** بود زیرا در فرانسه (و بعداً در آمریکا) بسیار مورد استقبال قرار گرفت و سبب شد که تهیه کنندگان و کارگردانان آگاهانه پی دستمایه‌هایی باشند که بازار صادرات آن را به عنوان آلمانی بپذیرد. هم‌زمانی افزایش تقاضا، با پایان جنگ سبب شد که تعداد زیادی شرکت کم سرمایه، کوچک و ناپایدار تولید فیلم با یکدیگر رقابت کنند. برخی از آنها کوشیدند از طریق ادغام با دیگر شرکت‌هایاخرید سهام آنها کنترل بازار را در دست گیرند.

نخستین مجموعه ازاین دست Deutsche A.GLichtbid (Deulig)بود که در ۱۹۱۶ شکل گرفت. این شرکت متعلق به آلفردهاگنبرگ یکی از مدیران کروپ و نیز صاحب امپراطوری چاپ و روزنامه بود. صنایع سنگین روهر حامی مالی این شرکت بودند. یکی از مشاوران ارشد هاگنبرگ به نام لودویگ کلیچ مزیت سرمایه گذاری در رسانه‌ای بالقوه سودآور را دریافت. در ضمن او مأموریت یافت تا از سینما به عنوان ابزار ارتقاء تجارت و سیاست‌های لابی (lobby Politics) سود جوید. کلیچ در «دستهٔ کلنی آلمانی» (یکی از دو شرکت ملی - دیگری، «دسته دریایی آلمانی») نقشی مهم داشت. این شرکت از حدود ۱۹۰۷ به بعد برای پیشبرد اهدافش بسیار به سینما تکیه کرد. به خصوص دستهٔ دریایی سبب خشم سینماداران شد زیرا در رقابتی نابرابر از تبلیغ مجانی در روزنامه‌ها استفاده می‌کرد، و تماشاگران اجباری مدارس یا قرارگاه‌های محلی ارتش را به چنگ می‌آورد.

اوفا، دلکا و سینمای وایمار

پیدایش دیولیگ (Deulig) مقابله‌ای شد با کنسرسیوم شرکت هایی که از صنایع الکتریکی و شیمیایی بودند و در رأس آنها دویچه‌بنک قرار داشت. آنها مقامات نظامی را قانع کردند تا بتوانند از واحد فیلمسازی تبلیغاتی که متعلق به دولت بود و Bild und Film Amt (BUFA) نام داشت استفاده کنند و عملیات درهم‌آمیزی را در مقیاس وسیع به اجرا درآورند. با پنهانکاری قابل ملاحظه، The universum -film (UFA) Aktiengesellschaft در دسامبر ۱۹۱۷ تأسیس شد که ترکیبی بود از مستر شرکت پاگو، نوردیسک و تعداد زیادی شرکت‌های کوچکتر. رایش سرمایهٔ لازم برای خرید سهام برخی از مالکان را فراهم کرد و به دیگر مالکان سهام شرکت جدید اعطا شد و پاول دیویدسون به سمت نخستین رئیس شرکت جدید منصوب گشت. تأسیس شرکتی با این عظمت نه تنها سبب کوچک جلوه کردن دیولیگ شد، بلکه سبب گشت تا بسیاری از شرکت‌های متوسط، به اوفا در مقام نمایش دهندهٔ اصلی داخلی و پخش کننده خارجی وابسته شوند.

نه ادغام به چنین صورتی و نه استفاده از علایق گروهی خاص برای خلق سینما در مقام ابزار تبلیغات، هیچ‌یک از ابداعات حامیان اوفا نبود. هر دوی این موارد تابع منطق تجاری مشخصی بودند و هر دو به فرهنگ سیاسی جامعهٔ ویلهلمی

اریش پومر (۱۹۶۶-۱۸۸۹)

اریش پومر مهم‌ترین فرد در صنعت سینمای آلمان و اروپا در دهه‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ است. او در برلین هالیوود، پاریس و لندن کار کرد، استعدادهایی را کشف کرد و گروه‌های فنی و هنری‌ای را تشکیل داد که مهمترین فیلم‌های سینمای آلمان را آفریدند. همچنین، او نظام تولید هالیوود را وارد صنعت سینمای اروپا کرد وپس از جنگ دوم جهانی مسئولیت تلاش برای بازسازی سینمای آلمان غربی را به عهده گرفت.

پومر در سال ۱۹۰۷، وارد صنعت سینما شدو تا سال ۱۹۱۳ به نمایندهٔ انحصاری شرکت فرانسوی اکلر در اروپای مرکزی بدل شد. پس از آغاز جنگ، اکلر به دستور دولت آلمان منحل شد. پومر برای نجات کسب و کارش دکلا (نامی برگرفته از«Deutsche Eclair») را بنیان گذاشت. در حالی که پومر در ارتش پروس خدمت می‌کرد، شرکت جدید به مدیریت همسر پومر، گرترود و برادر او آلبرت، به تولید موفقیت‌آمیز کمدی و ملودرام برای بازار روبه رشد آلمان ادامه داد. پس از بازگشت پومر از ارتش، فیلم‌های شرکت جنبه هنری بیشتری یافتند. در پایان ۱۹۱۹، آمیزه شمّ تجاری، جسارت هنری، دکور ساده و تبلیغات هوشمندانه سبب خلق فیلمی افسانه‌ای‌گردید: **مطب دکتر کالیگاری** (۱۹۱۹). در مارس ۱۹۲۰، دکلا با دویچه- بیوسکوپ ادغام شد. پومر فعالیت‌هایش را در زمینه صادرات بخش حیاتی برای تولید فیلم در دوران بحران اقتصادی و تورم روبه رشد - متمرکز کرد. یک سال بعد این شرکت نیز در اوفا ادغام شد اما زیر عنوان تجارتی خود «دکلا - بیوسکوپ» به تولید ادامه داد. در ۱۹۲۳ او به سمت رئیس سه شرکت تولیدی اوفا در استودیوهای نئوبابلزبرگ منصوب شد. در آن جا بود که کوشید دیدگاهش نسبت به تولید خلاق را تحقق بخشد و هنر و تجارت رابه گونه‌ای درهم آمیزد که یک شکل (فرم) هنری تمام عیار پدید آید. او در مقام مدیر تولید، تهیهٔ فیلم‌های پراعتباری را آغاز کرد که بازار بین‌المللی را هدف قرار داده بودند: از میان ذخیرهٔ انبوه نیروی انسانی که در اختیارش بود و او از میان آنها گروه‌های پایدار هنری تشکیل می‌داد، افراد زیر را می‌توان ذکر کرد: کارگردانان ف. و. مورنائو، فریتس لانگ، لودویک برگر، آرتون رابینسون و ای. اِی. دوپون، و نویسندگان کارل مه‌یر، تئافون هاربو و رابرت لیب‌مان، فیلمبردارانی چون کارل فروند، کارل هوفمان، فریتس آرنو واگنر و گونتر ریتاو، طراحان صحنه‌ای چون رابرت هرلث و والتر روهریگ، اتوهانته واریش کِیِل هات. این عده فیلم‌های کلاسیک فراوانی آفریدند: **تقدیر**(۱۹۲۲)،**دکتر مابوزه** (۱۹۲۲)، **شبح** (۱۹۲۲)، **نیبلونگن** (۱۹۲۴)،Die Finanzen des Grossherzogs (۱۹۲۳)، **آخرین خنده** (۱۹۲۴)،**تارتوف** (۱۹۲۵)، **واریته** (۱۹۲۵)، **متروپولیس** (۱۹۲۵)، و Manon Lescaut (۱۹۲۶).

پومر با استخدام افراد مستعد خارجی، کسانی چون کارل تئودور درایر، رابرت داینیسن، بنژامین کریستن سن و هولگر - مد سن از دانمارک؛ هربرت ویل کاکس، آلفرد هیچکاک، و گراهام‌کاتس از انگلیس، کوشید تا مشارکت بین‌المللی در چیزی که آن را «اروپا فیلم» می‌نامید تقویت کند، نیرویی اروپایی که بر علیه تفوق آمریکا در بازار فیلم جهان مبارزه می‌کرد.

روش پومر دراعطای آزادی به گروه‌های تولیدی‌اش برای تجربه هنری و فنی سبب شد بودجهٔ تولید فیلم‌ها از حد معمول فراتر رود. بخشی از بحران مالی اوفا به همین دلیل بود. زمانی که پومر در ژانویهٔ ۱۹۲۶ از اوفا جدا شد، **متروپولیس** لانگ در ششمین ماه تولید به سر می‌برد و یک سال دیگر نیز طول کشید تا آماده نمایش شد. پومربه هالیوود رفت و دو فیلم برای پارامونت با بازی ستارهٔ پیشین اوفا، پولانگری تهیه کرد. اما او در سازگاری با نظام هالیوود دچار مشکل شد و با رؤسای استودیوها مخالفت کرد. در سال ۱۹۲۸، رئیس جدید استودیوی اوفا، لودویک کلیچ، پومر را دوباره به بابلز برگ فراخواند. در آن جا گروه او در اولویت ساخت فیلم ناطق قرار گرفت. پومر با ترکیب تجربیاتش در اروپا و آمریکا، کارگردان هالیوودی جوزف فون استرنبرگ را استخدام کرد تا فیلم **فرشتهٔ آبی** (۱۹۳۰) را با بازی امیل یانینگز بسازد: فیلمی بین‌المللی که بازار جهانی را در نظر داشت. پومر استعدادهای جدید همچون برادران سیودماک (رابرت و کورت) و بیلی وایلدر را استخدام کرد. او پیشگام ژانر فیلم اُپرتا بود و فیلم‌هایی چون **مجلس می‌رقصد** (۱۹۳۱) اثراریک چارل را تولید کرد.

زمانی که در ۱۹۳۳، نازی‌ها قدرت را به دست گرفتند و اوفا اکثر کارمندان یهودیش را اخراج کرد، پومر به پاریس مهاجرت کرد و در آنجا تشکیلات تولید اروپایی را برای فوکس ساخت و دو فیلم تولید کرد. On a Vole un Homme (۱۹۳۳) اثر ماکس افولس و **لیلیوم** (۱۹۳۴) اثر فریتس لانگ. پس از مدت کوتاهی کار در هالیوود او به لندن رفت تا برای کوردا کار کند. در سال ۱۹۳۷، مِی فلاورز پیکچرز (mayflowers pictures) را همراه با چارلز لاوتون بازیگر بنا کرد و فیلم **موشک خشم**(۱۹۳۸) را با بازی او کارگردانی کرد. آخرین فیلم آنها پیش از جنگ جهانی دوم **کافه جامایکا** (۱۹۳۹) اثر هیچکاک بود. سپس پومر برای سومین بار به هالیوود رفت. او فیلم **برقص، دختر، برقص** اثر دوروتی آرزنر را برای RKOتهیه کرد اماپس از دچار شدن به حملهٔ قلبی، قراردادش با استودیو لغو شد.

پومر در سال ۱۹۴۶ (او از ۱۹۴۴ شهروند آمریکا بود) درمقام مسئول کنترل تولید فیلم به آلمان بازگشت. وظیفهٔ او ساماندهی دوبارهٔ صنعت فیلم آلمان و بازسازی استودیوهای ویران شده بود. اما پومر این مسئولیت را پردردسر یافت؛ زیرا

تعلق داشتند و سبب شدند که اوفا به روشی نوین از نگرش به افکار عمومی و رسانه‌ها بدل شود. در زمانی که اوفا وارد عمل شد آلمان شکست خورده بود و هدف جدید این ادغام تسخیر بازارهای فیلم داخل و اروپا بود. دارایی‌های اصلی آن به صورت جنسی بودند (استودیو، سینماهای در سراسر آلمان، لابراتوارها و دفتر اصلی در برلین) اما مستر که از سرمایه گذاران شرکت بود سبب شد اوفا در زمینهٔ ساخت تجهیزات فیلمسازی، ظهور فیلم، وسایر خدمات سینمایی فعال شود و نوردیسک به گسترش بنیان بخش نمایش فیلم (که پیشتر به واسطهٔ پاگو فعال بود) کمک کرد و راه دستیابی اوفا به شبکهٔ جهانی صادرات را هموار ساخت.

در آغاز، تولید با نام تجارتی شرکت‌ها ادامه یافت: پاگو، مستر، جومی فیلم، گلوریا، بی‌بی ـ فیلم، برخی از آنها از استودیوی جدیدالتأسیس در بابلزبرگ استفاده کردند که به زودی به قلب اوفا و صنعت فیلم آلمان بدل شد. گروه پاگو که به دور دیویدسون و لوبیچ گرد آمده بودند با ساخت سری فیلم‌های تاریخی ـ نمایشی و استوار بر طراحی صحنه به شهرت بین‌المللی دست یافتند. این فیلم‌ها اغلب اقتباس از اپرت‌ها بودند (مثلاً ***مادام دوباری***، ۱۹۱۹) جومی که در ساخت فیلم‌های عظیم عجیب و غریب تخصص داشت (***معبد هندی***، ۱۹۲۰) با سریال‌های چند قسمتی مثل ***معشوقهٔ جهان*** بین تماشاگران خسته از جنگ محبوبیت یافت، به خصوص این که این سریال‌ها در هر قسمت قارهٔ متفاوتی را نمایش می‌دادند و قهرمان زن آنها از چین تا آفریقا و از هند تا آمریکا سفر می‌کرد و به محبوبیت آنها می‌افزود.

از میان مهم‌ترین شرکت‌هایی که در آغاز به ادغام با اوفا تن ندادند، دکلا به ریاست اریش پومر بود. عمده‌ترین فیلم‌های دکلا پس از جنگ عبارت بودند از: ***عنکبوت‌ها*** (۱۹۱۹) اثر فریتس لانگ که سریال کارآگاهی پررمز و رازی بود؛ ***طاعون در فلورانس*** (۱۹۱۹) داستان پرماجرای تاریخی به کارگردانی ریپرت و نوشتهٔ لانگ. این دو فیلم همراه با مطب دکتر کالیاری ساختهٔ رابرت وین و نوشتهٔ کارل مه‌یر و هانس یانوویتس برنامهٔ تولیدی را پی نهادند که سینمای آلمان در دههٔ ۱۹۲۰ پی گرفت. سریال‌های عامه پسند با لوکیشن‌های عجیب و غریب و ماجراهای دور از ذهن، نمایش‌های تاریخی و فیلم «استیلیزه» (یا «اکسپرسونیست») استخوان‌بندی نظریهٔ فیلمسازی متفاوت بود که کارگردانانی چون لانگ و وین، لودویگ برگر و ف. و. مورنائو، کارل مه‌یر، کارل فرولیش و

میان علاقه‌اش به نظام تولید آمریکا و تمایلش به بازسازی سینمای آلمانی مستقل بلاتکلیف مانده بود. در سال ۱۹۴۹، به دستور متفقین از سمتش برکنار شد. او در مونیخ ماند و با همکاران قدیمی‌اش در اوفا همچون هانس آلبرس و استعدادهای جوانی چون هیلده گاردکنف همکاری کرد. پومر تا هنگام ساختن فیلم ضد جنگ **Kinder, Mütter Unein General** (۱۹۵۵) چندین فیلم تهیه کرد اما با شکست این فیلم شرکتش ورشکست شد. پومر در سال ۱۹۵۶ پس از آن که سلامتی‌اش رو به تحلیل رفت، در کالیفرنیا سکنی گزید و در سال ۱۹۶۶ در همان جا درگذشت.

نوشتهٔ هانس ـ میشل باک

گزیده فیلم‌شناسی:

مطب دکترکالیگاری(۱۹۱۹)، تقدیر(۱۹۲۲)، دکترمابوزه(۱۹۲۲)، شبح(۱۹۲۲)، نیبلونگن(۱۹۲۴)، آخرین خنده(۱۹۲۴)، تارتوف(۱۹۲۵) متروپلیس(۱۹۲۵)، فرشتهٔ آبی(۱۹۳۰)، کافه جامائیکا(۱۹۳۹)

کتاب‌شناسی

Bock Hans-Michael, and Toteberg, Michael(eds.)(1992), Das Ufa-Buch.

Hardt, Ursula (1993), Erich Pommer: Film Producer for Germany.

Jacobsen, Wolfgang(1989), Erich Pommer: Ein Produzent macht Filmgeschichte.

فریدریش ویلهلم مورنائو (۱۹۳۱ـ۱۸۸۸)

ف. و. مورنائو یکی از با استعدادترین هنرمندان سینمای صامت بین ۱۹۱۹ تا ۱۹۳۱ بیست و یک فیلم ساخت. ابتدا در برلین، سپس در هالیوود و نهایتاً در دریاهای جنوب. او به مرگی زودرس بر اثر سانحهٔ اتومبیل در کالیفرنیا در سن ۴۲ سالگی درگذشت. او با نام فریدریش ویلهلم پلامپ (Plumpe) در بیله فیلد آلمان به دنیا آمد و در محیطی فرهنگی بزرگ شد. او کودکی خود را وقف مطالعهٔ آثار ادبی کلاسیک و تماشای اجراهای تئاتری آن همراه با خواهران و برادرانش کرد. در دانشگاه هاید لبرگ تاریخ هنر وادبیات می‌خواند که توسط ماکس راینهارت برای یک اجرای دانشجویی برگزیده شد و در مدرسهٔ راینهارت در برلین به رایگان آموزش دید. با آغاز جنگ در ۱۹۱۴ در پیاده نظام ثبت نام کرد و در جبههٔ شرق جنگید. در ۱۹۱۶ به نیروی هوایی منتقل و در وردن مستقر شد. او یکی از معدود افراد واحدش بود که زنده ماند.

مورنائو در ***نوسفراتو*** (۱۹۲۱) برخی از زنده‌ترین و روشن‌ترین تصاویر سینمای اکسپرسیونیست آلمان را آفرید. سایه نوسفراتو که از پله‌ها پایین می‌آید و به سمت زنی می‌رود که در انتظار اوست یک دوره و ژانر کامل فیلمسازی را به وجود آورد. مورنائو، ***نوسفراتو*** را بر مبنای دراکولا برام استوکر ساخت. این فیلم یک «سمفونی وحشت» است که در آن چیزهای غیر طبیعی به جهان معمولی رخنه می‌کنند، همچون زمانی که کشتی نوسفراتو در بندر پهلو می‌گیرد و بار آن تابوت، موش، جسد ملوانان و طاعون است. فیلمبرداری در لوکیشن که توسط مورنائو با قدرت تمام به کار گرفته می‌شود در فیلم‌های آلمانی آن دوره به ندرت به چشم می‌خورد. به نظر لوته آیزنر (۱۹۶۹) مورنائو بزرگترین کارگردان سبک اکسپرسونیسم بود، زیرا توانست هراس را خارج از استودیو بیافریند. در نوسفراتو جلوه‌های ویژه وجود دارد اما چون هیچ جلوه‌ای دقیقاً تکرار نمی‌شود هر کدام از لحظه‌ها وهم و هراسی منحصر به فرد را باز می‌آفریند. به سکانسی که پس از گذردادن جاناتان توسط کالسکه نوسفراتواز پل و بردن او به سوی قصر خون آشام تصویر نگاتیو می‌شود در ***اورفهٔ*** کوکتو و ***آلفاویل*** گدار اشاره شده است. ماکس شرک به نقش نوسفراتو درنده‌ای است منفعل، شمایل دقیق اکسپرسونیسم سینمایی.

آخرین خنده (۱۹۲۴) با بازی امیل یانینگز داستان پیرمردی است که شغلش را به عنوان دربان هتلی مجلل از دست می‌دهد. او که نمی‌تواند تنزل رتبه‌اش را تا حد آدمی نوکرمآب بپذیرد، یونیفورمی می‌رباید و با همان لباس همیشگی پیش خانواده و همسایگانش ظاهر می‌شود. آنها رفت و آمد او را از پنجره شاهد هستند. زمانی که سرقت او برملا می‌شود داستانش می‌تواند صورت تراژدی به خود بگیرد اما در پایان او به گونه‌ای که گویی از رویا بیدار می‌شود، درمی‌یابد که از آدمی ناشناخته که زمانی با او دوست بوده است، ثروت فراوانی برای او به ارث مانده است. با وجود پایان خوش تحمیلی تهیه کننده، روایت زندگی مردی که تصور او دربارهٔ خودش از او گرفته شده، حکایت طبقهٔ متوسط آلمان طی تورم خانمان برانداز میانهٔ دههٔ ۱۹۲۰ است. منتقدان در سراسر جهان حرکت «نامحدود» دوربین را که نقطه دید درونی او را بیان می‌کند، ستودند. مورنائو تنها از یک میان‌نویس در سراسر فیلم استفاده کرد و در آرزوی آن بود که بتواند به زبان دیداری فراگیر دست یابد.

به زعم اریک رومر، ***فاوست*** (۱۹۲۶)، بزرگترین دستاورد هنری مورنائو بود، زیرا در این فیلم تمام عناصر دیگر در رده‌ای پایین‌تر از میزانسن قرار می‌گیرند. در ***آخرین خنده*** و ***تارتوف*** (۱۹۲۵) شکل معماری (طراحی صحنه) دراولویت قرار می‌گیرد. فاوست تصویری‌ترین (و در نتیجه سینمایی‌ترین) فیلم مورنائو بود زیرا شکل در آن (معماری) در مرتبهٔ پس ازنورپردازی (جوهر سینما) قرار گرفته است. موضوع اصلی آن نبرد میان نور وتاریکی است چنان که در «پیش گفتار در بهشت» نمایشی به تصویر کشیده شده است. «نور است که به شکل الگو می‌دهد، آن را می‌سازد. فیلمساز به ما امکان می‌دهد تا نظاره‌گر زایش جهانی باشیم که به اندازهٔ نقاشی، حقیقی و زیبا است، نقاشی، یعنی هنری که حقیقت و زیبایی جهان مریی را طی اعصار به ما نمایانده است.» (رومر، ۱۹۷۷). هم جنس باز بودن مورنائو، که البته مردم از آن بی خبر بودند، حتماً در زیباسازی و شهوت نمایی بدن فاوست جوان نقش داشته است.

پس از موفقیت فراوان ***آخرین خنده***، ویلیام فوکس، مورنائو را به هالیوود دعوت کرد. برای ساختن ***طلوع*** (۱۹۲۷) به او آزادی کامل دادند و او این فیلم را باگروه فنی خودش به روش مألوف خود ساخت، با دکورهای دقیقاً پرداخت شده، فیلمبرداری پیچیده در لوکیشن و تجربه در جلوه‌های بصری. ***آواز دو انسان*** دربارهٔ گناه و رستگاری است. زن فتانی اهل شهر (که همچون شیطان وسوسه گر، مفیستو، لباسی از ساتن سیاه بر تن دارد) به روستا می‌آید. در آن جا مردی را فریب می‌دهد و تقریباً موفق می‌شود او را وادار به غرق کردن زنش کند. اما مرد خودش را باز می‌یابد و می‌کوشد صفا و صداقت شادی از دست رفته‌شان را دوباره احیا کند. ***طلوع*** را منتقدان به واسطهٔ زیبایی و شاعرانگی ناب آن بسیار ستودند اما هزینه‌های تولید آن فراتر از میزان فروشش بود، و این فیلم آخرین فیلمی بود که مورنائو در نظام تولیدی که به او اختیار تام می‌داد، ساخت. بر فیلم‌های بعدی او برای فوکس ***چهار شیطان*** و ***دختر شهری***، به دقت از طرف استودیونظارت می‌شد. دیگران حق داشتند که تصمیم‌های مورنائو را نقض کنند و به نظر مورنائو هر دوی این فیلم‌ها به شدت آسیب دیدند. به هر حال، ***دختر شهری*** را باید به جای خود قدر دانست، این فیلم حکایتی اخلاقی است که در آن به چشم انداز روستایی (مزارع گندم) زیبایی طبیعی دلپسند و بدیعی اعطا شده است که همچون مورد ***نوسفراتو***، ***فاوست*** و ***تابو*** به سیاهی و تهدید کنندگی می‌انجامد.

در سال ۱۹۲۹ مورنائو همراه با رابرت فلاهرتی سفری دریایی به دریاهای جنوب را آغاز کرد تا دربارهٔ بازرگانان غربی‌ای فیلم بسازد که زندگی جامعهٔ بدوی جزیره‌ای را نابود می‌کند. مورنائو که درمقایسه با فلاهرتی، به ساختار دراماتیک اهمیت بیشتری می‌داد، ***تابو*** را به تنهایی کارگردانی کرد. این فیلم در «بهشت» آغاز می‌شود، زنان و مردان در برکه‌های پرآب استوایی بازی می‌کنند. رِری و ماتاهی عاشق هم

آرتور فون گرلاخ پیش گرفتند.

با فرض نقش قاطع کالیگاری در معرفی صحنه‌پردازی نوعی سینمای آلمان، توجه به این نکته لازم است که این فیلم تا چه اندازه با دیگر، نمونه‌های ساخته شده طی دورهٔ جمهوری و ایمار متفاوت است. دکور به شدت اکسپرسیونیستی این فیلم یکّه باقی ماند و معدود فیلم‌های آلمانی‌ای که توانستند موفقیت تجاری آن را در جهان تکرار کنند، همه فیلم هایی متفاوت بودند: ***مادام دوباری***، ***واریته*** (۱۹۲۵)، ***آخرین خنده***، ***متروپولیس***. اما از یک نظر، کالیگاری الگویی فراگیر از آن دوره می‌نماید. زیرا یک شاخهٔ قوی اما نه انحصاری فیلمسازی با نام پامرو دکلا همراه شده است: نشان بیوسکوپ که آن را به عنوان نشان «سینمای هنری» می‌شناسند و فیلم‌های تولیدی زیر این عنوان ساختار روایتی بسیار مشابهی دارند. «فقدان» که به زعم روایت شناسان رانهٔ اصلی داستان‌ها است. در سینمای وایمار تقریباً به‌نوعی به کار گرفته می‌شود: خانواده‌های ناکامل، حسادت‌ها، نقش پرقدرت پدر، مادران غایب و اغلب برای رفع نقص انتخابی عینی وجود ندارد. اگر کسی چندتایی از این فیلم‌ها را هنوز به یاد داشته باشد از فیلم نامه‌های به شدت اودیپی آنها یکه می‌خورد، از رقابت تکرار شونده میان پدران و پسران و از حسادت میان دوستان، برادران و رفقا چنان‌که کراکائر اشاره کرده است پس از شورش، قانون پدران پذیرفته می‌شود اما به گونه‌ای که شورشیان توسط سایه خود، همزادشان یا خود ـ شبح‌شان تسخیر می‌شوند. این گونه مایه‌ها را می‌توان در ***تقدیر و متروپولیس*** لانگ، ***سایه‌ها*** اثر آرتوررابینسون (۱۹۲۳) Manon Lescaut (۱۹۲۶) از سری ***قانون کهن*** (۱۹۲۳) اثر ای. ای دو پونت و ***واریته*** (۱۹۲۵) در سری موزهٔ مومیایی‌ها (۱۹۲۴) اثر پاول لنی و ***پله‌های پشتی*** (۱۹۲۱) و ***تکه‌ها*** (۱۹۲۱)، و ***سیلوستر*** (۱۹۲۳) اثر لوپوپیک و ***آخرین خنده و شبح*** اثر مورناتو، ***جاده*** (۱۹۲۳) اثر کارل گرونه و ***دستان آرلاک*** (۱۹۲۵) اثر رابرت وین بازیافت.

این تقابل‌های نمادین سبب پدید آمدن شکل‌های غیر مستقیم روایت از طریق بازگشت به گذشته، تمهیدات قاب‌بندی (Framing devices) و روایت‌های تودرتو می‌گردد. مثال‌های آن عبارتند از: ***کالیگاری***، ***تقدیر*** (۱۹۲۱)، ***واریته***، ***نوسفراتو***، ***تاریخچهٔ گرایشوس*** (۱۹۲۵)، و ***شبح***. این شگردها سبب می‌شوند که بازسازی زمانی این فیلم‌ها، اگر نه غیر ممکن بلکه بسیار مشکل شود زیرا به چنین تغییری درک تماشاگر از شخصیت‌ها وانگیزه‌های آنان به یک باره دگرگون می‌گردد.

هستند. طبیعت و جامعه با هم در سازگاری هستند. کمی بعد، رری به خدایان هدیه می‌شود و تابو اعلام می‌گردد. هر کس از سر لذت به او نگاه کند، مستوجب مرگ است. ماتاهی با او می‌گریزد. **بهشت گمشده** روایت تباهی ناگزیر آنان است که دو شاخص آن پیرمردی هستند که آنها را شکار می‌کند و سوداگران سفید پوستی که ماتاهی را مقروض و او را به شکستن تابویی دیگر مجبور می‌کنند: کشتن کوسهٔ محافظ مروارید سیاه تا بتواند همراه با رری از جزیره خارج شود. در پایان، ماتاهی کوسه را شکست می‌دهد اما نمی‌تواند به قایقی برسد که رری را به دور دست می‌برد. این قایق هم بر آب جاری می‌شود درست به قاطعیت حرکت کشتی نوسفراتو؛ و دیرک بادبان آن به باله کوسه می‌ماند. مورناتو پیش از نخستین نمایش عمومی تابو درگذشت.

نوشته جانت برگستروم

گزیدهٔ فیلم‌شناسی :

نوسفراتو(۱۹۲۱)، آخرین خنده(۱۹۲۴)، تارتوف(۱۹۲۵)، فاوست (۱۹۲۶)، طلوع (۱۹۲۷)

کتاب‌شناسی:

Eisner, Lotte(1969), The Haunted Screen.

- (1973), Murnau.

Gttler, Fritz, et.(1990), Friedrich Wilhelm Murnau.

Rohmer, Eric(1977), L'Organisation de l'sepace dans le Faust de Murnau.

فاوست (۱۹۲۶)

تدوین اغلب به جای آن که پیوستگی را بیان کند آن را مبهم‌تر می‌سازد و پیوندهای علت و معلولی میان تکه‌ها و یا حتی میان نماها از میان می‌رود. همین احساس درونی بودن، وهم آلود و اسرارآمیز بودن به دلیل آن است که بسیاری از کنش‌ها و انگیزه‌های قهرمان پنهان هستند و تماشاگر یا باید حدس بزند یا پیش بینی کند یا به نحوی از ورای فیلم آنها را درک کند.

بن‌مایه‌های بسیاری از داستان‌های سینمای و ایمار را می‌توان در سایر رسانه‌ها بازیافت. علاوه بر داستان‌های عامیانه و افسانه‌ها که پیش‌تر دربارهٔ آثار واگنر مطرح شد می‌توان در ***تقدیر و نیبلونگن*** (۱۹۲۳ اثر لانگ، ***کفش گمشده*** (۱۹۲۳) اثر لودویک برگر و ***چراغ آبی*** (۱۹۳۲) اثر لنی ریفنشتال این بن‌مایه‌ها را بازیافت: نماهای پاورقی روزنامه‌ها (***دکتر مابوزه، شبح***)، ادبیات سرگرم کنندهٔ متوسط (***پیاده روی در شب، واریسته***) و اقتباس از نویسندگان ملی آلمان (گوته، گرهاردهاپتمن، تئودوراستورم). این تأثیرات بین رسانه‌ای نشانگر پیوندهای از بالا به پایینی بود که میان صنعت سینما و صنعت چاپ وجود داشت و حکایت از آن داشت که انتخاب بر حسب عوامل اقتصادی صورت می‌گرفت، و محبوبیت و شهرت اثر، نقش اساسی در گزینش آن داشت. با وجود این، چنین گزینشی ادامهٔ سنت مورد اجماع بنا کردن سینمای ملی با وام گرفتن از ادبیات و ارجاع به فرهنگ‌عامه است.

یک مورد بسیار تکان دهنده آن است که نویسندهٔ اغلب آثاری که نشانه‌ای از وضعیت داخلی آلمان به حساب می‌آمدند دو تن بودند: کارل مه‌یر و تئافون هاربو. با توجه به ژانر و دستمایهٔ داستانی، تقریباً فیلم‌های آنهاست که «هویت» سینمای وایمار را توصیف می‌کند، به خصوص در دورهٔ منتهی به ۱۹۲۵: فیلم‌های Kammerspiel مه‌یر (Scherben, Hintertreppe, Genuine)، ***سیلوستر، آخرین خنده، تارتوف***، ***وانینا*** Vanina) و اقتباس‌های تئافون‌هاربو از آثار کلاسیک، پرفروش و حماسه‌های ملی (تمام فیلم‌های لانگ و سه فیلم مورنائو و نیز ده فیلم توسط کارگردانان دیگر).

تأثیر مفرط چند فرد معدود بیانگر جامعه‌ای است که از نظر خلاقیت بسیار بسته بود و تعداد مشخصی نام دائماً تکرار می‌شدند از کارگردان‌ها گرفته، تا طراحان دکور، تهیه کننده‌ها، فیلمبرداران و فیلمنامه نویسان. کم و بیش تنها بیست نفر سینمای آلمان را در اوایل دههٔ ۱۹۲۰ پی گذاشتند. این عده عمدتاً در اوفا و چند شرکت دیگر مستقر در برلین فعالیت داشتند. شکل‌گیری پدیدهٔ تهیه کننده ـ کارگردان را می‌توان از طریق آنها پی گرفت: کسانی چون جومی، ریچارد اسوالد، فریتس لانگ، فردریش. و. مورنائو و گروه پاگو ـ دیوید سون.

این حالت باز هم سبب توجه به نقش اوفا واریش پومر می‌گردد که پس از تصدی سمت ریاست تولید ظاهراً از اِعمال نظام تهیه کنندهٔ مرکزی که در آن زمان در هالیوود جاری بود، ابا داشت. نظریهٔ تولید پومردو وجه برجسته داشت؛ او که پیش‌تر در زمینهٔ پخش (گامون واکلر) و صادرات (دکلا) فعالیت داشت معتقد بود که رانهٔ اصلی تولید باید نمایش و صادرات باشد. او به نقش مهم صادرات در بازار داخلی پخش کاملاً واقف بود و این نکته از تلاش‌های او در مقام جانشین مدیر - Export Verbund der deutschen Filmindustrie که در می ۱۹۲۰ تأسیس شده آشکار است. هدف این شرکت اعمال فشار بر «ساختار بستهٔ بازار است که در صورت ضرورت با کنار زدن کسانی که خود را در حال حاضر مسئول تجارت فیلم آلمان می‌دانند باید صورت گیرد». (یاکوبسن، ۱۹۸۹).

مادام دوباری در آمریکا و ***کالیگاری*** در اروپا دو فیلم صادراتی‌ای بودند که توانستند تحریم بین‌المللی سینمای آلمان را در هم شکنند. پومر، به واسطهٔ موفقیت آنها نظام متفاوت تولیدش را بسط داد و کوشید برای دو بازار فیلم تهیه کند: تماشاگران عام بین‌المللی که در دست هالیوود بودند، تماشاگران سینمای هنری. در همین زمینه دوم بود که فیلم‌های به گفتهٔ او «استیلیزه» توانستند برای سینمای آلمان اعتباری دست و پا کنند. در عین حال نرخ بالای تورم به صادرات اولیه کمک کرد زیرا کاهش نرخ ارز سبب پایین آمدن هزینه‌های تولید می‌شد: مثلاً تنها فروش یک فیلم داستانی در تنها یک بازار همچون سوئیس آن قدر بود که می‌توانست هزینه لازم برای تولید یک فیلم جدید را فراهم آورد. اما با تثبیت نرخ مارک در ۱۹۲۳ این مزیت تجاری از میان رفت و راهکار دوگانهٔ پومر بسیار ناپایدار شد.

در واکنش نسبت به این حالت، پومر کوشید تا یک بازار اروپایی فیلم تأسیس کند که سهم آلمان و اوفا در آن بیشتر از بقیه باشد. تحت قرارداد «فیلم اروپا» او در تعدادی قرارداد پخش و تولید مشترک مشارکت کرد. این امر آگاهی او را از این نکته می‌رساند که اوفا با وجود حجم و قدرتش به تنهایی جسارت آن را که حتی در اروپا در برابر هالیوود قدعلم کند نداشت، ورود به بازار آمریکا که جای خود داشت. «فیلم اروپا» با آن که در نهایت شکست خورد بستر همکاری‌های گسترده‌ای را در دههٔ ۱۹۲۰ پایه گذاشت که حتی تا دههٔ ۱۹۴۰ میان شرکت‌های فیلمسازی آلمانی، فرانسوی و انگلیسی برقرار ماند.

نظام تولید ابداعی پومر تا سال ۱۹۲۶ که او به آمریکا

مهاجرت کرد به شکل نظام کارگردان ـ واحد برقرار بود و به گروه او که بیشتر آنها از زمان دکلا ـ بیوسکوپ با او کار می‌کردند، آزادی فراوانی اعطا می‌کرد. مزایای این سیاست کاملاً مشهود هستند: آنها سبکی را بنیان نهادند که به نام سبک به اصطلاح اوفا شناخته شده است، دراین سبک آنها به تجربه و بداهه‌کاری تکنیکی و سبکی، در تمام مراحل یک پروژه نظر داشتند. این شیوهٔ کار سبب گرایش وسیع آنها به کار استودیویی گردید که به زعم تحسین کنندگان اوفا «اتمسفریک» (فضا سازانه) و به زعم دیگران تنها «کلاستروفوبیک» (فضا ترسانه) بود.

اشکالاتی نیز وجود داشت: اغلب به نظر می‌رسید که با توجه به سرایت مهارت و کمال گرایی گروه به تمام بخش‌ها، پول و زمان در نظر گرفته نمی‌شد. علاوه بر این امتناع از تقسیم و کنترل کار در فراشدهای گوناگون تولید فیلم، چنان‌که درهالیوود مرسوم بود، با سیاست استوار بر برنامه‌های نمایشی در تضاد بود. با در نظر گرفتن این نکته که صنعت فیلم آلمان از دیرباز پرمحصول بود، از معدودی از فیلم‌های پرهزینه‌تر اوفا کاملاً بهره برداری می‌شد و به همین سبب نظریهٔ تولید پومر با کسر درآمد روبرو شد، چنان که از وام‌گیری شرکت و توافق‌های بخش توزیع با شرکت‌های بزرگ آمریکایی (قرارداد پاریوفی مِت) برمی‌آید که نهایتاً برای اوفا که شرکتی تولیدکننده بود و در سطحی صنعتی با محدودیت‌های تجارتی مواجه بود، نابود کننده به حساب می‌آمد. پی‌آمدهای زیبایی شناختی و سبکی نظریه پومر بسیار ناپایدار بودند: تکنیک‌های نو در زمینه جلوه‌های ویژه (**شبح**، فیلم‌های کامرشپیل، حرکت‌ها و زاویه‌های دوربین (***واریته***، ***آخرین خنده***) و طراحی دکور کاملاً مرتبط با سبک و درونمایهٔ فیلم (مثلاً در ***نیبلونگن***). این دستاوردها سبب اعتبار حرفه‌ای کارگردانان و تکنیسین‌های پومر شد و سبب شد که سینمای آلمان در دهۀ ۱۹۲۰ به گونه‌ای تناقض‌آمیز از نظر مالی شکست بخورد اما به قبلهٔ فیلمسازان بدل شود (ستایش هیچکاک از مورنائو، بونوئل از لانگ، و نیز تأثیر بر جوزف فون استرنبرگ، روبن مامولیان، اوسن ولز و فیلم‌های نوآر هالیوود در دهۀ ۱۹۴۰). علاوه بر رقابت با آمریکایی‌ها در دهۀ ۱۹۲۰، سینمای آلمان در جبههٔ دیگری نیز نبرد می‌کرد: اوفا در عین حالی که در زمینهٔ نمایش تفوق داشت تنها ۱۸ درصد تولید ملی را در اختیار داشت. شرکت‌های کوچک‌تری که محصولاتشان را از طریق اوفا پخش نمی‌کردند، مثلاً املکا، دویلیگ، سودفیلم، ترا و نرو کوشیدند تا از طریق عقد قرارداد با شرکت‌های آمریکایی و انگلیسی شبکهٔ توزیع خود را حفظ کنند و به این ترتیب بازار آلمان چند تکه‌تر شد که نهایتاً به نفع هالیوود بود.

اوفا، در مقام مجتمعی سرمایه داری (کاپیتالیست) هدف حملات منتقدان چپ بود و میان آنها بیشتر از همه نویسندگان مطبوعات لیبرال و سوسیال دموکرات به چشم می‌خوردند که از نظر فرهنگی نسبت به همتایان محافظه‌کارشان نظر مساعدتری به سینما داشتند اما به زعم آنها اوفا ابزاری بود در دست راست گرایان ناسیونالیست. منتقدان فویلتون (Feuilleton) نسبت به فیلم‌های عامه پسند نیز نظر منفی داشتند. فیلم‌های «هنری» را «کیچ» (Kitsch) و فیلم‌های عامه پسند یا ژانر را Shcund می‌نامیدند و به این ترتیب نظریهٔ هنر فیلمی را بیان کردند که در میانهٔ دههٔ ۱۹۲۰ تنها چاپلین و در اواخر دههٔ ۱۹۲۰ تنها سینمای شوروی در آن تعریف می‌گنجیدند.

دید منفی روشنفکران نسبت به هر دو نوع سینمای هنری ملی و سینمای تجاری تناقض دیگری را پیش کشید: بحث دربارهٔ سینما، کارکرد فرهنگی آن و شاخص‌های زیبایی شناختی‌اش به عنوان یک شکل (فرم) هنری در سطح بسیار بالایی از اندیشه و فلسفه صورت می‌گرفت و سبب پدید آمدن منتقدان و نظریه پردازان برجسته‌ای گردید، از آن میان می‌توان بلابالاژ، رودولف آرنهایم و زیگفرید کراکائر را نام برد. حتی در سطح روزنامه‌ها نیز مقالات برجسته‌ای توسط ویلی هاس، هانس زیمسن، هربرت یهرینگ، کورت تاچوسکی و هانس فلد به چاپ رسید.

گروه دیگری که از نظر ایدئولوژیک به سینما علاقه نشان دادند عبارت بودند از: آموزگاران حرفه‌ای، وکلا، پزشکان و روحانیون پروتستان و کاتولیک. حتی در ۱۹۰۷ این گروه بحث هایی را دربارهٔ خطر سینما برای جوانان، نظم کاری، اخلاقیات و نظم اجتماعی پیش کشیده‌اند که به اصطلاح به نام «اتحادیه علیه آلودگی و تصاویر ضد اخلاق» شناخته می‌شد. هدف آنها نه ممنوعیت سینما که تشویق فیلم‌های «فرهنگی» بود یعنی سینمای آموزشی (Educational) و مستند در برابر فیلم‌های روایتی ـ داستانی.

جوش و خروش پس از جنگ

پس از جنگ، سانسور دست و پاگیر ویلهلمی ملغی شد اما صنعت سینما در شرایط جوش و خروش انقلابی و مجازبودن استفاده از سکس بار دیگر آماج حملات قرار گرفت و زمانی که پارلمان در مه ۱۹۲۰ دوباره سانسور نسبی را برقرار کرد کمتر کسی پیدا شد که از آزادی بیان و فیلمسازان دفاع کند: حتی

روبرت هرلث (۱۹۶۲-۱۸۹۳)

روبرت هرلث، فرزند یک آبجوساز، پیش از جنگ جهانی اول در برلین نقاشی خواند. در ۱۹۱۴ به ارتش فراخوانده شد. در آن جا با هرمان وارم نقاش و طراح صحنه، دوست شد. وارم به او کمک کرد تا دو سال آخر جنگ را در تئاتر ارتش در ویلنا، دور از جبهه‌ها، بگذراند.

پس از جنگ وارم به ریاست بخش هنری دکلا ـ بیوسکوپ اریش پومر منصوب شد. اودر ۱۹۲۰ از هرلث دعوت کرد تا به گروه او بپیوندد. وارم به همراهی والتر ریمن و والتر روهریگ درست پیش از آن دکورهای اکسپرسیونیستی **مطب دکتر کالیگاری** (۱۹۱۹) را ساخته بودند. هرلث زمانی که در schoss vogelod (۱۹۲۱) ف. و. مورنائو و اپیزود چینی تقدیر فریتس لانگ کار می‌کرد به روهریگ معرفی شد و آن دو گروهی را تشکیل دادند که تقریباً ۱۵ سال دوام آورد و عمدتاً دراستودیوهای دکلا ـ بیوسکوپ کار می‌کردند که توسط اوفا توسعه داده شده و به مهم‌ترین مرکز تولید فیلم در اروپا بدل شده بود.

در این زمان بود که تحت هدایت و سرپرستی اریش پومر تهیه کننده، گروه‌های طراحی صحنه و فیلمبرداران، بنیادی را پی گذاشتند که شکوه سینمای وایمار برآن استوار شد. طراحی دکورهای داخلی کوبنده، سیاه و قرون وسطایی Der Schatz (۳-۱۹۲۲) اثر پابست یکی از موارد همکاری هرلث وروهریگ بود که طراحی صحنهٔ سه فیلم دیگر از فیلم‌های برتر آلمان در دههٔ ۱۹۲۰ را به عهده داشتند: **آخرین خنده** (۱۹۲۴)، **تارتوف** (۱۹۲۵) و **فاوست** (۱۹۲۶) هر سه اثر مورنائو؛ آنها از نخستین مراحل تولید با مورنائو، کارل مه‌یر نویسنده فیلمنامه و کارل فروند فیلمبردار همکاری کردند. آنها به همراه هم مفهوم «دوربین آزاد» و ترکیب سینمایی بازیگران، نورپردازی و دکوری را آفریدند که شالودهٔ این گونه فیلم‌هاست. لئون پارساک (۱۹۷۶) می‌نویسد: «دکورها به حداقل کاهش یافت گاهی درحد یک سقف و یک آینه. هرلث در طرح‌اولیه‌اش، تحت تأثیر مورنائو، شخصیت‌ها را در موقعیتی خاص طراحی می‌کرد؛ سپس حجم دکور خود به خود آفریده می‌شد. به این ترتیب صحنه‌های داخلی ساده و ساده‌تر شدند، لخت‌تر و لخت‌تر. با وجود این ساده گرایی تمام‌شگردهای طراحی صحنه و حرکت دوربین فراهم می‌آمدند و گاهی برای این فیلم ابداع می‌شدند (**آخرین خنده**) مدل‌های در اندازه طبیعی برفراز ساختمان‌های واقعی امکان نمایش ارتفاع سرگیجه آور نمای ظاهری گراند هتل را فراهم آورد.»

هرلث و روهریگ نزدیک به پایان دوران صامت، نیرویشان را وقف یکی از بهترین فیلم‌های اوفا کردند: **آسفالت** (۱۹۲۸)اثر جرج.بی آنها یک خیابان برلین را طراحی کردند که مغازه‌ها، ماشین‌ها و اتوبوس‌ها در آن وجود داشت. آنها پس از پیدایش سینمای ناطق به همکاری با گروه پومر دراوفا ادامه دادند و با برخی از استعدادهای جوان همچون رابرت سیودماک و آناتول لیتواک همکاری کردند و نیز دکورهای فراوانی برای نسخه‌های بسیار موفق و چند زبانه اپرت‌هایی چون **مجلس می‌رقصد** (۱۹۳۱) اثر اریک چارل و walzerkrieg اثر لودویگ برگر طراحی کردند.

در ۱۹۲۹ همکاری با گوستاو اوسیکی کارگردان را آغاز کردند که

طراحی صحنه رابرت هرلث برای آمفی تریون (۱۹۳۵) ساخته رینهولد شونزل

برتولت برشت معتقد بود که «این بازرگانان سرمایه دار تصاویر مستهجن» را باید گوشمالی داد. مسئله دیگری که باعث نزول‌صنعت سینما شد، وضع مالیات‌های سرگرمی داخلی بود که به سینما تحمیل گردید و سبب شد که سینما از نظر اقتصادی توان زیست خود را از دست بدهد. در همان زمان، قوانینی وضع گردید تا از تهیه کنندگان داخلی در برابر هجوم هالیوود حمایت کند اما این قوانین با آن که هوشمندانه بودند اما در نهایت تأثیری نداشتند: محدودیت‌هاو سهمیه بندی شدن واردات (به اصطلاح Kontingensystem) سبب رشد تولید «فیلم‌های سهمیه‌ای خلق‌الساعة» (quota - quickies) شد. این فیلم‌ها علاوه بر این که به پخش کنندگان که خواستار فیلم‌های آمریکایی برای مشتریانشان بودند صدمه زد، سبب عرضهٔ بیش از تقاضای فیلم گردید. در سایر زمینه‌ها نیز سیاستگذاران روش‌های ناکارآیی را باب کردند: اگر چه دولت اغلب فیلم‌های ناآرام را به بهانهٔ آن که نظم عمومی را تهدید می‌کند، توقیف می‌کرد (مثلاً نمایش **رزمناو پوتمکین** ۱۹۲۵ و در **جبههٔ غرب خبری نیست** ۱۹۳۰ در برلین سبب ناآرامی‌هایی شد) اما در زمینه ایجاد صنعت فیلم شکوفا و یک پارچهٔ ملی توفیقی نداشت زیرا محدودیت واردات و مالیات بر سرگرمی یک بخش از صنعت سینما (تولید کنندگان) را حمایت می‌کرد و بخش دیگر (نمایش دهندگان) را از نظر دور می‌داشت.

به این ترتیب میراث فکری وایمار که به فیلم‌های آلمانی نظر مساعدی نداشت، به هر حال به شکل‌گیری فرهنگ فیلمی آگاه، متمایز و به شدت سیاسی کمک کرد که به نام «سینمای وایمار» شناخته می‌شود. هر چند صنعت سینما از نظر ایدئولوژیک و اقتصادی تحت فشار قرار داشت اما به هر حال واقعیتی سیاسی به حساب می‌آمد زیرا علاوه بر این که دست کمک به سوی دولت دراز کرده بود، هم روشنفکران ـ لیبرال‌ها و هم نیروهای ضد دمکراتیک آن را جدی می‌گرفتند.

چپ رادیکال سازمان یافته طی بیشتر مدت زمان این دهه، تقریباً به صورت یکپارچه نسبت به سینما نظر منفی داشت و اوفا را محکوم به این می‌کرد که ذهن توده‌ها را با بزرگداشت منفعلانهٔ شکوه پروس آلوده می‌کند (مثلاً **باربرینای رقاص**، ۱۹۲۱ اثر کارل بوزه و **عقده فردریکوس**، ۱۹۲۲ اثر **آرزن فون سیزرپی**) و از تودهٔ مردم نیز گله می‌کرد که چرا چنین فیلم‌هایی را به میتینگ‌های خیابانی و تظاهرات ترجیح می‌دهند. تنها پس از نمایش موفقیت‌آمیز به اصطلاح «فیلم‌های روسی» در ۱۹۲۵ بود که ویلی موترنبرگ، با استعدادترین مبلّغ چپ، شاهدی دال

سبب شد در اوفای دورهٔ نازی نیز بی‌دردسر به کارشان ادامه دهند. اوسیکی، فیلمبردار سابق و متخصص ساخت فیلم‌های سرگرم کننده با مایه‌ای ناسیونالیستی بود و هرلث و رهریگ می‌توانستند از طریق کار در فیلم‌های سرگرم کنندهٔ مردم پسند از کار در فیلم‌های تبلیغاتی صِرف، پرهیز کنند. در ۱۹۳۵، معبدهای یونانی کمدی هجوآمیز Amphityron (۱۹۳۵) اثر راینهولد شونتسل را طراحی کردند که معماری کلاسیک کاذب آلبرت اسپیر نازی را مسخره می‌کرد. مایکل اسر نظریه آنان را چنین توصیف می‌کند: «طراحی صحنه رونوشتی از ساختمان‌های واقعی نمی‌سازد، نسبت دکور با ساختمان اصلی نسبتی است بعید و گاه حتی کنایه‌آمیز».

در ۱۹۳۵ هرلث و روهریگ داستان جن و پری Hans Im Glück را نوشتند و طراحی و کارگردانی کردند. کمی پس از آن همکاری آنها خاتمه یافت.

هرلث که همسرش یهودی بود پس از ساخت ساختمانهای فنی **المپیا** (۱۹۳۸) اثر لنی ریفنشتال برای توبیس و سپس تراکارکرد و عمدتاً به طراحی فیلم‌های سرگرم کننده پرداخت. نخستین فیلم رنگی او **اپرتای بولواری** بود که در زمستان ۵-۱۹۴۴ فیلمبرداری شد و پس از جنگ توسط DEFA به نمایش درآمد.

پس از جنگ، هرلث ابتدا به عنوان طراح صحنه برای تئاترهای برلین کارکرد. در ۱۹۴۷ خرابه‌های گراندهتل را برای Zwischen gestern und morgen (۱۹۴۷) اثر هارالد براون طراحی کرد. طی دههٔ ۱۹۵۰ باز هم عمدتاً به فعالیت در فیلم‌های سرگرم کننده‌ای پرداخت که توسط کارگردانان بهتر آن دوره کسانی چون رالف هانش و کورت هوفمان، ساخته می‌شد. روبرت هرلث برای یکی از آخرین کارهای بزرگش: اقتباس دو قسمتی آلفرد وایدنمان از رمان Die Buddenbrooks (۱۹۵۹) اثر توماس مان (که هرلث به همراه برادر کوچکترش کورت هرلث و آرنوریشتر آن را طراحی کرده بود). جایزهٔ Deutscher filmprew رادریافت کرد.

نوشته هانس - میشل باک

گزیده فیلم‌شناسی:

مطلب دکتر کالیگاری(۱۹۱۹)، آخرین خنده(۱۹۲۴)، تارتوف(۱۹۲۵)، آخرین خنده (۱۹۲۶)، آسفالت(۱۹۲۸)، مجلس می‌رقصد(۱۹۳۱) لودویگ (۱۹۳۱)

کتاب‌شناسی:

Barsacq, Leon(1976), Caligari's Cabinet and Other Grand Illusions.
Herlth, Robert(1979), Dreharben mit Murnau.
Langsfeld, Wolfgang(ed.)(1965), Filmarchitektur Robert Herlth.

بر شعار خود «سینما را تسخیر کنید» یافت. این شعار عنوان جزوه‌ای بود که او در آن نوشته بود: «یکی از کارآترین ابزارهای تحریک (Agitation) سیاسی را نباید دربست به دشمن سیاسی واگذار کرد.» International Workers Aid به سرپرستی موترنبرگ یک شرکت توزیع به نام پرومتئوس تأسیس کرد تا فیلم‌های روسی وارد و از تولیدات خودش حمایت کند. پرومتئوس علاوه بر فیلم‌های مستند، فیلم داستانی نیز ساخت از جمله کمدی‌ای به نام ***مردان زیادی***(۱۹۲۶) به کارگردانی کارگردان اهل شوروی، الکساندر ازومنی و نیز ملودرامی پرولتاریایی اثر پیل جوتزی به نام ***سفر مادر کراوس به سوی خوشبختی*** (۱۹۲۹). سوسیال دموکرات‌ها هم برای آن که از کمونیست‌ها عقب نمانند در ساخت فیلم‌های داستانی سرمایه گذاری کردند که از آن میان می‌توان ***برادران*** (۱۹۲۹) اثر ورنر هوخ باوم را نام برد و تعداد زیادی مستند دربارهٔ مشکلات مسکن، مخالفت با قانونی شدن سقط جنین و جرایم و جبهه‌های شهری ساختند. پیش‌تر از آن، اتحادیه‌های پیشه و حرف سرمایهٔ ***جعل*** (۱۹۲۴) اثر مارتین برگر را تأمین کرده بودند که بعدها ***مردم آزاد*** را در ۱۹۲۵ و ***نهضت زنان*** را در ۱۹۲۶ کارگردانی کرد. به هر صورت، مشهورترین فیلم پرومتئوس، ***کوله وامپه*** (۱۹۳۲) به کارگردانی اسلاتان دودوف از روی فیلمنامه برتولت برشت بود. این فیلم با خودکشی نوجوانی بیکار آغاز می‌شود و سپس سرنوشت زوجی جوان از طبقه کارگر را پی می‌گیرد که می‌کوشند کار و خانه‌ای بیابند تا ازدواج کنند و نهایتاً درمی‌یابند زمانی قادر به تغییر جهان هستند که هم پای رفقای کارگرشان گام بردارند و به این ترتیب وضعیت خود آنها نیز بهبود می‌یابد.

به ندرت فیلمی از محصولات حزبی توانست به چیزی دست یابد که منتقدان حضور آن را در تقریباً تمام محصولات اوفا گوشزد کرده بودند: «رئالیسم» (واقع گرایی) و پایبندی به موضوعاتی که از زندگی روزمره نشأت گرفته باشند. چنین نیازی که از جانب منتقدانی بیان می‌شد که هنوز تحت تأثیر ناتورالیسم ادبی بودند، توسط فیلم‌های وارداتی پومرنیز، همواره برآورده نمی‌شد. در خارج، فیلم‌های آلمانی بیش از اندازه درگیر جنگ جهانی آن هم در فیلم هایی با دستمایه معاصر، تلقی می‌شدند و این فیلم‌ها نمی‌توانستند تماشاگران بین‌المللی را جذب کنند. در حالی که سینمای آلمان پیش از ۱۹۱۸ از لوکیشن‌ها، دکورهای واقع گرا و دستمایه‌های معاصر کاملاً سود می‌جست اما پس از جنگ بیشتر فیلم هایی که به نیت جذب تماشاگران داخلی ساخته می‌شدند از زمینهٔ واقع گرایانه، استفاده می‌کردند (کمدی‌ها، درام‌های اجتماعی یا فیلم‌های ماجرایی هری پیل). بیشتر فیلم‌های پراعتباری که بعدها ساخته شدند، با رئالیسمی عجین شدند که به نام Neue sachlichkeit شناخته شد، چه فیلم‌های گ. و. پابست، ***خیابان بی‌لذت*** ۱۹۲۵)، ***عشق ژان نی*** ۱۹۲۷)، جعبهٔ پاندورا یا جومی (***آسفالت***) که تا هنگام پدید آمدن ناطق با نگاه استودیویی اوفا، بدون توجه به زمان وقوع ماجرا، عجین ماند.

پایان سینمای وایمار

از طرف دیگر، در آمریکا فیلم‌های آلمانی را فاقد پیرنگ قوی، تقابل‌های آشکار و مهم‌تر از همه حضور ستاره‌ها می‌دانستند. نظام ستاره‌سازی همواره در فیلمسازی جهان، اصلی اساسی بوده است زیرا کیفیت کار و توانایی‌های ستاره‌ها به گونه‌ای از سطح ملی و بومی فراتر می‌رود که دستمایه و بستر داستان توان آن را ندارند. یکی از مشکلات اوفا در این زمینه آن بود که هنرپیشه‌ها به محض ستاره شدن تمایل پیدا می‌کردند که به هالیوود بپیوندند؛ یعنی قدم در راهی بگذارند که نخستین بار پولانگری ستارهٔ کشف شده توسط لوبیچ پیش گرفت. تنها ستارهٔ حقیقتاً بین المللی سینمای آلمان در دههٔ ۱۹۲۰ که در آلمان به کارش ادامه داد امیل دانینگز بود و در واقع حضور او دلیل اصلی موفقیت تعداد زیادی از فیلم‌های آلمانی در آمریکا بود: ***مادام دوباری***، ***واریته***، ***آخرین خنده***، ***فرشتهٔ آبی***. تلاش برای استفاده از ستارگان بین المللی از طریق به کارگیری هنرپیشگان زن آمریکایی در نیمه دوم ۱۹۲۰ تنها به طور موقت موفق بود. لوئیز بروکس در دههٔ ۱۹۲۰ هیچ گاه محبوب نشد، آنامی وانگ (که در فیلم‌های ای. ای. دوپونت و ریچارد آیشبرگ بازی می‌کرد) نتوانست توجه تماشاگران آمریکایی را جلب کند. بتی آمان ـ کشف آمریکایی پومر برای ***آسفالت*** مِی ـ نیز نتوانست استعداد ستاره شدنش را نمایان سازد. گروه بازیگران ***فاوست*** مورنائو (۱۹۲۶، امیل یانینگز، ایوت گیلبرت، گوستا اکمان) با نظر به بازار جهانی برگزیده شده بودند اما این موضوع که نقش گِرِچِن که ابتدا به لیلیان گیش پیشنهاد شده بود به کامیلا هورن واگذار شد (نقش را به گیش پیشنهاد کرده بودند تا از موفقیت او در ***راهی به سوی شرق*** ۱۹۲۰ و ***شکوفه‌های پژمرده*** (۱۹۱۹)، اثر گریفیث استفاده کنند) سبب شد این فیلم به موفقیت بین المللی دست نیابد. حتی نکتهٔ قابل توجه آن است که هیچ کدام از بازیگران مرد یا زن فریتس لانگ (از جمله بریژیت هلم) به ستارهٔ بین‌المللی بدل نشدند. زمانی که او و پومر از هالیوود بازدید کردند، لانگ از پافشاری داگلاس فربنکس بر این نکته دل

آزده شد که آن چه در فیلم‌های آمریکایی اهمیت دارد بازیگر است نه بستر داستان و نه بکر بودن دستمایه. تنها با پیدایش سینمای ناطق ـ و به کارگیری کارگردانی آمریکایی چون جوزف فون استرنبرگ ـ بود که اوفا توانست ستاره‌های موفقی ارایه کند، کسانی چون مارلنه دیتریش، هانس آلبرس، لیلیان هاروی، ویلی فریچ و ماریکاروک که همگی از روی ستاره‌های آمریکایی اوایل دهۀ ۱۹۳۰ الگوبرداری شده بودند.

در آن زمان، سرنوشت سینمای آلمان در سطح ملی و بین‌المللی بیش از پیش به سرنوشت اوفاگره خورده بود. پس از زیان‌های پیاپی و شدید از ۱۹۲۶ ـ ۱۹۲۷، سرمایه گذار اصلی شرکت، دویچه بانک، آماده شد تا اوفا را واگذار کند مگر آن که این شرکت بتواند از بیرون سرمایه جذب کند. آلفرد هوگنبرگ که در هنگام تأسیس اوفا در ۱۹۱۷ نتوانسته بود با بلند پروازی در آن شرکت جوید از فرصت استفاده کرد و بیشتر سهام شرکت را خرید. مدیر جدید منصوب او لودویگ کلیچ شروع به تغییر ساختار شرکت کرد و برای این نوسازی، نظام استودیویی هالیوود را سرمشق قرار داد. او اصول مدیریت آمریکایی را به کار گرفت، بخش مالی را از بخش تولید جدا کرد،نظام توزیع را از نو سازمان داد و شرکت‌های وابسته را یکپارچه کرد. کلیچ نظام تهیه‌کنندۀ اصلی را به اوفا وارد کرد که ارنست هوگو کارل سرپرست آن بود. او تولید را میان سرپرستان گوناگون تولید تقسیم کرد و به این ترتیب هم کنترل مرکزی را تقویت کرد و هم از تقسیم کار بیشتر سود جست. اگر، چنان که بیشتر صاحب نظران گفته‌اند، ریاست هوگنبرگ بر اوفا سبب تغییر جهت ایدئولوژیک اوفا گردید این نکته نیز صحیح است که از دیدگاه تجاری، اوفا برای نخستین بار به شکلی کاملاً صنعتی اداره شده واین نکته مدیون کلیچ است.

نظام کلیچ سبب شد که اوفا بتواند با سرعتی چشم گیر با پیشرفت‌های بین المللی همچون پیدایش ناطق کنار بیاید، مسئله‌ای که مدیریت قبلی کندتر از آن بود که به آن توجه کند. اوفا طی کمتر از یک سال به تولید فیلم‌های ناطق پرداخت؛ در عین حال اوفا از طریق عقد توافق‌نامه‌هایی با عمده‌ترین رقیب داخلی‌اش، توبیس کلانگ فیلم توانست از ورود به عرصۀ رقابت‌های پرهزینه کنار بماند. از سال ۱۹۳۱ به بعد، اوفا بار دیگر سودآور شد زیرا هم توانست به گونه‌ای موفق نسخه‌های زبان خارجی فیلم‌هایش را به فرانسه و انگلیس صادر کند و هم بخش گرامافون و صفحه‌های موسیقی‌اش را فعال کند. به هر حال، بازیابی مالی اوفا به کارگردان‌های مشهورش بستگی نداشت: مورنائو در اوایل سال ۱۹۲۷ به هالیوود پیوست، لانگ و پابست برای Seymour Nebenzahls Nero Film کار می‌کردند، دوپون در انگلستان کار می‌کرد و کارل مه‌یر نیز پس از پیروی از مورنائو در پیوستن به هالیوود در سال ۱۹۳۱ در لندن مستقر شد. کارگردان‌های موفق ژانر، هم چون کارل هارتل، گوستا و یوسیکی، و از همه برتر هانس شوارتز اوفا را دوباره بر پا کردند. شوارتز شش فیلم ساخت که از آن میان برخی جزو پرفروش‌ترین‌ها بودند: ***بمب‌ها بر فراز مونت کارلو*** (۱۹۳۱)، ***سارق*** (۱۹۳۰) ،***راپسودی مجار*** (۱۹۲۸)، و ***دروغ شگفت آور نینا پتروونا*** (۱۹۲۹).

فیلم‌های موزیکال و کمدی در رأس فیلم‌های آلمانی‌ای قرار داشتند که برای بازارهای بین المللی ساخته می‌شدند، محصولات عظیمی چون ***رقص‌های کنگره*** (۱۹۳۱)، ستاره سازانی چون ***سه نفر از پمپ بنزین*** (۱۹۳۰)، کمدیهای اسکروبال هم چون ***عزیمت***، تصویر یک سره متفاوتی از دهۀ ۱۹۲۰ سینمای آلمان به نمایش می‌گذارند. حتی پیش از سیطرۀ نازیسم در ۱۹۳۳ نیز تغییر مسیر سینمای آلمان از سینمایی هنری / پراعتبار به سرگرمی‌ساز کاملاً آغاز شده بود و دلیل آن بیش از آن که ناشی از فشارهای سیاسی باشد به الزامات اقتصادی و تغییرات تکنولوژیک برمی‌گشت. در عین حال مهاجرت دست اندرکاران به هالیوود، که با ارنست لوبیچ در ۱۹۲۱ آغاز شد و سپس مورنائو، دوپون و لنی از پی او رفتند؛ در سال ۲۸ـ۱۹۲۷ سرعت گرفت و انگیزۀ آنان دست کم تا سال ۱۹۳۳ به همان اندازه که سیاسی بود شخصی و حرفه‌ای نیز بود.

وضعیت سینمای آلمان درزمان به قدرت رسیدن هیتلر انسان را برابر گونه‌ای تناقض قرار می‌دهد: اگر شکوفایی استعدادها در دورۀ خلاق جمهوری وایمار آشکار گردید ناگزیر باید افول سینمایش را نیز همزمان با از هم پاشیدن جمهوری وایمار تحت فشارهای ناسیونالیستی و فاشیستی شاهد باشیم. اما حقیقت غیر از این است، زیرا اگر افولی در کار بود، دلیل آن گریز استعدادها به مرغزارهای غنی‌تر هالیوود بود. اگر از دیگر سو، موفقیت اقتصادی را شاخص شکوفایی بدانیم، تنها طی افت و خیزهای سیاسی اواخر جمهوری بود که صنعت سینمای آلمان به تجارتی پرسود دست یافت. در سایر نقاط اروپا نیز روزهای خوش سینمای هنری نوآور به سرآمده بود. آن چه که در بارۀ سینمای آلمان قابل توجه است آن است که چنین دوره‌ای درست در دل صنعتی کاسب کار که به تبع ماهیتش نباید از چنین سینمایی حمایت کند ؛ چه طولانی دوام یافت.

ترجمه: شهراد تجزیه‌چی

کتاب‌شناسی

Bock, Hans-Michael, and Toteberg, Michael, (eds.)(1992), Das Ufa-Buch.

Cherchi Usai, Paolo, and Codelli, Lorenzo(eds.)(1990), Before Caligari.

Eisner, Lotte(1969), The Haunted Screen.

Jacobsen, Wolfgang(1986), Erich Pommer.

Kase, Anton, and Prinzler, Hans Helmut(eds.)(1993), Geschichte des deutschen Film.

Kracauer, Siegfried(1974), From Caligari to Hitler.

Kreimeier, Klaus(1992), Die Ufa-Story.

Lamprecht, Gerhard(1976-80), Deutsche

Murry, Bruce(1990), Film and the German Left.

Petly, Julian(1979), Capital and Culture.

Petro, Patrice(1989), Joyless Streets.

Plummer, T.,et al.(1982), Film and Politics in the Weimar Republic.

Rentschler, Eric(ed.)(1986), German Film and Literature.

سبک اسکاندیناوی

پائولو چرچی‌یوسای

در دورهٔ کوتاهی پس از ۱۹۱۰، کشورهای اسکاندیناوی با وجود جمعیت کم (کمتر از ۲/۵ میلیون نفر در دانمارک در ۱۹۰۱، حدود ۵ میلیون نفر در سوئد در ۱۹۰۰) و نقش حاشیه‌ای آنها در نظام اقتصادی غرب، نقش عمده‌ای در تکامل اولیه سینما بازی کردند. تأثیرگذاری آنها در دو مرحله متمرکز بود: نخستین مرحله در دانمارک در دورهٔ چهار سالهٔ ۱۳-۱۹۱۰ که طی آن شاهد موفقیت بین‌المللی شرکت فیلمسازی نوردیسک هستیم؛ و مرحله دوم در سوئد بین ۱۹۱۷ تا ۱۹۲۳. سینمای صامت اسکاندیناوی نه تنها به فرهنگ شکوفای بومی محدود نماند بلکه با زمینهٔ وسیع‌تر اروپایی درهم آمیخت. برای حدود ده سال هویت زیبایی‌شناختی فیلم‌های دانمارکی و سوئدی باهویت فیلم‌های روسی و آلمانی پیوندی نزدیک داشت و هرکدام با دیگری نسبتی همزیستانه پیدا کرد؛ یعنی به واسطهٔ راهبردهای توزیع مکمل و تبادل کارگردانان و تجربه‌های فنی با هم پیوند داشتند. درون این شبکه همکاری سایر کشورهای اروپای شمالی نقشی حاشیه‌ای داشتند. فنلاند که از جنبهٔ زبانی سینمایی مستقل داشت تا سال ۱۹۱۷ عمدتاً در حاشیهٔ روسیهٔ تزاری مطرح می‌شد. ایسلند ـ تا ۱۹۱۸ بخشی از دانمارک بود ـ تازه در سال ۱۹۰۶ شاهد گشایش نخستین سالن سینما بود که صاحب آن «آلفردلیند» بعدها کارگردان شد. نروژ تنها ۱۷ عنوان فیلم داستانی تولید کرد: از نخستین فیلم آن ***مخاطرات ماهیگیری*** ساخته شده در ۱۹۰۸ تا ۱۹۱۸.

ریشه‌ها:

نخستین نمایش تصاویر متحرک در اسکاندیناوی در ششم آوریل ۱۸۹۶ در نروژ و در واریته کلوب اسلو که در آن زمان کریسیتانیا نام داشت به وقوع پیوست و بانی آن دو پیشگام سینمای آلمان، برادران ماکس و امیل اسکلادانوفسکی بودند. نمایش و نیز دستگاه پروژکتور بیوسکوپ آنها چنان موفق بود که تا پنجم ماه‌می در اسلو ماندگار شدند. در دانمارک، نخستین نمایش ثبت شدهٔ فیلم توسط ویلهلم پاکت نقاش انجام گرفت. او یک دستگاه سینماتوگراف لومیر را در غرفه‌ای چوبی در رادهاسپلازن کپنهاگ در ۷ ژوئن ۱۸۹۶ به کار انداخت. دستگاه و غرفه چوبی هر دو در آتش سوزی‌ای که توسط تکنیسین اخراجی برق برای انتقام به راه انداخته شد، نابود شدند اما نمایش در ۳۰ ژوئن در فضای باز از سر گرفته شد. حتی خاندان سلطنتی در یازدهم ژوئن به تماشای کینوپتیکون ویلهلم پاکت نشستند.

ورود سینما به فنلاند چند هفته‌ای پس از نخستین نمایش آن در ۱۶ ماه‌می در سنت پترزبورگ انجام شد. هر چند سینماتوگراف لومیر در سالن شهر هلسینکی تنها هشت روز پس از افتتاح آن در ۲۸ ژوئن دوام آورد، که دلیل آن قیمت گران بلیط‌ها و اندازهٔ نسبتاً کوچک شهر بود، اما عکاسی به نام کارل امیل استاهلبرگ از آن الهام گرفت و شروع به کار کرد. او از ژانویه ۱۸۹۷ پخش فیلم‌های لومیر را به عهده گرفت و خارج از هلسینکی، نمایش «تصاویر زنده» توسط اسکارآلونن انجام می‌شد. در ۱۹۰۴، استاهلبرگ نخستین سینمای دائمی فنلاند را در هلسینکی به نام **Maail man Ympari** (دور دنیا) تأسیس کرد. در همان سال نخستین سکانس های «زندگی واقعی» تولید شدند اما مشخص نیست که سازنده آنها نیز استاهلبرگ بوده است یا خیر.

در ۲۸ ژوئن ۱۸۹۶ نمایشگاه صنعتی در کاخ تابستانی مالمو میزبان نخستین نمایش فیلم در سوئد بود. بانی این برنامه مجری دانمارکی هارالد لیمکیلده بود. چند هفته پس از آن سینماتوگراف لومیر به شمال راه یافت. در این زمان یکی از خبرنگاران خارجی روزنامهٔ پاریسی **Le Soir** به نام شارل مارسل با استفاده از کینه‌توسکوپ ادیسون در ۲۱ ژوییه در تئاتر ویکتوریای استکهلم در گلیس پالاس ژورگارتن فیلم هایی را نمایش داد. این نمایش موفقیت‌آمیز نبود و به زودی برادران اسکلادانوفسکی فیلم هایی را در خود ژور کارتن فیلم‌برداری کردند که نخستین فیلم‌های فیلمبرداری شده در سوئد به حساب می‌آیند. نمایش آنها سبب شکست کامل فیلم‌های ادیسون شد.

فنلاند

نخستین شرکت فیلم فنلاند، پوهجولا در سال ۱۸۹۹ به مدیریت جی. ای. دبلیو. گرون روبس، مدیر سیرک، شروع به

پخش فیلم کرد. نخستین محلی که رسماً برای نمایش فیلم طراحی شد کینماتوگراف اینترنشنال بود که در سال ۱۹۰۱ افتتاح گردید. اما بسان دو سینمای دیگری که کمی بعد افتتاح شدند تنها چند هفته دوام آورد. تا سال ۱۹۰۴ و توسط کارل امیل استاهلبرگ، ساخت سالن‌های سینمای اختصاصی با برنامه‌ای دائمی به طول انجامید. در سال ۱۹۱۱، ۱۷ سینما در هلسینکی و ۸۱ سینما در بقیه نقاط کشور وجود داشت. این دو رقم در سال ۱۹۲۱، به ترتیب به ۲۰ و ۱۱۸ رسید.

نخستین فیلم داستانی فنلاند، ***قاچاقیان مشروب*** در ۱۹۰۷ توسط لوئیس اسپار سوئدی به دستیاری تئوپورو، یکی از بازیگران نشنال تئاتر فنلاند برای شرکت فیلمسازی آتلیه آپولو به مدیریت استاهلبرگ ساخته شد. طی ده سال بعدی، فنلاند ۲۷ فیلم داستانی دیگر و ۳۱۲ مستند کوتاه و دو فیلم تبلیغاتی ساخت. استاهلبرگ تقریباً انحصار تولید را در دست داشت ـ بین ۱۹۰۶ و ۱۹۱۳ او ۱۱۰ فیلم کوتاه پخش کرد که تقریباً نیمی از کل تولید ملی بود ـ اما این انحصار دیری نپایید. در سال ۱۹۰۷ دیوید فرناندر سوئدی و راسموس هالت نروژی Pojoismaiden Biografi Komppania را تأسیس کردند که طی کمتر از یک دهه چهل و هفت فیلم کوتاه تولید کرد. فیلمبردار سوئدی فیلم ***قاچاقچیان مشروب***، فرانس انگستروم از استاهلبرگ جدا شد و شرکت تولید فیلم خودش را تأسیس کرد ـ چندان هم موفق نبود ـ که دو نفر از شناخته شده‌ترین فیلمسازان تئوپورو و پتورایکاس با آن همکاری داشتند. تکه‌ای از فیلم ***سیلوی*** (۱۹۱۳) به کارگردانی پورو، نخستین نمونهٔ در دسترس فیلم‌های داستانی فنلاند است. اریک استلاندر موفق‌تر بود. او Finlandia Filmi را تأسیس کرد (چهل و نه فیلم بین ۱۹۱۲ و ۱۹۱۶، از جمله فیلم‌های کوتاهی که در شمالی‌ترین نقطه کشور فیلمبرداری شده بودند.) مهم‌ترین چهرهٔ آن زمان، هجالمار.وی.پوهجانهیمو بود که از ۱۹۱۰ به بعد سینماهای زیادی را خریداری کرد و به زودی به سوی تولید گروید. فیلم‌های توزیع شده توسط پوهجانیهمو تحت نام Lyyra Filmi مستند (۱۹۱۱)، خبری از (۱۹۱۴) و حکایت‌های کمیک و دراماتیک بودند که با کمک پسرانش آدولف، هیلاریوس، آسرو برگر و کارگردان تئاتر، کارل هالم آنها را می‌ساخت.

جنگ جهانی اول سبب دخالت مقامات روسی شد که در ۱۹۱۶ تمام فعالیت‌های سینمایی را ممنوع کردند. این ممنوعیت پس از انقلاب فوریه ۱۹۱۷ ضعیف‌تر شد و در ماه دسامبر با اعلام استقلال فنلاند به کلی برچیده شد. دوره پس از جنگ دوران تسلط شرکتی است که پورو و بازیگری به نام ارکی کارو تأسیس کردند. نام آن Suomi Filmi بود. نخستین فیلم داستانی بلند مهم آن Anna - Liisa (تئوپورو و ژوسی اسنلمان، ۱۹۲۲) بود که از اثری نوشته میناکانث اقتباس شده و تحت تأثیر قدرت ظلمت (۱۸۸۶) تولستوی بود: دختر جوانی که فرزندش را کشته است، غرق اندوه و اعتراف می‌گردد تا کفارهٔ گناهش را بپردازد. کنراد تال روث بازیگری که پیش از جنگ در فنلاند کار می‌کرد اما پس از توقیف فیلم ***تراژدی یک زندگی*** به سوئد مهاجرت کرده بود، توسط Sumoi در سال ۱۹۲۲ برای فیلم ***عشق بر همه چیز پیروز است*** به کار گرفته شد. این فیلم تلاشی جدی و منفرد برای پیوند دادن سینمای فنلاند با فیلم‌های داستانی پرطرفدار و پرفروشی بود که از غرب اروپا و آمریکا می‌رسیدند. در سال‌های بعد تولید از نظر کمّی کاهش یافت و به سوی استفاده از مایه‌های سنتی زندگی روزمره هم سو با داستان‌های معاصر سوئدی و الگوهای سبکی سوئدی گرایش یافت. اگر بخواهیم بر مبنای نوشته‌های آن دوره قضاوت کنیم تنها مستند فنلاند (ارکی کاروا اثرولوا لوما/ Suoimi Film /۱۹۲۲) در خارج موفق بود. تا سال ۱۹۳۳ حدود هشتاد فیلم بلند صامت در فنلاند تولید شد. حدود چهل فیلم داستانی، از جمله فیلم‌های کوتاه، در Suomen Elokuva - Arkisto در هلسینکی نگهداری می‌شوند.

نروژ

نخستین شرکت‌فیلمسازی‌مهم نروژ Christiana Film Co.A/S در ۱۹۱۶ تأسیس شد.پیش از آن تولید ملّی توسط شرکت‌های International Film Kompani Als, Nara Film Co.Als, Glud tvet Film, Norsk Kinematogrph A/S در مرحله ابتدایی بود. بین ۱۹۰۸ و ۱۹۱۳ کمتر از ده فیلم داستانی تولید شده بود و هیچ آماری دربارهٔ تولیدات مهم دو سال بعدی در دست نیست.

نروژ در تمام دوران سینمای صامت، هیچ استودیوی قابل ذکری نداشت و به این ترتیب «سبک ملی» خاص آن عمدتاً برخاسته از به کارگیری چشم اندازهای نروژ بود. نخستین نشانه پایان مرحله نیمه آماتور تولید فیلم در سال ۱۹۲۰ با ساخته شدن دو فیلم بروز کرد: ***گزافه‌گویان اورلند*** به کارگردانی جی. ای. اولسن و ***بانوی ولگرد*** با بازی آستانیلسن و به کارگردانی راسموس برایستن. سال بعد شاهد نخستین اقتباس مهم از اثری از کنوت هامسان هستیم، ***رشد خاک*** (۱۹۲۱) اما جالب است که کارگردان فیلم دانمارکی و فیلمبردار آن فنلاندی بود: گئورگ

اشنی و ویگت در آن زمان مقیم دانمارک بود و فیلمبردار **بیوهٔ پارسون** (۱۹۲۰) کارل تئودور درایر بوده است که در نروژ ساخته شد. فیلمی دیگر - پان (هرالد شوانتسن، ۱۹۲۲) توسط شرکت تازه تأسیس Kommunenes Film - Central تولید شده که از اثر دیگر هامسان اقتباس شده بود.

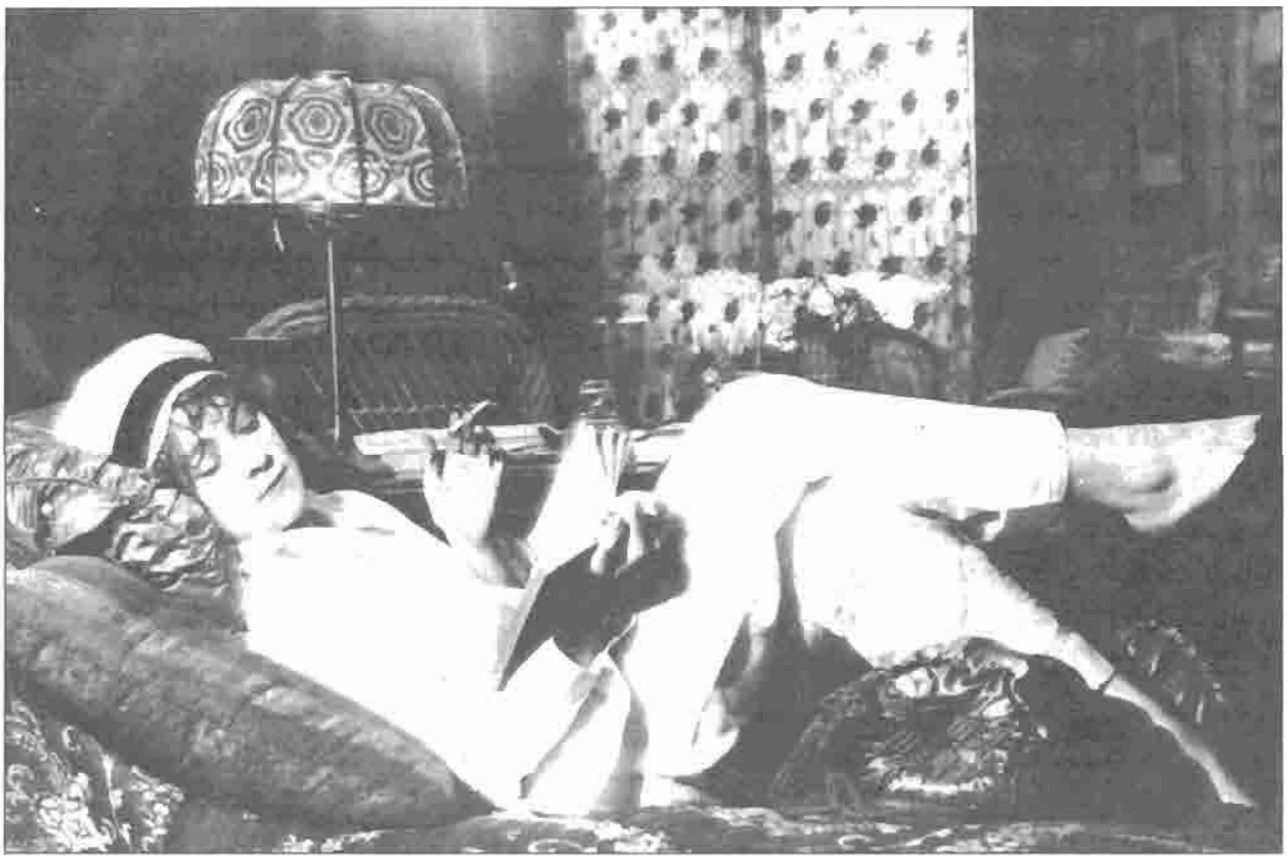
پس از توقفی یک ساله، نخستین فیلم شایسته تماشاگران بین‌المللی در آن زمان ارایه گردید: در کوهستان‌ها ۱۹۲۴ نخستین فیلم کارگردانی شده توسط هری ایوارسون روزنامه‌نگار **کمیسر جدید** (۱۹۲۶) توسط شرکت جدیدی به نام Svalefilm تهیه شد و به همان اندازه موفق بود. شکوفایی کوتاه مدت سینمای صامت نروژ با **جهش جادویی** (والتر، فورست، ۱۹۲۷) به اوج رسید. از دیگر فیلم‌های دورهٔ اوج، **لایلا** (۱۹۲۵) است که به ناحیهٔ Lapps در شمال کشور می‌پردازد. حتی در این جا هم حضور خارجی‌ها چشم‌گیر است: کارگردان فنلاندی - دانمارکی اشنی وویگت و بازیگر سوئدی مونامارتنسون و بازیگر دانمارکی پیتر مالبرگ.

از تعداد کم و بیش اندک فیلم‌های صامت نروژ امروزه حدود سی عنوان فیلم در Norsk Filminstitute اسلو باقی مانده‌است.

دانمارک

در هفدهم سپتامبر ۱۹۰۴، کنستانتین فیلیپسن نخستین سالن نمایش دائمی را در کپنهاک افتتاح کرد. یک سالی پیش از آن تولید فیلم داستانی توسط عکاس خاندان سلطنتی، پیترالفلت آغاز شده بود. او فیلم *اعدام* را ساخته بود که هنوز هم باقی مانده است. در سال ۱۹۰۶، اول اولسن نمایشگر Film Nordisk Kompagni را بنا گذاشت که طی دورهٔ سینمای صامت در دانمارک نقشی اساسی ایفا کرد و حتی طی بخش عمدهٔ دههٔ ۱۹۱۰ در سینمای بین‌المللی نیز نقشی مهم برعهده داشت. در سال ۱۹۱۰، نوردیسک را بزرگترین شرکت فیلمسازی جهان پس از پاته می‌دانستند. نخستین استودیوی آن که در سال ۱۹۰۶ توسط شرکت ساخته شد، قدیمی‌ترین استودیویی است که هنوز هم پا برجا مانده است. بیشتر فیلم‌های داستانی دورهٔ آغازین توسط گروهبان مستعفی ویگولارسن کارگردانی و توسط اکسل سورنسن (که پس از ۱۹۱۱ نامش را به اکسل گرات کجار تغییر داد) فیلمبرداری شدند. از میان ۲۴۸ فیلم داستانی تولید شده بین ۱۹۰۳ تا ۱۹۱۰، ۲۴۲ فیلم توسط نوردیسک تهیه شد. تنها پس از ۱۹۰۹ بود که شرکت‌های دیگر بر طیف

کارن مولاندر در کمدی درخشان عشق و رورنالیسم ساخته موریتس استیلر



سینمای دانمارک افزودند: بایوراما‌ی کپنهاگ و فتوراما‌ی آرهوس هر دو در ۱۹۰۹ و کینوگرافن در ۱۹۱۰ تأسیس شدند.

در سال ۱۹۱۰، ساخته شدن فیلم ***تجارت بردهٔ سفید*** نقطهٔ عطفی در تکامل سینمای داستانی، نه تنها در اسکاندیناوی که در تمام جهان به حساب می‌آید. این فیلم به موضوع روسپی گری، با صراحتی که پیش‌تر دیده نشده بود، می‌پرداخت و به این ترتیب ژانر جدیدی را ایجاد کرد ـ فیلم «عاطفی (Sensational) ـ که در جهان جرم، شرارت یا سیرک می‌گذشت. نوردیسک در پی موفقیت ***نیک کارتر***، ***سلطان کارآگاهان***، ویکتورن ژاسه، ۱۹۰۸، در ۱۹۱۰ مجموعه فیلم‌هایی را آغاز کرد که قهرمان آن جنایتکاری چیره دست، به نام دکتر گار ال هاما بود: ادوارد اشنیدلر- سورنسن دو تا از آنها را کارگردانی کرد: ***پرواز از جانب مرگ*** (عنوان انگلیسی فیلم)، ***توطئه نیهیلستی*** (عنوان آمریکایی فیلم، ۱۹۱۱)، و ***دکتر گارال هاما: ادامهٔ فرزند یک مرد مرده*** (۱۹۱۲). این فیلم‌ها تا حدی الهام بخش مشهورترین فیلم‌های جنایی ساخت فرانسه بودند: ابتدا توسط ژاسه (۱۹۱۱) و سپس توسط لویی ***فویاد*** (۱۹۱۳).

یکی از پیامدهای مهم گرایش به سوی فیلم‌های «عاطفی» پیشرفت تکنیک‌های نورپردازی، زوایای دوربین و طراحی صحنه بود. در این زمینه به خصوص مورد ***رویای سیاه*** اثر اوربن‌گاد (فتوراما، ۱۹۱۱) قابل ذکر است. در اوج هیجان صحنه‌های هراس‌انگیز، نورافکن‌ها از جایگاه همیشگی‌شان برداشته و بر روی زمین قرار داده شده‌اند. به این ترتیب سایه دراز و تیره بازیگران تا روی دیوار امتداد می‌یابد. استفاده از چراغی در دست قهرمان به هنگام پیشروی در تاریکی، پس از ۱۹۱۴ با تأثیرگذاری خارق العاده‌ای در ***گریز*** یا ***گریز دکتر گارال هاما از زندان*** توسط رابرت دانیسن و در ***شمشیر آتشین*** (۱۹۱۶)، اثر آگوست بلوم به کار آمد. گونه‌ای دیگر از این نوع تأثیر در حالتی بود که بازیگر وارد اتاقی تاریک می‌شد و چراغ را روشن می‌کرد، فیلمبرداری متوقف می‌شد و درست در لحظه‌ای که قرار بود لامپ حاضر در تصویر روشن شود بازیگر می‌ایستاد؛ سپس صحنه به گونه‌ای نورپردازی می‌شد که انگار نور صحنه از لامپ مورد نظر تأمین می‌شود؛ سپس فیلمبرداری از سرگرفته می‌شد. اغلب دو تکه این نما در رنگ‌های متفاوت غوطه ور می‌شد، معمولاً آبی برای تاریکی و اُخرایی برای صحنه‌های روشن. جلوهٔ قدرتمنددیگری که به ندرت پیش از ۱۹۱۱ در خارج دانمارک به کارمی‌رفت طرح رخ سایه(Silhouette Outhline) بود. در این حالت دوربین از داخل در حالی که لنز به سمت دری باز یا نیمه باز یا یک پنجره معطوف شده بود، فیلمبرداری می‌کرد. این ایده‌ها مشخصه دو فیلم از آگوست بلوم به تهیه کنندگی نوردیسک هستند ـ ***حق جوانان*** (۱۹۱۱) و ***فرمان‌های سرّی*** (۱۹۱۳)، نخستین فیلم بزرگترین کارگردان سینمای صامت دانمارک در کنار کارل تئودور درایر، یعنی بنیامین کریستنسن (۱۹۵۹-۱۸۷۹). او تکنیک هایی را تکامل بخشید که پیش‌تر از طرف کارگردان فرانسوی لئونس پره ***درکودک پاریس و داستان یک دانشجوی سال دوم نیروی دریایی*** (گامون، ۱۹۱۳) به‌کار گرفته می‌شد. او با استفاده از رخ سایه‌ها و تصاویر نیمه‌روشن به نتایج شگفت انگیزی رسید. تجربه گرایی افراطی او در فیلم ترسناک ***عدالت کور*** (۱۹۱۵)، به اوج رسید.

شگرد تکرار شوندهٔ دیگر، نمایش شخصیتی در آینه بود چنان که از حوزه دید دوربین خارج باشد: مثلاً در ***وسوسه‌های شهر بزرگ*** (۱۹۱۱)، ساختهٔ آگوست بلوم با بازی مشهورترین هنر پیشهٔ مرد آن زمان، والدمار پسیلاندر در تمام حالت‌ها، از آینه به عنوان راهکاری برای پیش‌گیری از نیاز به تدوین نماهای متعدد در یک صحنه استفاده می‌شد (ظاهراً کارگردانان دانمارکی به روش‌های تدوین جزیی علاقه‌ای نداشتند). اما به هر حال تأثیر کنایی و نمادین آن در فیلم‌های بی‌پرده و آشکاری چون Afgrunden اثر اوربن گاد ***ورطه*** کاسموراما، (۱۹۱۰) بر جنبه‌های جنسی فیلم می‌افزود. در این فیلم بزرگترین بازیگر زن سینمای صامت دانمارک، آستانیلسن بازی می‌کرد. فیلمسازان اولیه دانمارک به پویایی روایتی فیلم‌هایشان توجه نسبتاً اندکی نشان دادند: پیش از ۱۹۱۴ از نماهای متحرک، بازگشت به گذشته و نمای بسته به ندرت استفاده می‌شد. به این ترتیب سینماگران دانمارکی از سیلان ناتورالیسم فراگیر سینمای آمریکا در آن دوره بسیار فاصله گرفتند. به هر تقدیر، دانمارکی‌ها بر فیلمسازی جهان تأثیری عمیق و پایدار گذاشتند. به طور کلی مهم‌ترین خدمت آنها، گذر از فیلم‌های روایتی کوتاه به فیلم‌های سه و چهار حلقه‌ای و حتی طولانی‌تر بود ـ ***آتلانتیس*** اثر اگوست بلوم (نوردیسک، ۱۹۱۳)، با بودجه‌ای فراوان، سواد میان‌نویس‌ها، ۲۲۸۰ متر طول داشت ـ و در مشروعیت بخشیدن فرهنگی به سینما نقش عمده‌ای داشتند که دلیل آ حضور بازیگران مرد و زن تثبیت شدهٔ تئاتر کلاسیک بود.

در سطح تخصصی‌تر، سینمای دانمارک بر همسایگانش تأثیر به سزایی داشت. در نخستین آثار کارگردانان سوئدی مورتس استیلر، و ویکتور شوسترم، همراه با بسیاری فیلم‌های سوئدی پیش از ۱۹۱۶، زیباشناسی سینمای دانمارک دیده می‌شود. و تنها دو سال پس از آن است که فیلم‌ها

سوئدی هویتی مستقل می‌یابند. همچنین، فیلم‌های دانمارکی در روسیهٔ پیش از انقلاب به طور وسیع پخش می‌شدند و سبب شدند که برخی شرکت‌ها پایان‌های متفاوتی برای فیلم‌ها بسازند تا سلیقهٔ تراژیک پسند روس‌ها را ارضا کنند. فیلم‌های ساخته شده در روسیه در اوایل دههٔ ۱۹۱۰، به خصوص درام‌های نخستین اوژنی باور از سال ۱۹۱۳، حاوی تکنیک‌های نورپردازی (نورپردازی از عقب و چند جهت) و قاب بندی (درها و پنجره هایی که از داخل فیلمبرداری شده‌اند) هستند که آشکارا از روش‌های جاری در سینمای دانمارک، برداشته شده‌اند.

سودآورترین بازار خارجی نوردیسک آلمان بود. دست کم تا سال ۱۹۱۷ که دولت آلمان کنترل صنعت سینمای کشور را به عهده گرفت، وضع چنین بود. سود حاصله چنان زیاد بود که شرکت می‌توانست در زنجیرهٔ پرتعدادی از سینماها سرمایه گذاری کند. رابطهٔ تنگاتنگ میان سینماهای دانمارک و آلمان در دهه‌های ۱۹۱۰ و ۱۹۲۰ آشکارتر می‌شود اگر دستمایه‌های «عاطفی» (***نابغه‌های جنایتکار***، ***تجارت بردهٔ سفید***، ***احساسات پرحرارت***) و تکنیک‌های فیلمبرداری مشخصاً اکسپرسیونیستی (نماهای مایل و صحنه های نیمه روشن سینمای دانمارک پیش از ۱۹۱۴ را با آثار کارگردانان آلمانی چون جومی، اتوریپرت و فیلم‌های اولیه فریتس لانگ مقایسه کنیم. ویلهلم گلوکشتات که آثار او در مقام کارگردان تا به امروز به درستی بررسی نشده است، فیلمنامهٔ سه فیلم را نوشت که پیوندهای عمیقی با زیبایی‌شناسی اکسپرسیونیستی داشتند: ***نیکوکار*** (۱۹۱۴)؛ ***هرکس*** (۱۹۱۵)، آمیزه پیچیده‌ای از از بازگشت به گذشته، داستان گویی موازی، و تصویرهای استعاری قوی؛ و فیلم پرهیجان ***محتکران گندم*** (۱۹۱۶)، که البته انتساب آن به گلوکشتات چندان مشخص نیست بلکه بیشتر به ***خون آشام*** کارل تئودور درایر شبیه است.

درایر یکی از شخصیت‌های اصلی معبد سینمای دانمارک است. آثار او کامل‌ترین نمونه‌های درهم‌آمیزی گرایش‌های اکسپرسیونیستی با اندیشمندی موشکاف فیگوراتیو هستند. علاقهٔ او به روانشناسی و تضادهای میان ناخودآگاه و عناصر خردگرای کنش‌های انسانی از نخستین فیلم او، ***رئیس جمهور*** (۱۹۱۹)، و فیلم اپیزودیک ***برگ‌هایی از کتاب شیطان*** (۱۹۲۱) آشکار است و در ***ارباب خانه*** به سطح جدیدی از تکامل می‌رسد. فیلم اخیر را شرکت جدید و رقیب نوردیسک، بالاریوم، به ریاست لاو لاوریتسن در سال ۱۹۲۵ تهیه کرد. پس از جنگ جهانی اول، سینمای دانمارک به تدریج افول کرد و درایر تنها نابغهٔ سینمای کشورش باقی ماند. او به ناچار کارش را در خارج از دانمارک در نروژ، سوئد، آلمان و فرانسه ادامه داد. سینمای دانمارک در برابر از دست رفتن بی‌رحمانهٔ تأثیرگذاریش به خود رجوع کرد. در اوایل دههٔ ۱۹۲۰، در آخرین تلاش برای جلوگیری از اضمحلال، نوردیسک پول زیادی دراختیار ویلهلم ساندبرگ کارگردان قرار داد تا تعدادی از رمانهای دیکنز را به فیلم برگرداند اما موفقیت فراوان این فیلم‌ها در دانمارک به خارج تسری نیافت. سرنوشت مشابهی در انتظار نخستین فیلم انیمیشن دانمارک بود: ***سه مرد کوچولو*** (رابرت استورم-پیترسن و کارل ویگهورست، ۱۹۲۰). تجربه هایی در سینمای ناطق از سوی آکسل پیترسن و آرنولد پولسن پس از ۱۹۲۲ نیز چنین سرنوشتی داشتند. تنها استثنای مهمی که بر این قاعده وجود داشت مجموعه فیلم‌های کمدی ***کوتاه و بلند***، تولید شده (بین ۱۹۲۱ و ۱۹۲۷) توسط کارل شنستروم و هارالد مارسن بود. ***دلقک‌ها*** اثر آندرس ویلهلم ساندبرگ، (۱۹۲۶)، آخرین درام بزرگی بود که توسط نوردیسک ساخته و درآمریکا توزیع شد اما موفقیت آن برای پیش‌گیری از سقوط کامل سینمای دانمارک در عرصهٔ کشورهای تولید کنندهٔ بزرگ کافی نبود.

بین ۱۸۹۶ و ۱۹۳۰ حدود ۲۷۰۰ عنوان فیلم داستانی و غیر داستانی در دانمارک تولید شد. بیشتر فیلم هایی را که نسخه‌هایی از آنها باقی مانده است (از جمله حدود ۴۰۰ فیلم داستانی) می‌توان در Det Danske Filmmuseum در کپنهاگ یافت.

سوئد

نخستین پیشگام سینما در سوئد نوماپیترسون بود. او عکاسی بود که فعالیتش را با نمایش فیلم‌های لومیر آغاز کرد. در سال ۱۸۹۷ یکی از کارگزاران لومیر به نام ژرژ پرومیر به یکی از کارمندان پیترسون به نام ارنست فلورمان چگونگی فیلمبرداری از وقایع زنده و ساختن قطعات کوتاه کمیک را آموزش داد. اما تا سال ۱۹۰۸ شرکت‌های خارجی بر بازار سوئد سیطره داشتند. در این سال حسابداری به نام شارل ماکنوسون که به طور غیر حرفه‌ای عکاسی می‌کرد فرصت آن را یافت که به Svenska Biografteatern بپیوندد. این شرکت در فوریه سال پیش در کریستیانستاد تشکیل شده بود.

او در آغاز با نمایش تعدادی فیلم هماهنگ شده با صفحه‌های گرامافون موفقیت‌هایی به دست آورد. اما سپس نیرویش را وقف تولیداتی کرد که درونمایه‌ها و شخصیت‌های تئاتر سوئد را باز می‌تاباندند. در این کار، گوستاف «مانک» لیندن

ویکتور شوستروم (۱۹۶۰-۱۸۷۹)

در سال ۱۸۸۰، والدین شوستروم - پدرش تاجر الوار و مادرش بازیگر سابق - از سوئد به آمریکا مهاجرت کردند و پسرک هفت ماههٔ خود، ویکتور را نیز همراه بردند. اما مادر به زودی درگذشت و ویکتور در گریز از مادرخوانده و پدری که روز به روز سختگیرتر می‌شد به سوئد بازگشت. در آن‌جا عمویش، ویکتور، که بازیگر رویال دراماتیک تئاتر استکهلم بود به تربیت او پرداخت. ویکتور نیز که در آتش اشتیاق تئاتر می‌سوخت بازیگر شد. در سن بیست سالگی به خاطر بازی پراحساس و حضور قدرتمندش بر صحنه کاملاً شناخته شده بود.

در سال ۱۹۱۱ شارل ماگنوسون سخت گرم تجدید سازمان استودیوی فیلم Svenska Biografteatern بود، او در آن جا سمت مدیر تولید داشت و هدفش آن بود که از طریق به کارگیری کادر فنی و هنری بهترین تئاترهای سوئد، به وجههٔ فرهنگی سینما بیفزاید. او فیلمبردار زبردست، ژولیوس ژانزون را به استخدام درآورد (جلوه متمایز بسیاری از آثار بعدی شوستروم در سوئد مدیون کار او است). سپس در ۱۹۱۲ موریتس استیلر و کمی بعد ویکتور شوستروم را استخدام کرد. در آن زمان شوستروم شرکت تئاتری خودش در مالمر را اداره می‌کرد اما مشتاقانه پیشنهاد ماگنوسون را پذیرفت. انگیزه‌اش (چنان که بعدها نوشت) «تمایل جوان سرانه به ماجراجویی و کنجکاوی در آزمودن رسانه‌ای جدید بود که آن زمان کمترین شناختی از آن نداشتم».

شوستروم پس از بازی در چند فیلم استیلر به کارگردانی رو کرد و با به کارگیری رئالیسم انعطاف‌پذیر در درام اجتماعی جنجال برانگیز ***انیگبورگ هولم*** (۱۹۱۳) نشان خویش را در سینما پی گذاشت. اما اوج شکوفایی توان آفرینشگری او در ***باد*** به سال ۱۹۱۷ بود. این فیلم سرشار از احساسی عمیق نسبت به چشم اندازهای طبیعی سوئد، سرزمین اجدادی او است. در این فیلم میان رخدادهای طبیعی و تضادهای درونی و شخصیتی آدم‌ها رابطه‌ای تنگاتنگ وجود دارد. این پیوند میان درون و برون، در ***یاغی و همسرش*** (۱۹۱۸)، برجسته‌تر است. این فیلم داستان زوجی است که در کوه‌ها به دنبال پناهگاهی می‌گردند، اما طعمه مرگ می‌شوند. آنها در تلاشی نافرجام درپی گریز از جامعه‌ای سرکوب‌گر و ستمکار بودند. شوستروم گفته است: «عشق انسانی تنها پاسخی است که می‌توان در برابر جهان جنایتکار ارائه کرد».

سلمالاگرلوف رمان‌نویس، کم و بیش به خاطر علاقه‌اش نسبت به فیلم‌های شوستروم امتیازاقتباس سینمایی از تمام رمان‌هایش را به Svenska Bio واگذار کرد. شوستروم در آثار او بیان عالی نقش پویای طبیعت‌و جهان در سرنوشت آدم‌های گرفتار میان خیر و شر را یافت. او در اقتباسش از ***پسران اینگمار*** (۱۹۱۹) این دیدگاه را از طریق حماسه‌ای خانوادگی و به یادماندنی روایت می‌کنند. اما قوی‌ترین بیان چنین دیدگاهی در ***درشکهٔ خیالی*** (۱۹۲۱) پدیدار شد. درامی ماوراءالطبیعی با ساختاری پیچیده که جا به جا از بازگشت به آینده استفاده می‌کند و هم زمان با جشن سال نو اتفاق می‌افتد اما پریشانی و تلاش ناامیدانه برای رستگاری بر آن سایه افکنده است.

سینمای سوئد از بی‌طرفی کشور طی جنگ جهانی اول سود جست تا بربازار اروپا اثر بگذارد و با برتری آمریکا مبارزه کند. اما پس از جنگ این شرایط سودآور تبعیض‌آمیز از میان رفت. با بحرانی شدن صنعت سینمای سوئد، استیلر و شوستروم دعوت هالیوود را پذیرفتند. شوستروم در سال ۱۹۲۳ به آمریکا رفت و با گلدوین قرارداد بست و نامش به سیترام تغییر یافت.

پس از مشکلاتی جهت اقامت، با فیلم ***آن که سیلی می‌خورد*** (۱۹۲۴)، به موفقیت دست یافت. در این فیلم او تحلیل بی‌رحمانه‌اش از شخصیت را در مازوخیسم ملودراماتیک شخصیت لون چینی تجسم می‌بخشد، او دانشمند است اما پس از آن که رفیقی نابکار همراه با همسر او و مهم‌ترین دستاوردهای تحقیقاتش می‌گریزد، تصمیم می‌گیرد دلقک شود.

شوستروم که در هالیوود به موفقیت دست یافته بود ***الهه*** (۱۹۲۸)، را با هموطن مشهورترش، گرتاگاربو ساخت. اما مهم‌ترین و شخصی‌ترین فیلم‌های او با بازی لیلیان گیش ساخته شدند، ***داغ ننگ***

دختری از استوکلی گرافت

و **باد** (نمایش داده شده در ۱۹۲۸). **داغ ننگ** اقتباس آزادی است از رمان هاوثورن و در آن شوستروم توانست مایه‌های تعصب و انزوای اجتماعی را که پیش‌تر در Berg _ Ejrind کاویده بود، عمیق‌تر بررسی کند. سپس در **باد** به اوج درهم‌آمیزی تراژیک خشونت عناصر طبیعی و خشونت امیال انسانی دست یافت. بستر رویدادها اتاقی دور افتاده و متروک در میانهٔ کویری طوفانی بود.

باد که یکی از نقاط اوج زیبایی‌شناسی سینمایی صامت است در نسخه‌ای صداگذاری شده توزیع شد. معروف است که پایان آن تغییر داده شد. کمی پس از نمایش آن شوستروم به سوئد بازگشت. هر چند او بعدها در نامه‌ای به لیلیان گیش روزگار کار در آمریکا را «احتمالاً خوش‌ترین روزهای زندگی من» نامید اما احتمالاً او از جایگاهش در هالیوود پس از پیدایش سینمای ناطق، دل نگران بود. پس از ساخت یک فیلم دیگر در سوئد و یک فیلم در انگلستان او به حرفه پیشین‌اش یعنی بازیگری بازگشت و در دههٔ ۱۹۴۰ «مشاور هنری» شد. او در ۱۹ فیلم با کارگردانان گوناگون بازی می‌کرد: گوستا و مولاندر، آرنه ماتسون و (جالب‌تر از همه) اینگمار برگمان، شاگرد خود او در Sversk Filmindustri. آخرین نقش او در **توت فرنگی‌های وحشی** (۱۹۵۷) برگمان بود. این فیلم اتوبیوگرافیک بازتاب اندیشه‌های شوستروم دربارهٔ رویا و ناکامی‌های نوع بشر است، و بیانی است از شگفت زدگی شوستروم در برابر نقش طبیعت در شکل دهی به عواطف انسان.

پائولو چرچی یوسای

گزیده فیلم شناسی

انیگبورگ هولم(۱۹۱۳)، باد(۱۹۱۷)، یاغی و همسرش(۱۹۱۸)، پسران اینگمار(۱۹۱۹)، درشکهٔ خیالی(۱۹۲۱)، آنکه سیلی می‌خورد(۱۹۲۴)، الهه(۱۹۲۸)

کتاب‌شناسی:

Forslund, Bengt(1980), Victor :His Life and Work.

Jeanne, Rene and Ford, Charles(1963), Victor Sjöström.

Round, Richard(ed.)(1980), Cinema: A Critical Dictionary.

Pense, Hans(1969), Seastrom and SStiller in Hollywood.

یاور او بود. او نویسنده نسخه‌ای پرشور و مردم پسند از درام تاریخی ***رجینافون امرتیز و پادشاه گوستاو دوم ادولف***(۱۹۱۰) بود. از دیگر یاران ماگنوسون، نخستین کارگردان زن اسکاندیناویایی، آن هوفمان ـ اورگرن بود. استریندبرگ به او اجازه داد تا با اقتباس از نمایشنامه‌های ***خانم ژولی*** و ***پدر*** فیلم بسازد. هر دوی این فیلم‌ها در ۱۹۱۲ به نمایش درآمدند.

موفقیت نسبتاً کم این فیلم‌ها و افزایش رقابت از جانب دانمارکی‌ها صاحبان شرکت را وادار کرد تا به استکهلم نقل مکان کنند. در آن جا می‌توانستند استودیوی بزرگتری بسازند و دسترسی‌شان به زنجیرهٔ سینماهای سوئد آسان‌تر می‌شد.

ماگنوسون تقاضای اختیارات مطلق کرد و این اختیارات به او اعطا شد. او استودیوهای جدیدی در لیدینگو طراحی کرد و از پشتیبانی گروهی از هنرمندان و کادر فنی برخوردار شد که بعدها سینمای صامت سوئد با نام آنها گره خورد: ژولیوس ژانزون به سمت مسئول فیلمبرداران و مدیر استودیوهای لیدینگو منصوب شد، گئورگ آف کلرکر به سمت مدیر تولید و کارگردان، ویکتور شوستروم که به گفتهٔ مجلهٔ Scenic Konst به تاریخ ۷ـ۶ آوریل ۱۹۱۲ «بهترین کارگردان بازار امروز» بود؛ موریتس استیلر بازیگر ـ کارگردان (روس - یهودی) تئاتر که دوران حرفه‌ای نامتوازنش او را چندین سال میان سوئد و فنلاند سرگردان کرده بود. خود ماگنوسون بین سال‌های ۱۹۰۹ و ۱۹۱۲ تعدادی فیلم کارگردانی کرد اما کمی بعد فراست و توان بالایش را صرف حمایت از ایده‌های مخاطره‌آمیزی کرد که کارگردانانش ارائه می‌کردند و در عین حال از همکاری روشنفکران برجسته‌ای چون سلمالاگرلوف بهره‌مند شد که رمان‌های او را استیلر و شوستروم به فیلم برگرداندند. در سال ۱۹۱۹ سرمایه گذار جوانی در صحنه پدیدار شد و سبب ادغام شرکت ماگنوسون با رقیب خود، Film Scandia A/S و تشکیل شرکت جدیدی به نام Svenska Filmlndustri شد. استودیوها و سینماهای جدیدی ساخته شدند و سینماهای قدیمی بازسازی شدند. تا سال ۱۹۲۰، این شرکت به قدرتی در سطح جهانی بدل شد و در تمام جهان نمایندگانی داشت. «عصر طلایی» سینمای سوئد که از ۱۹۱۶ تا ۱۹۲۱ به طول انجامید تا اندازه‌ای مدیون بی‌طرفی سوئد در جنگ جهانی بود. در زمانی که تقریباً تمام صنایع فیلم بزرگ در اروپا (از جمله دانمارک) دستخوش ممنوعیت‌ها و مشکلات مالی بودند سوئد بدون هیچ ممنوعیتی به صادرات فیلم ادامه داد و از کاهش بسیار واردات سود فراوانی برد. البته حتی چنین شرایط مساعدی هم اگر مشارکت خلاقانه تعدادی از

مستعدترین کارگردانان نبود، تأثیر چندانی نداشت.

نخستین این کسان از نظر زمانی ـ پیش از پیوستن استیلر و شوستروم به گئورگ آف کلرکر بود. مشخصهٔ فیلم‌های او بسیار در فرم بصری، توجه فراوان به بازیگری و تأویل محدود و خشن از درام‌های کلاسیک بورژوایی، رئالیسم اجتماعی و ژانر «سیرک» بود که در دانمارک توسط رابرت داینیسن و آلفرد لیند با ***چهار شیطان*** (۱۹۱۱)، آغاز شد. مشخصهٔ آن پیرنگ‌های عاطفی، برخوردهای پرجلوه و دشمنی میان سوارکاران و آکروبات‌ها است. کلرکر پس از ساخته شدن ***آخرین اجرای*** نخستین موفقیت بین المللی شرکت، مدت کوتاهی به دانمارک رفت. سپس به دعوت شرکت جدیدی به نام F. V. Hasselblad Fotografiska AB گوتنبرگ به سوئد بازگشت. او برای این شرکت بین سال‌های ۱۹۱۵ تا ۱۹۱۷ بیست و هشت فیلم ساخت. از بهترین‌های آنها ***کشیش بخش حاشیه شهر*** (۱۹۱۷) بود. این فیلم حکایت کشیشی است که به یاری مطرودین اجتماع می‌پردازد و در خود محل یعنی در محلات فقیر نشین گوتبورگ فیلمبرداری شد.

موریتس استیلر (۱۹۲۸-۱۸۸۳) متخصص ساختن کمیک هایی با ضرباهنگ دقیقاً کنترل شده و رگه‌های پنهان طنز اجتماعی بود که به برلسک پهلو می‌زد. در این فیلم‌ها، ساختار و بیان وقایع بر توصیف و تحلیل روانشناختی پیشی گرفت. دو نمونهٔ نوعی از این سبک عبارتند از: ***زن مدرن حامی حقوق زنان*** ۱۹۱۳ و ***عشق و روزنامه‌نگاری*** (۱۹۱۶). او سپس با ساختن فیلم‌های ***تحت تعقیب: یک هنرپیشه زن*** (۱۹۱۷)، و Marriage á la mode (۱۹۱۸)، به «داستان‌های اخلاقی» رو کرد. مشخصه این داستان‌ها نگاه خالی از شیفتگی به ماهیت پرمخاطره میان جنسیت‌های متفاوت و ناپایداری محبت است. این گرایش در کار استیلر در ***درست مثل یک مرد*** (۱۹۲۰) ـ به نام‌های ***پس از آن که ازدواج کردیم و زوج‌های متقلب*** نیز شناخته می‌شود) به اوج بدگمانی نسبت به نوع بشر و وهن‌آوری رسید. اما با تغییر دهه این گرایش او از میان رفت زیرا به کار روی دستمایه هایی چون جاه‌طلبی و گناه علاقمند شد. ***برف‌های سرنوشت*** (در انگلیس؛ در آمریکا ***گنج سرآرن***)، ***کفارهٔ گوستابرلینگ*** (در آمریکا ***افسانهٔ گوستابرلینگ***) هر دو اقتباس از رمان‌های سلمالاگرلوف چنین دستمایه‌هایی را با چنان قدرت بصری و توانی حماسی باز می‌گوید که کمتر کارگردانی در اروپا پس از آن بدان دست یافته است.

Gösta Berlings Saga هنرپیشه زن جوان با استعدادی به نام گرتاگاربو را معرفی کرد که از آن پس استیلر، یار و مربی جدایی‌ناپذیر او شد. استیلر که توسط لوئیس ب. مه‌یر به هالیوود دعوت شد بر همراهی گاربو پافشاری کرد. هر چند ترک سوئد آغاز راه درخشان ستارگی گاربو بود، اما استیلر دچار بحران خلاقیت شد و هیچ‌گاه نتوانست خود را باز یابد.

پس از آن که شوستروم (۱۹۲۳)، استیلر و گاربو (۱۹۲۵)، لارس هانسون بازیگر و بنیامین کریستنسن دانمارکی که بهترین فیلم‌اش مستندی چشم‌گیر به نام ***جادوگری از میان اعصار*** (۱۹۲۱)، را در سوئد ساخت، به آمریکا رفتند سینمای سوئد در سراشیب سقوط قرار گرفت. سینمای سوئد به جای آن که بکوشد دستمایه‌ها و سبکی نو بنا کند و شکوه و عظمتش را تداوم بخشد، کارگردانانی نه چندان مستعد هم‌چون گوستاف مولاندر، جان دبلیو. برانیوس و گوستاف ادگرن را وادار کرد تا بکوشند در تلاشی ناموفق قواعد سینمای ملی سوئد را با ژانرها و روایت‌های مرسوم دههٔ ۱۹۲۰ هالیوود همخوان کنند. توردا‌هلین در ۱۹۳۱ در L'Art Cinematographique نوشت: «اکنون می‌توانیم بگوییم که سینمای پرشکوه صامت سوئد مرده است، مرده است و دفن شده است... برای احیاء آن از وضعیت فعلی به نابغه‌ای نیاز است».

به تخمین، فیلم‌های ساخته شده طی دورهٔ صامت در سوئد حدود ۵۰۰ عنوان هستند (از جمله فیلم‌های کوتاه همراه شده با صفحه‌های فونوگراف) در حال حاضر، حدود ۲۰۰ عنوان آنها در Svenska Filminstitutet در استکهلم نگهداری می‌شوند.

ترجمه: شهراد تجزیه‌چی

کتاب‌شناسی

Engberg, Marguerite(1977), Dansk stumfilm.

Film in Narway(1979).

Forslund, Bengt(1988), Victor Sjoström: His Life and his Work.

Schiave bianche allo specchio: le origini del cinema in Scandinavia (1896-1918), (1986)

Uusitalo, Kari(1975), Finnish Film Production (1904-1918).

Werner, Gösta(1970), Den svenska filmens historia.

روسیهٔ پیش از انقلاب

یوری تسیویان

تولید فیلم در روسیه، هر چند از نظر سبک و موضوعی به نظر بدیع می‌رسد، اما آغاز آن در واقع به شکل شاخه‌ای از تجارت بین‌المللی بود. ازآن جا که در دهۀ ۱۹۱۰ ، نه دوربین در روسیه تولید می‌شد و نه فیلم خام، شکل‌گیری شرکت‌های فیلمسازی روسی بسیار متفاوت از شرکت‌های عمدۀ فیلمسازی غرب بود. فیلمسازی ملی در روسیه به جای آن که بخشی از صنعت تولید وسایل باشد، از جانب واردکنندگان (در درجۀ اول)، توزیع کنندگان، و (در موارد نادر) صاحبان تئاتر فعال گردید.

به استثنای الکساندر درانکوف، عکاس سابق، واردکنندگان در نخستین شرکت‌های تولید فیلم روسیه نقش اساسی داشتند. واردکننده پل رابطی بود میان تولید کننده خارجی و نمایش دهندگان داخلی. هر چه واردکننده‌ای امکان ارتباط با شرکت‌های بیشتری را پیدا می‌کرد، بخت او برای راه اندازی شرکت تولیدی بالاتر بود. شرکت تولید آلکساندر خانژانکوف در آغاز نمایندگی فروش فیلم و تجهیزات نمایش تولید شده توسط تئوفیل پاته، اربن، هپ ورث، بیوسکوپ و ایتالافیلم بود. نمایندۀ شرکت‌های گامون (تا ۱۹۰۹)، وارویک، آمبروزیو، نوردیسک و ویتاگراف، پاول تیه‌مان بود. او یکی از شخصیت‌های قدرتمند صنعت فیلم پیش از انقلاب است. از آن جا که میزان سفر میان روسیه و کشورهای صادر کننده اروپایی بسیار زیاد بود، سهم فیلم‌های آمریکایی در بازار روسیه نسبتاً کم بود. پاته ـ فرر ترجیح داد تا نمایندگان خود را برای فروش تجهیزات (از ۹۰۴)، و خدمات لابراتواری یا تولید (۱۳ـ۱۹۰۸) اعزام کند.

حدود ۷ـ۱۹۰۶ سالن‌های سینمای مسکو و سنت‌پترزبورگ شروع کردند به اجاره دادن نسخه‌های استفاده شده به سایر استان‌ها و نظامی جایگزین نظام قبلی شد که طی آن واردکننده، فیلم را از شرکت تولیدی می‌خرید تبا به نمایش دهندگان بفروشد. نمایندگی‌های تخصصی توزیع درمسکو نسخه‌های فیلم‌ها را در اختیار نمایش دهندگان یا نمایندگی‌های محلی قرار می‌دادند. هرنمایندگی محلی چندین استان را پوشش می‌داد که به نام «منطقه توزیع» آنها شناخته می‌شد؛ و به سینماهای محلی فیلم اجاره می‌داد.

تصادفاً، یا به هر ترتیب دیگر، نخستین فیلم‌های روسی زمانی تولید شدند که شبکه توزیع در بازار فیلم روسیه کاملاً تکامل یافته بود. تنها امید موفقیت شرکت‌های فیلمسازی روسیه در دهۀ ۱۹۱۰، ترکیب تولید و توزیع بود. نظام عمودی نیمه منسجم امکان آن را فراهم می‌آورد که استودیوهای روسی بتوانند سود اکتسابی از توزیع فیلم‌های خارجی را برای ساخت فیلم‌های داخلی هزینه کنند. شرکت سهامی سووکینو در میانۀ دهۀ ۱۹۲۰ همین نظام را با میزان متغیری از موفقیت پیش گرفت.

راهکارها

دو راهکار -تخریبی و رقابتی ـ توسط استودیوهای رقیب در بازار روسیه پیش گرفته شد. تخریب، حیله و تدبیری بود رسوا. یکی از رقبا با ساخت نسخه‌ای ارزان‌تر (و درهم و برهم‌تر) از موضوعی مشابه (هم داستان، هم عنوان) که زودتر یا هم‌زمان با نسخۀ اصلی رقیب به نمایش درمی‌آمد، فیلم رقیب را از سکه می‌انداخت. این روش را از ف. کورش (که از این روش برای خراب کردن کارهای نوآورانۀ رقبا استفاده می‌کرد) وام گرفتند و شرکت‌های کم سرمایه‌ای چون درانکوف یا پرسکی آن را به طور نظام‌مند به کار گرفتند تا با دراختیار قرار دادن نسخه‌های ارزانتر جایگزین فیلم‌های پرفروش خانژانکوف یا پاته، نمایندگی‌های محلی را به خرید وسوسه کنند. این سیاست در برابر رقابت شتاب آلود در تولید و جو پنهان کاری بیمارگونه و روزافزون توفیق چندانی کسب نکرد. جدای از تخریب، راهکار دیگر رقابت (که توسط شرکت‌های با پشتوانۀ مالی محکم: یعنی خانژانکوف، پاته فرر، تیه مان و راینهارت، سپس یرمولیف و خاریتونوف) عبارت بود از ارتقای ایده «فیلم با کیفیت» و تبدیل سبک قابل شناخت استودیو به گونه‌ای نشان اعتبار در بازار.

سبک

از نظر سبک سینمای پیش از انقلاب روسیه به دو دوره تقسیم می‌شود: قبل و بعد از ۱۹۱۳. از ۱۹۰۸ و ساخته شدن

اوژنی باور (۱۹۱۷-۱۸۷۶)

اوژنی فرانتسویچ باور در روسیهٔ دههٔ ۱۹۱۰ مهم‌ترین فیلمسازکشور به حساب می‌آمد. تاریخ نویسان شوروی به او تهمت «انحراف» زدند، اما در سال ۱۹۸۹ دیگر بار مقام او به عنوان کارگردانی توانا ارج نهاده شد. آثار او تحت تأثیر زیبایی‌شناسی هنرنو و حساسیت نمادگرایانه‌ای بود که خصیصهٔ کلی عصر نقره‌ای فرهنگ روسیه به حساب می‌آید.

او در بیستم ژانویه ۱۸۷۶ از پدری اطریشی که نوازندهٔ مشهور زیتر بود و مادری روس به دنیا آمد. او ملیت اطریشی اش را حفظ کرد، اما طبق آیین ارتودکس تعمید داده شد.

اوژنی باور مدتی را در کالج نقاشی، مجسمه سازی و معماری مسکو گذراند اما بی آنکه فارغ التحصیل شود در مقام طراح صحنه کمدی‌های فارس و اپرتا در Charles Aumont Winter garden Aquarium در مسکو شهرتی به هم زد. علاوه بر این در Hermitage Mikhail Lentovsky's Vaudeville heater و The theater of miniatures, Zon نیز فعالیت داشت. طی این دوره، گاهی نیز به طور غیر حرفه‌ای بازی می‌کرد. در سال ۱۹۱۲ شعبهٔ مسکوی پاته ـ فرر او را به عنوان طراح صحنه استخدام کرد. دستیار او، طراح صحنه بعدها به شهرت رسیدهٔ شوروی، آلکس اوتکین بود. در ۱۹۱۳، او طراحی صحنه سوپر پروداکشن درانکوف و تالدی کین به نام ***فرمانروایی سیصد ساله خاندان رومانوف*** را به عهده داشت و سپس در همان سال کارش را به عنوان کارگردان در استودیوهای پاته، درانکوف و تالدی کین آغاز کرد.

دستاوردهای منحصر به فرد باور در زمینه کارگردانی در سال ۱۹۱۳ به مرحله‌ای رسید که نوشتند:

«از نظر سلیقه هنری و شهود هنری بی‌نیاز از تعریف و تمجید است. کمتر می‌توان در سینما سلیقه و شهود هنری اورا یافت.»

زمانی که باور در ژانویه ۱۹۱۴ به شرکت خانژانکوف پیوست، نشریه شرکت شهرت او را به اوج رساند،اما هر چه کوشیدند تا نام او را در میان بزرگان تئاتر معاصر جا دهند به جایی نرسیدند و نام باور خارج از حلقهٔ سینمادوستان و سینماگران همچنان ناشناخته باقی ماند. از میان هشتاد و دو فیلمی که به باور نسبت می‌دهند، بیست وشش فیلم باقی مانده است ـ همین تعداد برای ارزیابی سبک اصیل او در زمینه طراحی صحنه، نورپردازی، تدوین و حرکت دوربین کافی است. معاصران در اشاره به دکورهای داخلی فضا سازی شدهٔ فیلم‌های باور از نسبت آنها با طراحی و معماری داخلی یاد می‌کردند که در روسیه با نام فدور شختل پیوند خورده بود. نبوغ باور در زمینهٔ طراحی صحنه در ۱۹۱۶ در فیلم پرهزینه و بلند پروازانهٔ ***زندگی در برابر زندگی*** به اوج رسید. دکورهای داخلی این فیلم بسیار زیاد بودند. فیلم در نماهای بسیار طولانی و در حالتی که فضای بالای کادر (Overhead Space) گاه به دو برابر قد هنر پیشه‌ها می‌رسید فیلمبرداری شد. منتقدی دربارهٔ این دکورها چنین نوشت: (دکورها با همکاری آتکین طراحی شدند) «مکتب باور در سینما رئالیسم را به رسمیت نمی‌شناسد؛ مگر ممکن است کسی در چنین اتاق‌هایی زندگی کند؟... این تصاویر ثابت تأثیر و احساسی را می‌آفرینند که بسیار فراتر از آنی است که بسیاری از مدعیان کارگردانی تلاش می‌کنند به آن دست یابند».

در سال ۱۹۱۶ که جنون نماهای بسته فیلمسازی روسیه را تکان داد بسیاری از کارگردانان با آن مخالفت کردند، زیرا اعتقاد داشتند که صورت بازیگر پس زمینه را می‌پوشاند و بدین ترتیب تأثیر هنری دکورها و صحنه آرایی را ازمیان می‌برد. اگر چه باور از امکان روایتی ناشی از کلوزآپ به هیجان آمد، به کارگیری آن توسط کارگردانی که اعتبار او (و در واقع نبوغ او) از طراحی صحنهٔ غیر معمولش ناشی می‌شد آسان نبود.

به هر حال با وجود شهرت باور در زمینهٔ طراحی صحنه،

دستاوردهای او در مقام کارگردان به این حوزه محدود نماند. حتی در سال ۱۹۱۳ هم مشخص بود که هدف او از نماهای تراکینگ، سوای نمایش وسعت دکورها، نمایش صرف همدلی او با «زندگی درونی» آدم‌های داستانش بود. بر خلاف سبک ایتالیایی (که مثلاً در ***کابیریای*** پاستریونه، ۱۹۱۴، مشهود است) که در آن دوربین تنها طول صحنه را می‌پیماید بی آن که به درون آن حرکت کند، دوربین باور به درون صحنه می‌رود و بیرون می‌آید و نقش واسطهٔ میان بیننده و بازیگر را به عهده دارد.

علاقهٔ باور به جلوه‌های نورپردازی بدیع در ۱۹۱۴ و با مشاهدهٔ تجربه‌های مشابه دانمارکی‌ها و آمریکایی‌ها افزون شد. ایوان پرستیانی بازیگر، کار باور با نور را چنین به یاد می‌آورد: «صحنهٔ فیلم‌های او زنده بود، و بناهای روی صحنه را با جان آدم‌ها درهم می‌آمیخت. کنار ستونی حجیم و سنگین، شبکه شفاف تورهای نازک ابریشمی قرار می‌گرفت، نور زیرقوسهای تاریک کوتاه، روی بالاپوش زربفت، روی گل‌ها، پالتوهای پوست، کریستال‌ها، بازی می‌کرد. شعاع نور در دستان او حکم قلم‌موی نقاشی را داشت».

باور در نهم ژوئن ۱۹۱۷ بر اثر ذات‌الریه در بیمارستانی در کریمه درگذشت. نمی‌توان گفت که اگر تا دههٔ ۱۹۲۰ زنده می‌ماند تا کجا پیش می‌رفت. بسیاری از همکاران او در روسیه شوروی از نظر کاری موفق بودند. فیلمبردار همیشگی آثار او، بوریس زاولف، ***زونیگورا*** (۱۹۲۷) اثر داوژنکو را فیلمبرداری کرد. واسیلی راخال طراحی صحنه فیلم هایی از سرگئی ایزنشتین و آبرام روم را انجام داد و جوانترین شاگرد باور، بنیانگذار مکتب مونتاژ شد.

یوری تسیویان

گزیدهٔ فیلم‌شناسی:

فرمانروایی سیصدساله خاندان رومانوف(۱۹۱۳)، زندگی دربرابر زندگی (۱۹۱۶)، زونیگورا(۱۹۲۷)

کتاب‌شناسی:

Robinson, David (1990), Evgenii Bauer and the Cinema of Nikolai II'. Sight and Sound, Winter 1990.

Tsivian, Yuri (1989), Evgenii Frantsevich Bauer.

نخستین فیلم روسی (***استنکاراژین*** اثر درانکوف) تا ۱۹۱۳، دو رقیب اصلی خانژانکوف و شرکا و پاته- فرر بودند. به هر حال در ۱۹۱۳ فعالیت شرکت‌های خارجی در روسیه کاهش یافت و پاته که از دور بیرون رفت از استودیوهای روبه رشد تیه‌مان و راینهارت و یرمولیف پشتیبانی کرد. این شرکت‌ها که بلافاصله خانژانکوف نیز راه آنها را پیش گرفت استانداردهای کهنه را از نو تعریف کردند و فیلم‌هایی با سبک به اصطلاح روسی آفریدند (و فروختند).

از همان آغاز سینمای روسیه به فرهنگ غیر سینمایی وابسته بود. این نکته را می‌توان تا اندازه‌ای به سبب تأخیر در شروع فیلمسازی دانست. از آن جا که نخستین فیلم روسی ***استنکاراژین*** در همان سالی ساخته شد که ***کشتن دوک دوگیز*** صنعت فیلم روسیه تمام دوران حقه‌ها و تعقیب و گریزها را که اساس سینمای سایر ملل بود پشت سر گذاشت و از همان آغاز کوشید تا با فیلم‌های موفق فیلم دِآرته رقابت کند. سوای گریز کوتاه مدت به سبک عاطفی «گران گی‌نیول» Grand Gui gnol که در تمام اروپا در سال‌های ۱۰-۱۹۰۸ باب بود، سبک فیلم دِآرته بر تمام دوران نخست سینمای روسیه سایه افکنده بود. این گرایش با سیاست خارجی پاته همخوان بود، سیاستی که به گفته ریچارد آبل بر آن بود تا فیلم‌های هنری وابسته به فرهنگی خاص را بسازد که عمدتاً درام‌های پرزرق و برق تاریخی و فیلم‌های قوم شناسانه از زندگی روستایی بودند. از آن جایی که شاخهٔ تولید پاته در مسکو اساساً با بازار بین‌المللی سروکار داشت، صبغهٔ فرهنگی فیلم‌ها تا حد نشانه‌هایی با رنگ و بوی محلی تنزل یافته بود: می‌گویند هیچ‌کس نمی‌توانست با کای هانسن مدیر پاته صحبت کند، مگر این که در هر قاب فیلمش یک سماور گذاشته باشد حتی اگر فیلم در قرن شانزدهم می‌گذشت؛ یا این که بازیگران رامجبور کرده باشد که به جای آن که به شکل امروزی برای سلام دست به لبهٔ کلاه برند هر بار به هم «تعظیم تمام و کمالی» کنند. از سوی دیگر خانژانکوف، بازار داخلی را در نظر داشت و اصالت فرهنگی و قومی را به شکل نسخه‌های فیلم شده آثار ادبی کلاسیک به کارگردانی بهترین آفریننده شرکت، پیوتر چاردی‌نین، ارایه می‌کرد. جهت‌گیری ادبی سبک خانژانکوف برگ برندهٔ بازی در برابر پاته بود. پاته در مقابل با به تصویر کشیدن زندهٔ نقاشی‌های معروف روسی واکنش نشان داد.

از سال ۱۹۱۱ به بعد تأثیر سبک فیلم دِآرته بر فیلمسازی روسیه رو به افول گذاشت. پس از آن که پاته و گامون از صحنهٔ

فیلمسازی روسیه کنار کشیدند، سینمای روسیه تحت تأثیر ملودرام‌های سالنی دانمارکی و ایتالیایی قرار گرفت. بستر مورد علاقه از روستا به شهر و از گذشته به حال کشیده شد. درام‌های جدی پرزرق و برق جای خود را به ملودرام‌های فرهیخته با صبغه‌ای منحرف سپردند. این تغییر در فیلم سه ساعتهٔ (۵۰۰۰ متری) ولادیمیر گاردین و یاکوف پروتازوانوف به نام ***راه‌های شادی*** (۱۹۱۳)نمود یافت. این فیلم سبب شهرت و پیشرفت تیه‌مان و راینهارت شد، استودیویی که تا آن زمان زیر سایهٔ خانژانکوف و پاته- فرر قرار داشت. این فیلم حالت بازیگری منقطع داشت که در آغاز تحت نام «مکتب وقفه» و بعدها تنها به نام «سبک روسی» شناخته شد. اساساً آن را برابر نهاد روش استانیسلاوسکی در تئاتر فرض کرده بودند. این تکنیک بازیگری به زودی به شکل حالت مالیخولیایی خاصی در آمد و به خصوص در فیلم‌های اوژنی باور به تهیه کنندگی شرکت خانژانکوف مشهود است .

جنگ جهانی اول و بسته شدن مرزها به روی واردکنندگان، آغاز عصر طلایی صنعت فیلم روسیه به حساب می‌آید. پیش از آن و حتی امروز نیز، هیچ گاه، بازار فیلم روسیه چنین در سیطره تولیدات روسی نبوده است. طی سال‌های ۱۶-۱۹۱۴، کارگردانان روسی آگاهانه سبکی آرام و خودگرا را پیش گرفتند که بعدها مطبوعات سینمایی از آن به نام گونه‌ای نشان زیباشناختی ملی یاد کردند. این سبک در استودیوی یرمولیف پا گرفت که شخصیت‌های تیپیکی را ارایه کرد - زن فتان، زن قربانی، مرد روانی و عصبی - و میزانسن خاصی را پی گذاشت. تابلوی بی‌حرکت و ساکن هر شخصیت که غرق تفکر است. تصویر تابلو از پیشرفت پیرنگ داستان نیز اهمیتی افزون یافت.

رفتار گرایی «روانشناختی» و بازیگری آهسته طی تغییرات سبک فیلمسازی پس از ۱۹۱۷ دستخوش تغییر بنیادین گردید. هم پای جهت‌گیری کلی فرهنگ مسأله پیرنگ‌های پرداخت شده و روایت سریع در ادبیات و سینما اهمیت یافت. عصر لوکولشف با تدوین پرسرعت و بازیگری وسواس‌آلود در ***پروژهٔ مهندس پریت*** (۱۹۱۸)، آغاز شد. این فیلم بیش از آن که تصویرگر تغییرات جامعهٔ شوروی باشد، واکنش فیلمسازان است در قبال دههٔ سپری شدهٔ تولید فیلم.

افراد مهم

مشخصهٔ بهترین سال‌های فیلمسازی خصوصی در روسیه (۱۹-۱۹۱۴) افزایش نقش دست‌اندرکاران سینما است. نام‌های روسی که در آغاز به عنوان همتایان مجلی ستاره‌های خارجی شروع به کار کردند(ولادیمیر ماکسیموف «پسیلاندرما»، ورا خولودنایا به نقش «برتینی شمالی») به زودی میان تودهٔ مردم شهرت یافتند. چنین حالتی سبب بروز راهکارهایی نو در رقابت میان استودیوها شد: استودیوهای جدیدی پا گرفتند (مثلاً استودیوی خاریتونوف) که حول شخصیت ستاره‌های پرجاذبه بنا شدند. علاوه بر خبرنامه‌های تجاری، مجله‌های سرگرم کننده نیز به بازار عرضه شدند. عنوان یکی از آنها «پگاس» و حامی مالی آن خانژانکوف بود. شکل ظاهری آن به مجلات ادبی «ضخیم» شباهت داشت و اغلب بحث‌های زیبایی شناسانه دربارهٔ سینما در مقام هنر و نیز مقالاتی از فیلمسازان مستقل ارایه می‌کرد. به این ترتیب مفهوم «کارگردان فیلم» با هویت فردی‌اش پدید آمد. پیوتر چاردی نین از اعتبار بازیگر - کارگردانی سود می‌جست و پس از ترک شرکت خانژانکوف در ۱۹۱۶ و پیوستن به شرکت خاریتونوف (و پیوستن بسیاری از بازیگران مشهور به او) فیلمی پرفروش با حضور ستارگانی فراوان را کارگردانی کرد که حتی در دوران شوروی نیز بارها با موفقیت به نمایش درآمد: ***داستان عزیزترین عشق من*** (۱۹۱۸). یاکوف پروتازانوف را به خاطر ***بی‌بی‌پیک*** (۱۹۱۶) می‌شناختند. در این فیلم لباس ها دقیقاً دوخته شده و طراحی صحنهٔ دقیق از طراحی‌های الکساندر بنوا تقلید شده بودند. با موفقیت ***پدر سرگیوس*** براعتبار او در مقام «کارگردان هنری»، افزوده شد. با این که میان مردم شهرت چندانی نداشت، اما بیشتر استودیوها بیش از همه خواهان لادیسلاس استارویچ بودند که «استاد» حشرات جان‌بخشی شده بود. به هر تقدیر، میان کارگردان‌های روس تنها او بود که کم و بیش توانست استقلال خود را حفظ کند. او استودیویی کوچک داشت و دستش در انتخاب موضوع‌های گوناگون باز بود. در نظر کارگردانان شوروی، اعتبار آنها پیش از انقلاب روسیه دلیلی بود بر این که آنها در ردهٔ «متخصصین بورژوا» بودند. به استثنای پروتتان پروتازانوف هیچ یک از آنها نتوانستند در روسیهٔ نوین مانند سابق به کار خود ادامه دهند.

ترجمه: شهراد تجزیه‌چی

کتاب‌شناسی:

Cherchi Usai, Paolo, Codelli, Lorenzo, Montanaro, Carlo, and Robinson, David(eds.)(1989), Silent Withnesses: Russian Films, 1908-1919.

Tsivian, Yuri(1989), Some Preparatory Remarks on Russian Cinema.

Tsivian, Yuri, and Ginzburg, Semoin (1963), Kinematografiya dorevolyutsionnoy Rossii (The cinema of pre-revolutionary Russia).

Hansen, Miriam(1992), Deadly Scenarios: Narrative Perspective and Sexual Politics in pre-revolutionary Russian Film.

Leyda, Jay (1960), Kino: A History of Russian and Soviet Film.

Likhachev, Boris (1926), Kino v Rossii.

اتحاد شوروی و مهاجران روس

ناتالیا نوسینوا

سینما و انقلاب

سینمای شوروی در ۲۷ اوت ۱۹۱۹ رسماً پا به عرصه گذاشت در این تاریخ لنین حکم شورای کمیسری خلق RSFSR را «مبنی بر واگذاری صنعت و تجارت فتوگرافیک» به Narkompros (کمیسری خلق آموزش و پرورش) توشیح کرد و صنایع خصوصی سینما و فتوگرافیک ملی اعلام شد. اما نبرد بر سر دست یابی به قدرت در صنایع فیلمسازی، پیشتر، در ۱۹۱۷ آغاز شده بود. در آن سال دست اندرکاران سینما در سه اتحادیهٔ صنفی سازمان یافتند: OKO (فدراسیون پخش کنندگان و نمایش دهندگان و تولید کنندگان) ؛ اتحادیه کارگران هنر سینماتوگرافی (کارگران خلاق ـ «اریستو کراسی سینما») ؛ و اتحادیه کارگران سینما ـ تئاتر (پرولتاریا، عمدتاً آپاراتچی‌ها). گروه آخر که مدعی کنترل کارگران بر صنایع فیلم و سینما بودند، به زودی خط مشی‌ای را مشخص کردند که کمیته‌های سینمای مسکو و پتروگراد پیش گرفتند. این کمیته‌ها در ۱۹۱۸ تشکیل شده و پیش از آن ملی کردن بخش هایی از صنعت سینما را آغاز کرده بودند. تا پایان سال ۱۹۱۸، کمیتهٔ پتروگراد شصت و چهار سینمای غیر فعال و دو استودیوی فیلمسازی را که صاحبانش آنهارا رها کرده بودند ملی اعلام کرد. در مسکو که محل تجمع بیشتر شرکت‌های فیلمسازی بود، ملی سازی بین نوامبر ۱۹۱۸ تا ژانویه ۱۹۲۰ انجام شد. در این مرحله آغازین تنها شرکت‌های بزرگ ملی اعلام شدند و بزرگترین استودیوی فیلم (استودیوی خانژانکوف) بیش از ۱۰۰ کارمند نداشت. به این ترتیب طی نخستین سال‌های سینمای شوروی، استودیوهای خصوصی و دولتی در کنار هم به حیات خود ادامه دادند. شرکت‌های عمدهٔ فیلمسازی پیش از انقلاب (درانکوف، پرسکی، ونگروف و خیمه‌را) حتی پیش از روند ملی سازی دست از فعالیت برداشتند. به این ترتیب، اساس تولید فیلم شوروی شرکت‌هایی بودند که پس از ملی شدن در بخش فیلم و عکاسی نارکوپروس جمع گردیدند. این شرکت‌ها عبارت بودند

از استودیو خانژانکوف سابق (که به نخستین تشکیلات «گوسکینو» بدل شد)، کمیتهٔ اسکوبولف (تشکیلات دوم)، یرمولیف (تشکیلات سوم)، راس (تشکیلات چهارم)، عصر تالدیکین (تشکیلات پنجم) و خاریتونوف (تشکیلات ششم). استودیوهای جدیدی نیز ساخته شد که نخستین آنها سوزاپ کینو در پتروگراد (که بعدها به لنین گراد تغییر نام یافت) بود.

روند تغییر ساختار، طی دههٔ ۱۹۲۰ ادامه یافت. در سال ۱۹۲۴ استودیوهای سابق خانژانکوف ویرمولیف ادغام شدند، سپس در سال ۱۹۲۷ ساخت و ساز تشکیلات جدید برای این شرکت که قرار گرفته شده بود به بزرگترین استودیوی کشور بدل شود، در دهکدهٔ پتی لیخا در نزدیک مسکو آغاز شد. ساخت و ساز تا اوایل دههٔ ۱۹۳۰ ادامه یافت و در سال ۱۹۳۵ استودیوی جدید، مُسفیلم نامیده شد.

در این بین شرکت‌های خصوصی به حیاتشان ادامه دادند. مرتجع‌ترین مالکین خصوصی نیز سیاست ادغام استودیوهای کوچک‌تر در قالب شرکت‌های بزرگتر را پی گرفتند. گاهی تحت نظر نیروی قاهرهٔ مالی شوروی در آمدند و گاه شرکتشان را به شکل نو به چنگ آوردند. یکی از نخستین نمونه‌ها، مویسیی آلینیکوف مالک شرکت فیلمسازی راس بود. این شرکت از ۱۹۱۵ فعال بود. در سال ۱۹۲۳ شرکت راس با Film bureau mezhrabpom ادغام شد و شرکت Mezhrabpom-Rus را تشکیل داد که در سال ۱۹۲۶ به شکل شرکتی سهامی درآمد. دو سال بعد ترکیب سهامداران شرکت تغییر کرد و دوباره به نام Mezhrabpom - Film، بخشی از سازمان پخش پرومتئوس آلمان شد و از شورای کمیسری خلق اختیارات ویژه‌ای برای صادرات و واردات فیلم اخذ کرد. تحت این لوا، Mezhrabpom در راه‌یابی سینمای شوروی به غرب نقشی مهم ایفا کرد.

فشار کارگران نیز در شکل دهی شرایط جدید نقش داشت. در سال ۱۹۲۴، گروهی از فیلمسازان به رهبری سرگئی ایزنشتین و لو کولشف در مسکو گرد هم آمدند تا Association Revolutionary of Cinematography (ARC) را پی گذارند. هدف ARC (که از جمله اعضاء آن پودوفکین، ژیگاورتوف، گریگوری کوزینتسف، لئونید تراوبرگ، گئورگی و سرگئی واسیلیف، یوتکه ویچ، فریدریش ارملر، اسفیرشاب و بسیاری از دیگر فیلمسازان مهم بودند) تقویت کنترل ایدئولوژیک بر فراشد خلاقیت بود. عملاً در تمام استودیوها شاخه‌ای ازARC تشکیل شد. این نهاد نشریات

خود را داشت، از جمله هفته‌نامه کینو (Kino) و(بعدها) مجله‌های Sovietsky ekran و Kinoi Kultura.در سال ۱۹۲۹ ARC به (Association of Workers of Revolutionary (Cinematography تغییر یافت. درپایان این دهه اتحادیه نویسندگان پرولتاریا (که همه روس بودند) با نام اختصاری RAPPبر ARRC شدیداً تأثیر داشت. به این ترتیب اندیشهٔ جدیدی پیش گرفته شد: «سینمای صددرصد پرولتاریایی و ایدئولوژیک»، به عنوان بخشی از «انقلاب فرهنگی» که به هنرها تحمیل می‌شد.

طی دههٔ ۱۹۲۰ استودیوهای محلی جزو جمهوری‌های اتحاد تازه شکل گرفتهٔ جماهیر شوروی شدند ـ در اوکراین، ارمنستان، گرجستان، آذربایجان، ازبکستان ودیگر نقاط. هدف این استودیوها تولید فیلم‌هایی با صبغهٔ هویت محلی آن مناطق بود و در این زمینه تا اندازه‌ای آزادی عمل داشتند.

هدف، تمرکز تولید فیلم در جهت به کنترل درآوردن اجتماعی و دولتی آن برای بنا نهادن صنعت سینمای ملی بود. نخستین گام دراین جهت تأسیس شرکت فیلمسازی گاسکینو در دسامبر ۱۹۲۲ بود که انحصار پخش فیلم را در دست داشت. در این قالب، گاسکینو به نهادی بی‌مصرف و بوروکراتیک تبدیل شد و در دوازدهمین کنگرهٔ حزب منحل گردید. کمیسیونی تشکیل شد تا روشهای «یکپارچه کردن صنعت سینما بر مبنای اتحادیه‌ها» را پی گیرد و تمام شرکت‌های فیلمسازی دولتی در هر جمهوری را در یک مجتمع سهامی ادغام کند. سیزدهمین کنگرهٔ حزب در مه ۱۹۲۴ این جهت‌گیری را تأیید کرد و تقاضا کرد تا نظارت ایدئولوژیک بر فیلمسازی تقویت شود و «کمونیست‌های امتحان پس داده» به مقام‌های ارشد صنعت سینما منصوب شوند. از دسامبر ۱۹۲۴، این نقش در فدراسیون روسیه به سووکینو واگذار شد و در جمهوری‌های اتحادیه نهادهای مشابهی شکل گرفتند ـVUFKU در اوکراین، AFKU در آذربایجان، Bukhkino در آسیای مرکزی، Goskinprom در گرجستان. سووکینو و وابسته‌های آن انحصار کامل توزیع، واردات و صادرات فیلم را در اختیار داشتند و به تدریج تولید را نیز در دست گرفتند. اگر چه سووکینو در سال‌های آغازین فعالیتش زیان هنگفتی به بار آورد، امانظام آن تا پایان دهه بدون تغییر چشمگیری برقرار ماند و زیر ساخت لازم برای بسیاری از شاهکارهای سینمای شوروی در اواخر دورهٔ صامت را فراهم کرد.

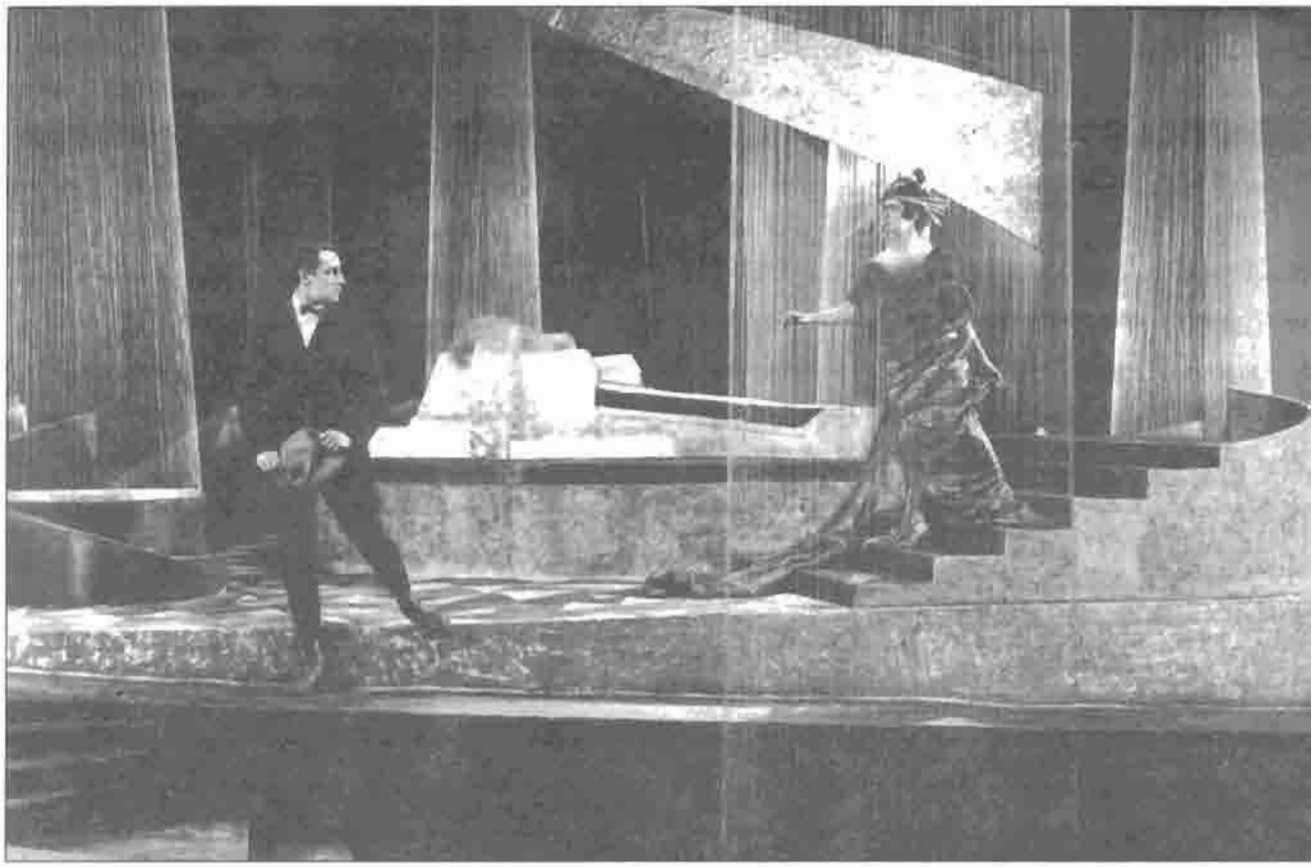
مهاجران روس

پس از انقلاب، سینمای روسیه به دو گروه تقسیم شد. یک گروه در شوروی ماندند و همّ وغمشان نابودی تجربه‌های پیش از انقلاب و خلق هنر دوران جدید گردید، به گونه‌ای که هیچ نشانی از میراث عصر سپری شده در خود نداشته باشد. گروه دیگر به خارج گریختند و هدفشان حفظ سینمایی بود که پیش از انقلاب شکل گرفته بود.

آغاز گر مهاجرت گروهی از فیلمسازان بودند که در تابستان ۱۹۱۸ برای فیلمبرداری به کریمه رفته بودند. آنها به این نتیجه رسیده بودند که «بر کنار ماندن از انقلاب» امکان‌ناپذیر بود، به همین دلیل سفر دور و درازی را به سوی غرب آغاز کردند. اکثر آنها به پاریس رفتند، برخی نیز به ایتالیا پناه بردند. سایر مراکز فیلمسازان مهاجر عبارت بود از آلمان، چکسلواکی و بعدها در دههٔ ۱۹۲۰، هالیوود.

در فوریهٔ ۱۹۲۰، یوسیف یرمولیف همراه با گروهش به پاریس مهاجرت کرد و در آن جا نامش را به ارمولیف تغییر داد و استودیویی به نام اِرمولیف - فیلم تأسیس کرد. پس از ۱۹۲۲ او این شرکت را به دو تهیه کننده به نام‌های الکساندر کامنکا و نوئه بلاک واگذار کرد. نام شرکت به آلباتروس تغییر یافت. از میان هنرمندانی که در آن‌جا فعالیت می‌کردند می‌توان این گروه را نام برد: یاکوف پروتازانوف (که بعداً به شوروی بازگشت)، الکساندر ولکوف، ولادیمیراستریژفسکی و ویاچسلاوتورژانسکی (یا ویکتورتورژانسکی، نامی که در غرب به آن مشهور بود) و بازیگران ایوان موزوخین (موسژوکین) و ناتالیا لیسنکو. در فرانسه انیماتور روسی ـ لهستانی و لادیسلاواستارویچ (در فرانسه لادیسلاس استارویچ) که در Fontenay - Sous - Bois استودیویی از آن خود داشت، و پاول تیه مان تهیه کننده که در ژوان‌ویل مستقر بود نیز فعال بودند.

ارمولیف به برلین نقل مکان کرد. در آن‌جا به زودی جامعهٔ مهاجرنشین بزرگی تشکیل شد. او استریژفسکی و پروتازانوف‌را همراه خود برد و گئورگی آزاگارف راکه پیش‌تر در آن‌جا زندگی می‌کرد به همکاری با خود ترغیب کرد. یکی دیگر از تولید کنندگان بزرگ روس، دیمیتری خاریتونوف، نیز مهاجرت کرد.در سال ۱۹۲۳ شرکت فیلمسازی معظم ولادیمیرونگروف و هوگو استینز به وجود آمد و بسیاری از روس‌های مقیم آلمان راگردهم آورد. میان مهم‌ترین بازیگران روس مقیم آلمان در دههٔ ۱۹۲۰ می‌توان از ولادیمیر گایداروف، الگا گسوفسکایا و الگا چخوفا (چگووا) نام برد. چخوفا تهیه کننده و کارگردان نیز بود. بسیاری از دست‌اندرکاران سینما میان دو مرکز عمدهٔ مهاجرین روس در



آلبتا به کارگردانی یاکوف پروتازانوف (۱۹۲۴)

رفت‌وآمدبودند، از جمله تورژانسکی، ولکوف و موسژوکین.

الکساندر اورالسکی کارگردان، تاتیانا و واروارا یانووا بازیگران زن، و اسیپ راتیچ و میخائیل واویچ، بازیگران مرد، به قلب جامعهٔ فیلمسازی مستقر در ایتالیا بدل شدند. مهاجرین روس مستقر در چکسلواکی در اوایل دههٔ ۱۹۲۰ عبارت بودند از ورارلوا، ولادیمیر ماسالیتینف و دیگران. در اواخر دهه ۱۹۲۰ ورا بارانوفسکایا هنرپیشهٔ مشهور اتحادشوروی نیز به آنان پیوست. او بعدها به پراگ نقل‌مکان کرد و در آن‌جا اعتباری به هم زد.

در نیمه دوم دههٔ ۱۹۲۰، هالیوود به یکی از مراکز فیلمسازان مهاجر روس بدل شد. علاوه بر تورژانسکی و موسژوکین (که اقامتش در آن‌جا چندان طولی نکشید)، روس هایی که پی بختشان به آمریکا رفتند عبارت بودند از هنرپیشگان زن، آناستن و ماریا اوسپنسکایا، بازیگران مرد، ولادیمیر سوکولوف و میخاییل (مایکل) چخوف برادرزادهٔ چخوف نمایشنامه نویس، و کارگردانان ریژارد بولسلاوسکی (ریچارد بولسلافسکی)، فیودورآتسپ، و دیمیتری بوخووتسکی (دیمیتری باچووتزکی). سینمای آمریکا اسطورهٔ روسی نیرومندی آفرید و به گفتهٔ معاصرین آن دوره توانست مهاجران را در خود جذب و هضم کند. ایدهٔ افراطی مهاجران روسیه مبنی بر حفظ فرهنگ روسی درخارج برای بازگرداندن آن به روسیه پس از سقوط بلشویک‌ها عملاً در آمریکا غیر ممکن می‌نمود. هالیوود قاطعانه استانداردهای خود را تحمیل می‌کرد. اصیل‌ترین فیلم‌های روسی ساخته شده توسط مهاجرین روس، در فرانسه و توسط قوی‌ترین استودیوی روسی، ارمولیف ـ فیلم (آلباتروس) ساخته شدند.

سبک سینمای روسیه در فرانسه را می‌توان «محافظه کارانه» خواند، زیرا می‌کوشید سنت‌های پیش از انقلاب سینمای روسیه را حفظ کند، اما به تدریج در برابر تقاضاهای جامعهٔ غرب تسلیم شد. پروتازانوف فیلم ***دادرس*** (۱۹۱۵) خود را در سال ۱۹۲۱ با نام ***عدالت برتر از همه چیز*** بازسازی کرد. تورژانسکی ***آواز عشق پیروزمند*** اثر اوژنی باور را به همین نام در ۱۹۲۳ بازسازی کرد. در عین حال «بازسازی‌های غیرمستقیم» نیز انجام می‌گرفت. در این گونه فیلم‌ها از همان موضوع‌ها و ساختار تماتیک فیلم‌های پیش از انقلاب استفاده می‌شد، مثل ***پانزدهمین پرلود شوپن*** اثر تورژانسکی که موتیف هایی از فیلم

پیشین او ***مجلس رقص قهرمان*** را تکرار کرد. جالب است که بورژانسکی در هر دو فیلمی که در فرانسه ساخت از قاب بندی تصویر باور و روش به کارگیری فضای او از طریق تقسیم کنش در لایه‌هایی با فاصلهٔ متفاوت از دوربین استفاده کرد. مایهٔ دیدگاه‌های شخصیت هایی که میان جهان واقعی و غیر واقعی گیر کرده‌اند که حکایت آگاهی رمزآلود خرد روسی در سال‌های پیش از دههٔ ۱۹۰۰ است و در سینمای پیش از انقلاب بسیار به کار گرفته می‌شد در سینمای مهاجران به واقع گریزی استوار بر موضوع بدل می‌شود. این دیدگاه، گاه به شکل کابوس، مثلاً در ***آواز عشق پیروزمند*** تورژانسکی، ارایه می‌گردد و گاه به شکل هذیان، مثلاً در ***میشل استروگف*** (۱۹۲۶) اثر همین کارگردان. البته اکثر مواقع به شکل رویا ارایه می‌گردد ـ مثلاً در ***ماجرای وحشتناک*** (۱۹۲۰) یا ***منقل فروزان*** (۱۹۲۳) اثر موسژوکین ـ و مهاجران از آن استفاده می‌کنند تا استعاره‌ای پایدار از حیات پیش از انقلاب‌شان به دست دهند: به عنوان چیزی موقتی و گذرا که تنها با هوشیاری شادمان کننده پایان می‌یابد. به این ترتیب یکی از قوانین اصلی سینمای پیش از انقلاب شکسته می‌شود ـ پایان تراژیک اجباری یا «پایان روسی». برای تماشاگران غربی، چنین پایانی فقط در ملودرام‌های کلاسیک قابل پذیرش بود، فیلم‌هایی چون ***کین***، یا ***اختلال روانی و نبوغ*** (۱۹۲۳)، اثر ولکوف. فیلمسازان روس هر روز بیش از پیش تحت فشار قرار می‌گرفتند تا چنین پایانی را کنار بگذارند. البته میزان این فشار در کشورهای مختلف متفاوت بود. هالیوود مشخصاً خواهان پایان خوش بود. مثلاً دیمیتری بوچاوتسکی که در سال ۱۹۲۵ بر روی نسخه‌ای از ***آنا کارنینا*** کار می‌کرد به اجبار فیلمنامه‌ای نوشت که در آن پریدن آنا به زیر قطار در رویا اتفاق می‌افتد و در واقعیت با ورونسکی ازدواج می‌کند. در فرانسه، فیلمسازان روس موضعشان را تنها پس از جدال‌هایی سخت واگذار کردند. تغییر آثار کلاسیک روس به زعم آنها توهین به مقدسات بود، اما سرانجام در دههٔ ۱۹۳۰ به وقوع پیوست، مثلاً در ***نوستالژی*** اثر تورژانسکی که به سال ۱۹۳۷ ساخته شد و اقتباسی بود از ***رییس ایستگاه*** اثر پوشکین. بیشتر مواقع، گونه‌ای مصالحه شکل می‌گرفت. مثلاً در ***آواز عشق پیروزمند*** داستان تورگینف به راحتی ناتمام رها می‌شود: فیلم با یادداشتی شاد تمام می‌شود که به تماشاگران غربی احساس پایانی خوش و به تماشاگران روس پایان تراژیک پررمز وراز مأخذ ادبی اثر القا می‌شود. این استفادهٔ جانشینانه از پایانی دوگانه برمی‌خیزد ، پایان خوش به «پایان روسی» الصاق می‌شود. مثلاً در ***ماجرای وحشتناک***، قهرمان در حال بیداری از کابوسی شبانه نشان داده می‌شود، و در ***پانزدهمین پرلود شوپن*** تصادفاً از خودکشی قهرمان زن داستان جلوگیری می‌شود.

مهاجران که به ارزش‌های آگاهی محافظه‌کارانه ایمان داشتند و نمی‌خواستند سنت‌های سینمای پیش از انقلاب خود را، با آن ضرباهنگ آهسته شده و گام کنشِ آرام فروگذارند، از پذیرش تجربه‌های آوانگارد که در دههٔ ۱۹۲۰ مشخصهٔ سینمای غرب به خصوص فرانسه به حساب می‌آمد، سرباز زدند. تنها استثنا ***منقل فروزان*** موسژوکین بود که خود را در این زمینه از سینمای سایر مهاجران کنار کشیده بود. روش سنتی، فقدان توجه به تجربه در زمینهٔ تدوین، مرکز توجه بودن بازیگر، همه و همه وجه تمایز سبک سینمای مهاجران از همتای شوروی آن در دههٔ ۱۹۲۰ است. جالب است که به شهادت معاصرین آن دوره، تنها فیلمی از مهاجران که بر کارگردانان جوان شوروی تأثیر گذاشت ***منقل فروزان*** بود.

سبک شوروی

برخلاف مهاجران، کارگردانان جوان شوروی پیوند خود را کاملاً با میراث پیش از انقلاب قطع کردند. اشتیاق آنان به آفریدن سینمایی نوین بازتاب اندیشه‌ای بود که می‌خواست جهان کهنه را که در آن سال‌ها در روسیه ریشه دوانده بود به یکباره دگرگون کند.

تعهد به واقعیت در سینما ـ و به خصوص به واقعیات به سرعت متغیر انقلاب ـ در استفاده از تدوین نمود یافت که می‌توانست بیان سینمایی را دگرگون کند. این حالت تا اندازه‌ای به خاطر ضرورت اقتصادی بود که با خشم ناآگاهانه نسبت به گذشته همراه شد. با وجود کمبود فیلم خام، یکی از روش‌های پیشرفت سینما تدوین دوبارهٔ فیلم‌های قدیمی بود که گاه حتی روی نگاتیو انجام می‌شد. کمیته فیلم مسکو با در نظر گرفتن این ضرورت، در واحد تولید بخش ویژهٔ «تدوین مجدد» را راه‌اندازی کرد. طبق نظر ویتامین ویشنوسکی، تاریخ دان سینما؛ نخستین نظریه پرداز تدوین شوروی ولادیمیر گاردین بود. گاردین در فوریه ۱۹۱۹ در سخنرانی‌ای خطاب به بخش تدوین مجدد، تدوین را یکی از عناصر بنیادی هنر سینما دانست. این سخنرانی بر همکاران او اثر فراوانی داشت. به خصوص، کولشف از او تأثیر پذیرفت. طبق گفته ویشنووسکی، کولشف که تجربیات مشهور او را از قدیم مبدأ نظریه تدوین شوروی می‌دانند در واقع ایده‌های پیشنهادی گاردین را تکامل بخشید.

یکی از مشهورترین این تجربه‌ها ـ «تأثیر کولشف» - به این ترتیب بود: سه تصویر کلوزآپ چهرهٔ ایوان موژوخین بازیگر را

ایوان موسژوکین (۱۹۳۹-۱۸۸۹)

ایوان موژوخین جوان که در ۲۶ سپتامبر ۱۸۸۹ در پنزا به دنیا آمده بود به مدرسه حقوق مسکو پیوست، تا دورهٔ دوساله‌ای را بگذراند اما تحصیلاتش را نیمه کاره گذاشت و به کیف رفت تا حرفهٔ نمایش را پیشه کند. پس از دو سال اجرای نمایش در شهرستان‌ها به مسکو بازگشت و در تئاترهای مختلف از جمله تئاتر دراماتیک مسکو کار کرد. نخستین فعالیتش در سینما، بازی در فیلم ***سونات کروتزر*** اثر پیوتر چاردی نین به سال ۱۹۱۱ بود. پس از آن در فیلم‌های متعددی که از طرف شرکت پرتوان خانژانکوف تولید شد، شرکت داشت. ابتدا در نقش‌های گوناگون بازی می‌کرد، از نقش‌های کمدی در ***برادران*** (۱۹۱۳) گرفته تا نقش قهرمان تراژیک در ***پنجه تقدیر بی‌رحم*** (۱۹۱۳). در سال ۱۹۱۴ و به هنگام بازی در ***زندگی در مرگ*** (۱۹۱۴) اثر اوژنی باور بود که به ویژگی‌های هنری خود دست یافت ـ نگاه خیره، ثابت، مستقیم و با چشمانی پراشک به تماشاگران سینما. همین نگاه، به افسانهٔ توان اسرارآمیز نگاه موژوخین دامن زد. نقش او به عنوان بازیگر دراماتیک و ملودراماتیک پراهمیت با فیلم هایی چون ***کریسانتموز*** (۱۹۱۴) اثر چاودی نین و ***عروسک‌ها*** (۱۹۱۵) اثر اوژنی باور تثبیت شد.

در ۱۹۱۵، شرکت خانژانکوف را ترک گفت و به استودیوی یرمولیف پیوست. در آن‌جا، تحت کارگردانی پروتازانوف بر صبغهٔ پر رمز و راز تصویر او افزوده شد و بن‌مایه‌ای شیطانی در غنی‌ترین نقش‌آفرینی‌های او بروز کرد ـ مثلاً در ***بی‌بی‌پیک*** (۱۹۱۵) یا ***پدر سرگیوس*** (۱۹۱۷).

اندیشه‌های ای. وزنسینسکی به موژوخین کمک کرد تا نظریه‌ای سینمایی استوار بر بیانگری نگاه بازیگر، حالت‌های او، استفاده از مکث‌ها و توانایی بازیگر در تسخیر بازیگر مقابل پدید آورد. تا جایی که ممکن بود از کلام پرهیز می‌شد و مطلوب آنها فقدان کامل هر نوع توصیف کلامی و میان نویس بود.

در ۱۹۱۹، یرمولیف و گروهش روسیه را ترک کردند و در پاریس اقامت گزیدند. موژوخین همراه آنها رفت و نامش را به موسژوکین تغییر داد و با همین نام در تمام اروپا به شهرت رسید. ایده‌های او در مورد بازیگری با نظریه‌های جاری در سینمای آن زمان فرانسه، و از همه مهم‌تر ایدهٔ فتوژنی تقویت گردید.

نزدیک به پایان دوران کاری‌اش در روسیه، بن‌مایه‌ای جدید در آثارش پدیدار گشت: شخصیت دوگانه یا دو نیم گشته. در حماسه دو قسمتی. ***فریاد پیروزی شیطان*** (۱۹۱۷)، اثر چ. سابینسکی او چندین نقش را ایفا کرد و همین تجربه را در ***منقل فروزان*** (۱۹۲۳)، که ساختهٔ خود او بود، تکرار کرد. دوگانگی در شخصیت بارها در فیلم‌های فرانسوی او دیده می‌شود، مشخص‌تر از همه در فیلم ***ماتیاس پاسکال*** (۱۹۲۵) اقتباس مارسل لربیه از داستان پیراندلو که موضوع آن دربارهٔ مردی است که می‌پندارد مرده است و برای خود زندگی جدیدی می‌آفریند.

موسژوکین شاعر نیز بود. او در شعرهایش خود را به عنوان بازیگر و مهاجر با گرگ قیاس می‌کند: سرگردان و بی‌قرار. از همین تلقی، شخصیت همیشه سرگردان (***کازانوا***، ۱۹۲۷) و ندیم‌نزار (***میشل استروگف***، ۱۹۲۶) شکل می‌گیرد. اما دلمشغولی اصلی او طی دورهٔ کاری‌اش در فرانسه، رهایی از شخصیت ستارهٔ «پررمز و راز» بود. برای حصول به این مقصود، راه‌های بسیاری را آزمود: نقش‌های قهرمانانه را به طریقی کودکانه و ناگزیر کاریکاتوری بازی کرد، به نقش‌های کمدی بازگشت، یا تیپ‌های شخصیتی متضاد را در یک فیلم کنار هم آورد. آشنایی با آوانگاردهای فرانسوی و سینمای آمریکا ـ مشخصاً گریفیث، چاپلین و فرینکس ـ این انتخاب آگاهانه او را قوت بخشید. علاقه‌اش به سینمای آمریکا فزونی یافت، در سال ۱۹۲۷ به آن‌جا نقل مکان کرد و تنها در یک فیلم ظاهرشد، ***تسلیم*** اثر ادوارد اسلومن. در اواخر همان سال به اروپا بازگشت. در آلمان به گروهی از هموطنان مهاجرش پیوست و در دو فیلم‌نقش مهاجری.روس را ایفا کرد Der Weisse Teufel (۱۹۲۹)، و ***گروهبان ایکس*** (۱۹۳۱). به هر تقدیر چیزی که همیشه از آن می‌ترسید پیش آمد: گفتار وارد سینما گردید و برای او به معضلی بدل شد که در کشورهای خارجی شدیدتر جلوه می‌کرد. آخرین نقش‌های او معدود بودند و ادامه نیافتند. در ۱۷ ژانویه ۱۹۳۹ بر اثر سل حاد در بیمارستان مستمندان درگذشت.

ناتالیا نوسینوا

گزیدهٔ فیلم‌شناسی:

سونات کروتزر (۱۹۱۱)، برادران (۱۹۱۳)، پنجهٔ تقدیربی‌رحم (۱۹۱۳)، زندگی درمرگ (۱۹۱۴)، عروسک‌ها(۱۹۱۵)، بی‌بی‌پیک (۱۹۱۵)، پدرسرگیوس (۱۹۱۷)، فریادپیروزی شیطان(۱۹۱۷)، منقل فروزان (۱۹۲۳)، ماتیاس پاسکال(۱۹۲۵)، کازانوا(۱۹۲۷)، گروهبان ایکس(۱۹۳۱)

کتاب‌شناسی:

The Kreutzer Sonata(1911); Christmas Eve (1912); A Terrible Vengeance(1913); The Sorrows of Sarah (1913); Satan

با سه تصویر متفاوت کنار هم قرار دادند: یک بشقاب سوپ، جسد زنی در تابوت و کودکی که بازی می‌کند. در نتیجه چنین هم‌نشینی‌ای برای تماشاگر این تصور پیش می‌آمد که حالت چهرهٔ بازیگر تغییر می‌کند، در حالی که پس‌زمینه (که از یکی از فیلم‌های پیش از انقلاب برداشته شده بود) ثابت می‌ماند. کولشف در این تجربه دلیلی یافت بر درستی یکی از قوانین تدوینی که پیش‌تر کشف کرده بود: معنای سکانس تدوین شده در سینما را نه محتوای عناصر تدوین شده، بلکه هم‌نشینی آنها می‌سازد. این تجربه را در غرب به واسطهٔ سخنرانی پودوفکین در لندن به سال ۱۹۲۹ با عنوان «مدل به جای بازیگر» می‌شناسند (و به همین دلیل اغلب به اشتباه آن را تأثیر پودوفکین می‌نامند).

معاصرین آن دوره گاه این تجربه را نه بروز اندیشهٔ آوانگارد نسل جدید، که شاهدی بر تخریب دستاوردهای پیشینیان توسط سینماگران شوروی می‌دانند. از جمله مویسیی الینیکف (رئیس استودیوی روس فیلم و بعدها (Mezhrabpom - film) در خاطراتش می‌نویسد که چگونه «آدم‌های تدوینی» کولشف بالا پوش چرمی به تن و هفت تیر به کمر، نگاتیو فیلم‌های قدیمی را «توقیف» می‌کردند تا آن «آشغال را به شکل جدید تدوین کنند... آشغالی که بورژواها ساخته‌اند». و آنها را به فیلم‌های انقلابی جدید تبدیل کنند، چون در آن دوره در کشور، فیلم خام برای ساختن فیلم‌های جدید وجود نداشت.

سینمای نوپای شوروی در روزهای آغازین به اصل آفرینش از طریق نابودی وابسته بود. تقریباً بلافاصله پس از انقلاب نابود کردن ساختار تجاری فیلم‌های ژانری آغاز شد. در ۱۹۱۹ موجی از فیلم‌های تبلیغاتی به راه افتاد، با عناوینی چون ***شیطان جسور، چشمان آنها گشوده شد، ما از کینه‌جویی بدور هستیم*** یا ***به خاطر پرچم سرخ*** که به پاس نخستین سالگرد تشکیل ارتش خلق ساخته شد. این agitki ها (قطعات آژیتاسیونی) که در آغاز سینمای شوروی بسیار معمول بودند، با استفاده از سینماهای سیار اختصاصی و «قطارهای تبلیغاتی» در سراسر کشور نمایش داده می‌شدند. نخستین این قطارها در آوریل ۱۹۱۹ به مدیریت ام. آی. کالنین به سوی روستاها حرکت کرد.

هفتم نوامبر ۱۹۲۰ فیلمبرداری با صحنهٔ پرجمعیت فیلمی دربارهٔ سقوط کاخ زمستانی آغاز شد. مفهوم کنش، اصل فیلم نمایشی و «فیلم غیر نمایشی» (unplayed - film) را که در ایدهٔ تاریخ نگاری توسط فیلم نقش اساسی داشتند، با هم ترکیب کرد. این فیلم مفهوم کار گروهی (فیلم محصول کار سیزده کارگردان به ریاست نیکلای یورنیف بود) را نیز ارائه کرد و بازیگر را از فردیت خویش تهی کرد. (۱۰/۰۰۰ نفراز مردم در آن حضور داشتند). علاوه بر این مفهوم تودهٔ مخاطبان را پیش کشید (فیلم با حضور ۱۰۰/۰۰۰ نفر نمایش داده شد) و نهایتاً خط تقسیم کنندهٔ میان تئاتر و سینما را از میان برداشت (تئاتر در میدان اجرا می‌شد، اما ضبط شده بر روی فیلم).

ترکیب سینما- تئاتر از مشخصه‌های سینمای شوروی در اوایل دههٔ ۱۹۲۰ است. گریگوری کوزینتسِف و لئونیدتراوبرگ اجرایی تئاتری از ***ازدواج*** به صحنه آوردند که نمایش بر پردهٔ سینمایی نیز جزو ساختار اجرای آن بود. ایزنشتین نیز در ***خردمند*** تکه فیلم‌های «یادداشت‌های گلوموف» را لابه‌لای اجرا به نمایش درآورد. در اجرای ***پاشنه آهنی*** توسط گاردین نیز چنین شگردهایی به کار گرفته شد. این تکنیک در تجربه‌های تئاتری پیش از انقلاب ریشه دارد اما ظاهراً کارگردانان شوروی از این موضوع آگاه نبودند و تصور می‌کردند که در این جا هم در حال نابود کردن سنت‌ها هستند.

ایدهٔ تألیف جمعی در دههٔ ۱۹۲۰ نیز اهمیت داشت. نخستین گروهی که (در ۱۹۱۹) تشکیل شد متعلق به کولشف بود و از پودوفکین، بوریس بارنت، وی. پی. فوگل و چند نفر دیگر تشکیل شده بود. آثار این گروه استوار بود بر نفی «درام روانشناختی» پیش از انقلاب. این گروه نظریهٔ نوینی را در زمینهٔ بازیگری ارائه کرد: مسئله «مدل» (واژه‌ای که نخستین بار تورکین در ۱۹۱۸ از آن یاد کرد) که طی آن به جای تجسد روانشناختی شخصیت از مطالعه و بررسی واکنش‌ها و بروز خود به خود بازی استفاده می‌شود.

پس از گروه کولشف، گروه دیگری به ریاست ژیگاورتوف (نام مستعار دنیس آرکادویچ کافمن) تشکیل شد. از جملهٔ اعضای آن می‌توان همسر ورتوف، لیزاوتا سویلوا و برادر او میخائیل، و نیز ای. ام. رادچنکو را نام برد. این گروه در مانیفست‌هایی که در Kinofoto و لِف به چاپ رساند مفهوم بازیگر (به عنوان «یک خطر»، «یک خطا») و ایده فیلم نمایشی با خط داستانی را یکسره مردود دانست. هدف گروه Kino-Eye (سینما - چشم) تسخیر «زندگی به شکلی غیر آگاهانه»، سینما - حقیقت (Kino - pravda) و «انقلاب توسط فیلم‌های خبری» بود. این ایدهٔ آنها بر ایدهٔ «ادبیات واقعیت» مجله لف استوار بود که خود واکنشی بود در برابر فراخوان ساختارگرایان برای حذف «خود هنر». به هر حال، تغییر واقعیت از طریق زبان جدید سینما مجاز دانسته شد و به گروه «سینما - چشم» توانایی تغییر زمان و فضا اعطا شد.

سرگئی آیزنشتین (۱۸۹۸ـ۱۹۴۸)

آیزنشتین در سن ۲۵ سالگی کودک بازیگوش تئاتر شوروی بود. اجرای هتاکانه و به سبک سیرک او از اثر کلاسیک استروفسکی، خردمند از نقاط اوج تجربه گرایی در تئاتر پس از انقلاب به شمار می‌رفت. پرولتکالت پس از دو اجرای دیگر، از او دعوت کرد تا فیلمی بسازد. این فیلم ***اعتصاب*** (۱۹۲۵) بود و به زودی شاگرد سابق مه‌یر هولد به مشهورترین فیلمسازشوروی بدل شد.او چند سال بعد چنین نوشت: «درشکه تکه تکه شد و درشکه چی به درون سینما افتاد».

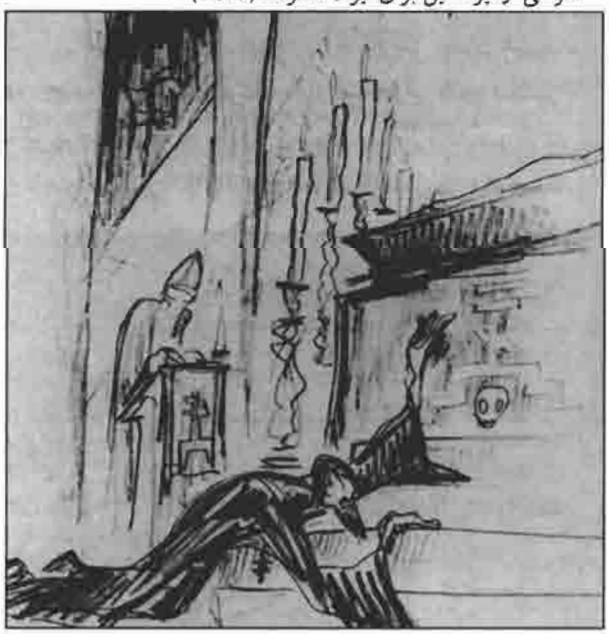
آیزنشتین، آموخته‌های تئاتری‌اش را در تمام فیلم هایش به کارگرفت. ورسیون او از تیپ سازی شوروی بر شخصیت‌پردازی فاقد روانشناسی کمدی دلارته استوار بود. او در فیلم‌های بعدی اش بی‌آن که احساس حقارت کند، نورپردازی، دکورها و لباس‌ها را استیلیزه کرد. مهم‌تر از همه، درک ایزنشتین از جنبش اکسپرسیونیستی، از هنجارهای واقع گرایی فراتر رفت و تهییج چندین و چند بارهٔ مخاطب را هدف قرار داد. در اعتصاب، تلاش کارگران به همراه سرکارگرشان که می‌کوشند سوت بخار را به صدا درآورند به ورزش‌های سبک شبیه می‌شود. در ***قدیم و جدید*** (۱۹۲۹) پرتاب ناامیدانه گاوآهن توسط یک زن به حالت دفاعی خشم آلود، استحاله می‌یابد. فیلم دو قسمتی ***ایوان مخوف*** (۱۹۴۴و ۱۹۴۶) به واسطهٔ تغییر حالت لحظه به لحظهٔ حرکت بازیگر ضرباهنگی پرطمطراق می‌یابد.

به زعم ایزنشتین سینما نه گام بعدی تکامل تئاتر بلکه هم نهاد (سنتز) تمام هنرها بود. او در شگرد سینمایی تدوین مشابهت‌هایی با هم‌نشینی تصاویر در شعر می‌دید، با تک گویی درونی ***یولیسیز*** جویس و با «تناوب» استادانهٔ کنش و گفتگو در آثار دیکنز وتولستوی. در ***رزمناوپوتمکین*** (۱۹۲۵) ملوانی ازسر خشم بشقابی را که در حال شستن آن است می‌شکند، در مونتاژ این صحنه با صحنهٔ پرتاب دیسک انداز مایرون درهم می‌شود. ایزنشتین گونه‌ای تدوین «چندآوایی» را در سینما به کار گرفت که موتیف‌های تصویری را در هم می‌تند. پیدایش تکنولوژی ناطق به او این فرصت را داد که تدوین «عمودی» میان تصویر و صدا را به کارگیرد. این نوع تدوین، می‌تواند وحدتی، هم‌چون درام موسیقایی واگنری بیافریند.

حرکت و تدوین بیانگرانه (expressive) مشخصه‌های زیبایی‌شناسی ایزنشتین هستند و در هیچ هنر دیگری جز سینما توان اجرای آنها وجود ندارد. او معتقد است که در ***الکساندر نوسکی*** (۱۹۳۸) تدوین عمودی پویایی عاطفی‌ای را آشکار می‌سازد که در تصویر و موسیقی نهفته است، و به این ترتیب انتظار پرتعلیق نیروهای الکساندر برای حملهٔ احتمالی شوالیه‌های تیوتونیک (Teutonic) را افزون می‌کند. پیش‌تر او گفته بود که «تدوین جاذبه‌های» روشنفکرانه، مجموعه «غافلگیری»های ادراکی می‌تواند عواطف و نهایتاً واکنش مخاطب را برانگیزاند. در اکتبر (۱۹۲۸) او در پی این اندیشه بود که همچون هایکوی ژاپنی‌و جریان سیال ذهن جویسی، با هم‌نشینی نماها تداعی‌های (Associations) تصویری ناب بیافریند. مشهورترین فراز «تدوین روشنفکرانه» اکتبر رسال‌های کوتاه بر خدا و کشور، ازتصاویر و عنوان‌هایی سود می‌جوید تا هالهٔ پر رمز و راز گرد مذهب و میهن پرستی را بنمایاند. ایزنشتین معتقد بود که با استفاده از تدوین می‌تواند از ***سرمایه مارکس*** فیلم بسازد.

طی دورهٔ صامت، ایزنشتین گمان می‌کرد که تجربه‌های زیبایی شناختی او می‌توانند با تبلیغات فرمایشی دولتی هم‌سو گردند. تمام فیلم‌های صامت او با فرازی از سخنان لنین آغاز می‌شوند و هر کدام از این فیلم‌ها به یکی از لحظات حساس شکل‌گیری افسانهٔ بولشویک‌ها می‌پردازند: نبردهای پیش از انقلاب ***(اعتصاب)***، انقلاب سال ۱۹۰۵ ***(پوتمکین)***، کودتای بولشویکی ***(اکتبر)*** و سیاست کشاورزی جاری ***(قدیم و جدید)***. موفقیت جهانی پوتمکین سبب همدلی و احترام جهانیان نسبت به رژیم شوروی گردید، چه کسی می‌توانست ازبه تصویر کشی ماهرانه قتل عام بی‌گناهان توسط نیروهای تزاری بر پلکان اودسایکه نخورد؟ ایزنشتین پس از اقامتی کوتاه در هالیوود به سال ۱۹۳۰ و تلاش برای ساختن فیلمی مستقل در مکزیک (۳۲ـ۱۹۳۰)، به شوروی در چنگ استالین بازگشت. صنعت سینما در حال انکار دستاوردهای تدوین دوران صامت بود و به زودی نظریه «رئالیسم سوسیالیستی» به سیاست رسمی بدل شد. تدریس در آکادمی دولتی به ایزنشتین فرصت داد تا راهکارهای پیوند مسایل مورد علاقهٔ خود با استانداردهای جدید را بیابد. اما تلاش او برای به عمل در آوردن اندیشه هایش در ***علفزار بژین*** (۷ـ۱۹۳۵) شکست خورد و فیلم توقیف شد.

طرحی از ایزنشتین برای ایوان مخوف (۱۹۴۴)



الکساندرنوسکی به موفقیت بیشتری دست یافت. ساخت این فیلم هم‌زمان شد با روس دوستی استالین و تبلیغی مناسب بود در برابر هجوم آلمانی‌ها. ایزنشتین نشان لنین گرفت. نخستین قسمت ***ایوان مخوف*** نیز به تثبیت موقعیت او کمک کرد. استالین قرائت «پیشرو»از برخی تزارها را تأیید می‌کرد و ایزنشتین نیز ایوان‌را حکمرانی قاطع نشان داده بود که در پی اتحاد روسیه است.

اما قسمت دوم از سه گانه ***ایوان مخوف*** به مذاق سیاست گذاران خوش نیامد. قضاوت آنها این بود که تزار در کشتن دشمنانش دو دل‌است و بیشتر به «هملت» شبیه است. کمیتهٔ مرکزی فیلم را توقیف کرد. احتمال دارد که این عمل بخشی از برنامهٔ همه جانبهٔ حزب برای تسلط کامل بر همهٔ هنرها باشد که طی دورهٔ جنگ بسیار شدت گرفت. حمله به قسمت دوم ایوان سبب شد ایزنشتین، که پیش‌تر هم حال خوشی نداشت، منزوی شود. او در سال ۱۹۴۸ در جوی انتقادی که تا یک دهه ادامه یافت، درگذشت. کنایه‌آمیز این که فیلم‌ها و نوشته‌های او در غرب بیشتر مورد تأمل قرار گرفتند تا در شوروی و هر چند گاه و بی‌گاه بر اعتبار او خدشه وارد کرده‌اند اما او همچنان مشهورترین و تأثیر گذارترین نمایندهٔ فرهنگ سینمای شوروی باقی مانده است.

دیوید بوردول

گزیدهٔ فیلم‌شناسی

اعتصاب(۱۹۲۵)،رزمناو پوتمکین(۱۹۲۵)، قدیم وجدید(۱۹۲۹)، الکساندرنوسکی(۱۹۳۸)، ایوان مخوف(۱۹۴۴و۱۹۴۶)

کتاب‌شناسی

Bordwell, David(1993), The Cinema ofEisentein.
Eisentein, Sergei(1949), Film From: Essay in Film Theory.
- (1992), Towards a Theory of Montage.
- (1988), Writings, 1922-34.
Leyda, Jay, and Voynow, Zina(eds.) (1982), Eisenstein at work.
Nizhny, Vladimir (1962), Lessons with Eisentein.
Seton, Marie(1952), Sergei, M.Eisentein: A Biography.

صحنه‌ای از علفزار بژین (۱۹۳۵)

گروه سینمایی ایزنشتین («پنج فولادی» The Iron Five) متشکل از جی. وی. الکساندر روف، ام. ام اشتراوخ، ای. آی. لوشین، ام. آی. گوموروف، ای. ای. آنتونوف در سال ۱۹۲۳ پا گرفت. ایزنشتین در نخستین کار نظری‌اش جایگزینی مفهوم پیرنگ در سینما با تدوین جاذبه‌ها را پیش کشید و در نخستین فیلم بلندش، ***اعتصاب*** (۱۹۲۵)، توده‌ها را در مقام قهرمان فیلم قرار داد که در واقع واکنشی بود در برابر نظام ستاره سازی روسیه پیش از انقلاب و سینمای معاصر غرب. به زعم ایزنشتین هر قاب تصویر یک واحد با اهمیت و مستقل تدوین است، یک«جاذبه» - یعنی شوکی که به ادراک تماشاگر وارد می‌شود - و «تدوین جاذبه‌ها» در واقع ردیفی است از شوک‌های پیاپی که بر بیننده اثر می‌گذارد و چنان واکنش خلاقانه‌ای را برمی‌انگیزد که به واسطهٔ آن تماشاگر در آفریدن متن فیلم با کارگردان شریک می‌شود. تفاوت اساسی نظام تدوین ایزنشتین و کولشف در همین جا نهفته است: در نظام کولشف تماشاگر نقشی انفعالی دارد و تنها دریافت کننده اطلاعات از پیش آماده است. طبق نظریهٔ کولشف نقش قاب تصویر (فریم) در یک سکانس برابر است با نقش حرف در یک واژه و در واقع چیزی که اهمیت دارد نه مفهوم و محتوای هر قاب، بلکه هم‌نشینی آنها است.

آیزنشتین در مورد ایدهٔ در نظر گرفتن هر قاب تصویر به عنوان یک واحد تدوین، وامدار کولشف است. به گفته شاهدان عینی، ایزنشتین ساخت صحنه‌های پرجمعیت را از ***اشعهٔ مرگبار*** کولشف فراگرفت. علاوه بر این خود او دینش به مکتب تدوین مجدد را پذیرفته است: او طی دوران کار برای اسفیرشاب به تدوین مجدد فیلم‌های خارجی برای نمایش در شوروی اشتغال داشت. گریگوری کوزینتسف و لئونیدتراوبرگ مدعی هستند که ایدهٔ «جاذبه‌ها» با دیدن نمایش ***ازدواج*** آنها به ذهن ایزنشتین خطور کرده است، طی این نمایش ردیفی از جاذبه‌ها ارایه می‌گردید. ایزنشتین نخستین بار جاذبه‌ها را به شکلی تدوین شده در اجرای تئاتری ***خردمند*** به سال ۱۹۲۳ به کار گرفت.

FEX (فکس ـ کارگاه بازیگران غریب) به سال ۱۹۲۱ در لنین گراد به رهبری گریگوری کوزینتسف و لئونیدتراوبرگ به عنوان کارگاهی تئاتری شکل گرفت واز ۱۹۲۴ به مجتمعی سینمایی تبدیل شد. تأکید بر مرکزگریزی که فکس پیش‌نهاد از یک سو در گرایش آنها به ژانرهای «دست پایین» (سیرک، وودویل و واریته) و گریز از سنت‌های هنر «جدی» نمایش مشهود است و از دیگر سو، رمزگانی است حاکی از احساس هنرمندان مکتب لنین گراد به عنوان شهرستانی‌های نوین، زیرا درآن زمان پایتخت به مسکو منتقل شده بود. روی جلد مانیفست «مرکز گریزی» (۱۹۲۲، با مقالاتی از کوزینتسف، کریژیتسکی، تراوبرگ، یوتکه‌ویچ) محل چاپ «پایتخت سابق» یعنی لنین گراد (سابقاً پتروگراد) ذکر شده بود که اکنون دیگر مرکز نبود و بنابراین خارج از مرکز (eccentric) به حساب می‌آمد. ترکیب بازیگران گروه فکس، و نیز کارگردانان آن در طول زمان تغییر کرد و از ۱۹۲۶ به بعد تنها نامی از آن باقی ماند.

در لنین گراد یک گروه رقیب به نام KEM(کِم - کارگاه سینمای تجربی) هم وجود داشت که اعضاء آن عبارت بودند از فریدریش ارملر، ادوارد جوهانسن و سرگئی واسیلیف. برخلاف فکس، کِم یک گروه کاملاً سینمایی بود. این گروه که سیستم استانیسلاوسکی را رد می‌کرد طبق اندیشه‌های وسوولد مه‌یر هولد شکل گرفته بود و بر حرفه‌ای بودن به جای شهود هنری تأکید داشت. در ۱۹۲۷، در اوج دوران تدوین، ارملر چنین می‌گوید: «نه قاب تصویر، بلکه بازیگر فیلم را می‌سازد.» او این نظر جنجال برانگیز را در اثر شکل‌گرای خود، ***تکه‌ای از یک امپراطوری***، تجربه کرد.

شگردهای «غرابت» بر سیرک و وودویل استوار بود و عمدتاً در فیلم‌های کوتاه به چشم می‌آمد. از جمله ***مخملک*** (۱۹۲۴) اثر ارملر، (۱۹۲۵) Chess Fever اثر اشپیکوفسکی و ***کارآگاه رادیو*** (۱۹۲۶)، اثر یوتکه‌ویچ. شاه بیت ژانر جدید، ***ماجراهای اکتیابرینا*** (۱۹۲۴)، اثر کوزینتسف و تراوبرگ بود که به گفتهٔ تراوبرگ در پی آن بود که درونمایه یک agitka را با جلوه‌های سیاسی نشریات طنزآلود شوروی، حقه‌های کمدی‌های آمریکایی و ضرباهنگ تدوین سریعی که از آوانگارد فرانسوی برمی‌گذرد، ترکیب کند.

همه گرایش‌ها در یک مورد متفق القول بودند: چارلی چاپلین. به نظر ساختار گرایانی چون الکسی گان و ژیگاورتوف چاپلین مدلی بود در برابر سنت پیش از انقلاب. به زعم گروه فکس، او تجسم دید «پرغرابت» به جهان بود. آیزنشتین از کیفیت جاذبه‌های مکانیک ویژه حرکات «چاپلین» نوشت. به زعم کولشف و نیز گروه فکس، او تجسم آمریکا بود.

«آمریکا»یی که آوانگاردهای شوروی گرامی می‌داشتند مکانی واقعی به شکل پرچمدار ضرباهنگ ماشینی قرن بیستم نبود. به زعم کولشف این آمریکا مکان اساسی تدوین بود و او آن را موضوع یکی از نخستین تجربه هایش در «جغرافی خلاق» قرارداد: ***سطح زمین آفریده شد***، (۱۹۲۰). دراین فیلم خولکووا وابولنسکی از بولوار گوگول در مسکو بر پله‌های کاخ سفید در واشنگتن پدیدار می‌شوند. در تجربه‌ای هم‌زمان با همین تجربه، ***آدمی آفریده می‌شود***، همین گرایش انتزاعی به پیکر انسانی به

طبق قانون اقتباس ویکتور اشکلوفسکی از داستان جک لندن (۱۹۲۶) به کارگردانی کولشف

کار گرفته می‌شود. در این فیلم، «پشت یک زن»، «چشمان دیگری» و «پاهای نفر سوم» روی هم ترکیب می‌شوند. سایر فیلمسازان نیز در ایدهٔ مؤلف فیلم در مقام خالق شریک بودند. ژیگاورتوف در مانیفست سال ۱۹۲۳ خود از توانایی «سینما - چشم» در به کارگیری تدوین برای «خلق انسانی کامل‌تر از آدم» سخن می‌گوید. کوزینتسف و تراوبرگ در فیلمنامه ساخته نشده‌شان، *زن ادیسون*، ۱۹۲۳، آفرینش حوایی جدید را در نظر داشتند: دختر ادیسون و نیای جهان نو.

همراه با گرایش آوانگارد، سینمای آکادمیک و سنتی نیز دراتحاد شوروی به بقای خود ادامه داد. عمده‌ترین کارگردانان این نوع سینما عبارت بودند از ای ایوانوفسکی، سی. سابینسکی و پ. چاردی‌نین که پیش از انقلاب نیز فیلم می‌ساختند. البته این سینما یکسره محافظه کارانه نبود، بلکه گرایش آن به آمیزش شگردهای سنتی با «موضوع - دستمایه»ای بود که به طور مصنوعی «انقلابی» نامیده می‌شد. از موارد جالب این حالت می‌توان ***شبحی اروپا را تسخیر می‌کند*** (۱۹۲۳)، اثر گاردین را نام برد. این فیلم که ملهم از ***نقاب مرگ سرخ*** اثر ادگار الن‌پو بود، به گونه‌ای نه چندان آشکار از تدوین سود می‌جست، اما شیوهٔ روایت آن سنتی بود. در این فیلم یک صحنهٔ کابوس دوبار فیلمبرداری شده روی هم (double-exposure) وجود دارد که طی آن توده‌های انقلابی با امپراطوری رودر رو می‌شوند که عاشق دخترکی چوپان است. توده‌ها پیروز می‌شوند و امپراطور و دخترک چوپان در آتش می‌سوزند. پایان فیلم پسندیده نبود زیرا فیلم در ژانر ملودرام ساخته شده بود و تماشاگر را به جای همدلی با توده‌های انقلابی به همدلی با قهرمان مرد و زن داستان فرا می‌خواند.

آلئیتا (۱۹۲۴)، ساخته یاکوف پروتازانوف پس از بازگشتش به شوروی، ابهام کمتری دارد و برمبنای یک داستان علمی - تخیلی اثر الکسی تولستوی ساخته شده است، اما تمام عناصر خصیصه‌ای و قراردادهای شاعرانهٔ ژانر فیلم مهاجران را به کار می‌گیرد.

در واقع، یکی از مشکلات اصلی فیلمسازان شوروی در دههٔ ۱۹۲۰ ابداع ژانرهای جدید بود. به گفتهٔ آدریان پیوترفسکی (۱۹۶۹)، یکی از مدل‌های تلویحی اولیه ملودرام گریفیثی بود، هم در زمینهٔ پیرنگ (فاجعه - پیگیری - نجات) و هم در زمینهٔ شگرد بیانی (تدوین جزئیات، به کارگیری جاذبه‌های عاطفی،

نمادگرایی اشیاء). از جمله اشخاص پیرنگ‌های داستانی دوران اولیهٔ سینمای شوروی نقش کارآگاه شوروی جدید بود ـ مثلاً در ***ماجراهای شگفت‌انگیز آقای وست در سرزمین بولشویک‌ها*** (۱۹۲۴). در حد جزئیات، شگردهای «تدوین جاذبه‌ها» (ایزنشتین) و «تدوین استوار بر ضرباهنگ مشخص»(گروه سینما ـ چشم) ارائه گردید.

ترکیب شگردهای جدید که کم و بیش سبب شکل‌گیری بحث‌هایی جنجال برانگیز بر سر فیلم نمایشی و غیر نمایشی گردید؛ در پاگیری ژانر «حماسی تاریخی انقلابی» در میانهٔ دههٔ ۱۹۲۰ مشهود است. وجه تمایز فیلم‌های این دسته ساختار پیرنگ و شیوهٔ روایت غیر سنتی، تدوین سریع، به کارگیری استعاره و تجربه‌گرایی در زمینهٔ زبان فیلم بود. در عین حال این فیلم‌ها به واسطهٔ به کارگیری مضامین انقلابی، نیاز اجتماعی و ایدئولوژیک را برآورده می‌کردند. از جمله این فیلم‌ها می‌توان موارد زیر را نام برد: فیلم‌های کلاسیکی هم‌چون ***اعتصاب*** و ***رزمناو پوتمکین***(ایزنشتین ،۱۹۲۵)، ***مادر*** (۱۹۲۶)، ***پایان سنت پترزبورگ***(۱۹۲۷)، و ***میراث چنگیزخان*** (۱۹۲۸) که به نام ***طوفان برفراز آسیا*** نیز شناخته می‌شود؛ هر سه اثر پودوفکین، و Zvenigora (۱۹۲۷) و ***آرسنال*** (۱۹۲۹)، اثر الکساندر داوژنکو.

«استاندارد کردن» ژانرهای فیلم که (به گفتهٔ پیوتروفسکی) پس از ۱۹۲۵ صورت گرفت نیز به ساخت فیلم‌های حماسی، اما به گونه‌ای آکادمیک‌تر انجامید، همچون ***دسامبریست‌ها*** (۱۹۲۷، ایوانوفسکی) و ***بال‌های دهقان فقیر*** (۱۹۲۶، یوری تاریچ) که تحت تأثیر «تئاتر هنری مسکو» ساخته شد. نبرد پیوسته میان سنت گراها و نوآوران سبب شد که کوزینتسف و تراوبرگ و گروه فکس، پرداختن به دستمایه‌های معاصر را رها کنند تا فیلم خود دربارهٔ جنبش دسامبریست، ***باشگاه مردگان بزرگ*** (یا SVD)را در اواخر ۱۹۲۷ بسازند.

فیلمنامه نویسان SVD نظریه پردازان فرمالیستی چون یوری یتانیانوف ویولی اکسمان بودند، و از ۱۹۲۶ سینمای صامت شوروی وارد دوره‌ای شد که ایزنشتین بعدها آن را «دومین دورهٔ ادبی» نامید. از یک سو ورتوف که ایدهٔ فیلم نمایشی را یکسره مردود می‌دانست و اسیپ بریک نویسنده که تا آن جا پیش رفت که پیشنهاد کرد فیلمنامه را پس از آن که فیلمبرداری شروع شد بنویسند سرگرم کار بودند. از دیگر سو ایپولیت سوکولف و طرفداران فیلمنامه «پولادین» به فعالیت اشتغال داشتند و معتقد بودند که هر نما باید پیشاپیش و به طور دقیق شماره گذاری و برنامه ریزی شود. ایزنشتین در برابر ایدهٔ فیلمنامهٔ پولادین، ایدهٔ فیلمنامهٔ «عاطفی» را پیش‌نهاد، یعنی «ثبت آنی حس صحنه» که به کارگردان کمک می‌کند تا تجسد بصری هراندیشه‌ای را بیابد.

در مجموع، مداخله نویسندگان و منتقدان فرمالیست، دست کم تا اندازه‌ای سبب حضور دوبارهٔ ارزش‌های ادبی در سینمای شوروی گردید. این حضور را می‌توان در فیلمنامهٔ یتانیانوف برای ***شنل*** (۱۹۲۶) مشاهده کرد که از اثر گوگول اقتباس شده بود و توسط کوزینتسف و تراوبرگ کارگردانی شد و نیز فیلمنامهٔ ***طبق قانون*** (۱۹۲۶) اثر ویکتور اشکلوفسکی که بر مبنای داستان «غیرمنتظره» اثر جک لندن نگاشته شد و کولشف آن را ساخت. علاوه بر این، اشکلوفسکی برخی از ارزش‌های سینمایی و ضد ادبی «فیلم ـ واقعیت»های ورتوف را به حیطهٔ فیلم داستانی وارد کرد؛ مثلاً در ***تخت خواب وکاناپه*** (۱۹۲۷) اثر آبرام روم، که در جزئیات زندگی روزمره کاملاً دقیق می‌شود.

ژانر زندگی روزمره که به نمایش جزییات واقعیت پیرامونی تعلق خاطر داشت، از جمله نمایش صنعت، به تدریج در سینمای شوروی نقشی برجسته یافت. از جمله فیلم‌های این ژانر می‌توان این موارد را نام برد:***گرداب*** اثرپتروف ـ بایتوف و ***خانه‌ای در کوران برف*** (۱۹۲۸) اثر ارملر و ***خط کلی*** اثر ایزنشتین. درکمدی‌های بوریس بارنت همچون ***دختری با جعبه کلاه*** (۱۹۲۷) و ***خانهٔ میدان تروبنایا*** (۱۹۲۸) نیز زندگی روزمره نقش ویژه‌ای دارد. ***در خانهٔ میدان تروبنایا***گرایش به زندگی روزمره با دیگر گرایش مهم سینمای شوروی ادغام گردیده است: فیلم‌های شهری. در این جا درونمایهٔ فیلم تقابل میان شهر و روستا است، شهر به گونهٔ دنیایی جدید در برابر تازه واردان روستایی نمایش داده شده است، مثلاً در ***شهر بزرگ*** اثر روم، ***ورود به شهر ممنوع*** اثر ی.ژلیا پوژسکی و نیز ***پایان سنت پترزبورگ*** اثر پودوفکین.

در پایان دهه، سینمای شوروی در وضعیتی متناقض قرار گرفت. سینمای استواربر تدوین به اوج رسیده بود یا بهتر بگوییم به چندین نقطهٔ اوج رسیده بود، زیرا با گرایش‌های متعددی رودررو بود. از یک سو نظریهٔ سینمای روشنفکرانه در نظر بود که آیزنشتین به هنگام کار بر روی ***اکتبر*** (۱۹۲۶) آن را ارایه کرد و در سال ۱۹۲۹ با ارایه مقالهٔ «بعد چهارم در سینما» آن را شکلی قطعی بخشید و پس از آن بر جنبش آوانگارد نقشی اساسی داشت. از سوی دیگر سینمای به اصطلاح «غنایی» یا «عاطفی» مطرح بود که به واسطهٔ تصویر ـ نماد عمل می‌کرد و از نمونه‌های نوعی آن می‌توان ***زمین*** (۱۹۲۷) و ***ارسنال*** (۱۹۲۹، داوژنکو)، ***الیسو*** (۱۹۲۸، نیکلای شنگلایا)، ***دختری از***

رودخانهٔ دوردست، ***پسر من*** (۱۹۲۸)، و ***منقار طلایی*** اثر اوژنی چوریاکوف را نام برد. تراوبرگ نقل می‌کند که او و کوزینیتسف تحت تأثیر مقالهٔ ایزنشتین دربارهٔ بعد چهارم، اصول تدوین ***بابل جدید*** (۱۹۲۹) را کاملاً تغییر دادند و «پیوستگی کنش» پیرنگ را به سود آن چه که ایزنشتین «ترکیب متضاد لحن‌های گوناگون طبق نظامی روشنفکرانه» می‌نامید کنار نهادند. آنها سپس فیلم تازه به نمایش در آمدهٔ ***پایان سنت پترزبورگ*** پودوفکین را که جایی میان دو قطب هوشمندانه و عاطفی قرار داشت دیدند و تحت تأثیر آن تقریباً تمام فیلم را دوباره از نو ساختند.

این دوره که دوران اوج پاگیری سینمای استوار بر تدوین هوشمندانه و غنایی ـ نمادین و سینمایی است که پیرنگ درحاشیه قرار می‌گیرد، هم‌زمان موجد نظامی موازی در زمینه ژانر تجاری است ـ مشخصاً در آثار گاردین (***شاعر و تزار***)، چاردی‌نین (***پشت دیوارهای صومعه***) و کنستانتین اگرت (***عروسی خرس*** - ۱۹۲۶)، اما در پایان دهه مقالاتی انتقادی نگاشته شد که هم بر نوآوران (انحراف چپ‌گرا) و هم بر سنت گراها (انحراف دست راستی) تاخته بودند. در بهار ۱۹۲۸ برای گردهمایی تمام اتحادیه‌های حزبی فراخوانی داده شد و تقاضای «قالبی که توده‌ها بتوانند آن را درک کنند» به عنوان مهم‌ترین معیار ارزیابی زیبایی شناختی فیلم‌ها ارایه گردید. اما عدم پذیرش سینمای تجاری که بعدها فیلمسازان مکتب قدیم بسیار از این گونه فیلم‌ها ساختند نشانی از این حقیقت بود که چیزی فراتر از مسایل شکلی و ساختاری در خطر افتاده است. «تصفیه» در سینما آغاز شد و تصاویر گاردهای سفید، کولاک‌ها، جاسوس‌ها، خرابکاران مهاجر جناح سفید که به نیرنگ به صفوف انقلابیون رخنه کرده بودند بیش از پیش بر پرده ظاهر گردید. فیلم هایی چون ***فریاد او*** اثر پروتازانوف (۱۹۲۵)، ***ورود به شهر ممنوع*** اثر ژلیابوژسکی، ***بر ساحل دوردست*** (۱۹۲۷) اثر جو هانسن و ***مرد جنگلی*** (۱۹۲۸) اثر استابووا گواهی آزار دهنده از این گرایش جدید هستند. افزایش روز افزون نقش RAPP در حوزه ادبیات شرایط فشار ایدئولوژیکی را آفرید که سینما نیز در آماج آن قرار گرفت.

علاوه بر تغییر اوضاع سیاسی، پیدایش صدا نیز در آغاز دوران جدید نقش مهمی ایفا کرد .پیش از آن در ۹ـ۱۹۲۸، یعنی پیش از ورود اختراع جدید به عرصهٔ سینمای شوروی، فیلمسازان شوروی دربارهٔ احتمال به کارگیری صدا بحث کرده بودند. در ۱۹۲۸، ایزنشتین، الکساندروف و پودوفکین در بیانیهٔ «آینده فیلم ناطق» نظریهٔ کنترپوان سمعی ـ بصری را پیش کشیده بودند. مهندس شورین (لنین گراد) و مهندس تاگر (مسکو) در آن زمان بر روی دستگاه ضبط صدا برای استودیوهای فیلمسازی شوروی کار می‌کردند. افزودن صدا به سینما، از یک نظر، سیاستی دولتی بود. فیلم ***یک مورد آسان*** که به نام ***زندگی بسیار خوب است*** (۱۹۳۲) نیز شناخته می‌شود، اثر پودوفکین، و ***تنها*** (۱۹۳۱)، اثر کوزینتسف و تراوبرگ، هر دو برای ساخت به صورت صامت برنامه‌ریزی شده بودند، اما به دستور مقامات بالا«برای ساخت به طور ناطق آماده گردیدند» و به همین دلیل با یکی دو سال تأخیر به نمایش درآمدند. اگر چه تا سال‌ها بعد، به دلیل فقدان دستگاه‌های نمایش ناطق در مناطق روستایی، فیلم‌های صامت باز هم در کنار فیلم‌های ناطق ساخته می‌شدند (از مهم‌ترین آنها **Boul de suif** اثر میخائیل روم و ***شادی*** اثر الکساندر مادودکین هر دو محصول ۱۹۳۴)، اما می‌توان گفت که سینمای صامت درمقام شکلی هنری پیش از ۱۹۲۹ در شوروی به اوج رسید و در آن سال از پیشرفت باز ماند و جای خود را به آیندگان سپرد.

ترجمه: شهراد تجزیه‌چی

کتاب‌شناسی

Christie, Ian, and Taylor, Richard (eds.)(1988), The Film Factory.

Leyda, Jay(1960), Kino: A History of Russian and Soviet Film.

Piotrovsky, Adrian(1969), Teatr, Kino Zhizn(A History of the Soviet Istoriya sovietskogo kino v chetyryokh tomakh(A history of the Soviet cinema in 4 volumes), Vol.i: 1917-1931.

Lebedev, Nicolai(1965), Ocherk istorii kino SSSR. Nemo kino (1918-1934) (An outline history of cinema in the USSR. Silent cinema). Margolit, Yevgeny(1988), Sovietskoie Kinoiskusstvo(Soviet film art).

Moscow, 1988.

سینمای یهودی اروپا

مارک و مالگورزاتا هندریکوفسکی

چشم‌انداز دوران آغازین سینما در اروپا بدون ذکر پدیدهٔ منحصر به فرد سینمای فراملی یهودی کامل نخواهد بود. این پدیده در اروپای شرقی و مرکزی طی دورهٔ صامت پاگرفت و تا دههٔ ۱۹۳۰ ادامه یافت. سینمای یهودی در سنت فرامرزی فرهنگ و ادبیات یهودی ـ اروپایی و زبان عبری ریشه داشت. عبری زبانی است با توان بیانی استثنایی، اصطلاحاتی بسیار پرداخت شده، و واژگان غنی که در آغاز قرن بیستم به زبان مادری ده میلیون یهودی بود که عمدتاً در اروپای مرکزی و شرقی می‌زیستند اما در نقاط دیگر چون ایالات متحده، مکزیک و آرژانتین نیز روزگار می‌گذراندند.

سنت فرهنگی قوم یهود

یهودیان اروپای شرقی و مرکزی ادبیات غنی ای داشتند که با ادبیات سایر ملل اروپا برابری می‌کرد. علاوه بر آثار نخبه گرا که به دنبال بنا نهادن سنت ادبی بودند، داستان‌های عامه پسند نیز به شکل جزوه‌های ارزان قیمت به چاپ می‌رسید. در آغاز قرن، نمایندگان ادبیات یهود عبارت بودند از: آورام گلدفان، پدر تئاتر یهودی، یانکف گوردین، آن ـ اسکی (شلویم زاین ویل راپوپورت) یتیس خوک لیب پرتس، شولم آش، یوسف اپاتوشو (یوسف مه‌یر اپاتوفسکی) و شولم آلیخم (شولم رابینوویچ). طی دههٔ ۱۹۱۰ و ۱۹۲۰ سینمای نوپای یهود بیشتر از آثار این نویسندگان الهام می‌گرفت. سینمای یهودی در درام و تئاتر یهودی اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم ریشه دارد و شاخه‌ای است از سنت پوریم ـ اشپیل (The purim - Shpil) و عناصری از داستان به اصطلاح «شاندرومن» یا مردم‌پسند را وام می‌گیرد. استر روخل کامینسکا، «الئونورا دیوز یهودی»، نخستین بار در ۱۸۹۲ بر صحنه تئاتر الدورادو ورشو ظاهر شد. تا سال ۱۹۱۱، سه تئاتر یهودی در شهر به فعالیت مشغول شدند. گروه ادبی کامینسکی در داینا‌سی، الیزیوم و اوریون. گروه مشهور ویلنر نیز در سال ۱۹۱۶ توسط مردخای مازو در ویلنا (ویلینوس کنونی) به راه افتاد. در ۱۹۱۸، در آن سوی اقیانوس اطلس، یانکوف (یعقوب) بن ـ آمی به همراه موریس شوارتس در نیویورک Yiddish Arts Theatre مشهور را افتتاح کرد.

اجراهای تئاتری یهودی برگرفته از قصه‌های انجیلی، افسانه‌های اروپای شرقی و سنت‌های توده‌ای یهودی بود. صحنه‌ای که جلوه‌ای مذهبی می‌آفرید با رقص و آواز همراه می‌شد. حس و حال متغیر سبب زدودن حس ناامیدی همیشگی می‌شد و به این ترتیب درام و تراژدی با صحنه‌های اشک آور ملودرام و طنزی پرمایه که سبب خنده‌های پیاپی می‌گردید، در هم می‌آمیخت. خصلت یگانه و بیانگر وافر این اجراها وام‌دار سنت هاسیدی بود. درک نمایشنامه‌ها و فیلم‌های یهودی بدون آشنایی با هاسیدیسم اروپای شرقی امکان‌ناپذیر است، زیرا این سنت اروپای شرقی اسطوره‌پردازی و فلسفه خاص خود را دارد و به تکرارمایهٔ شورش رمانتیک فردی و نبرد میان سنت و تغییر دلبسته است.

سینمای صامت

از همان آغاز، فیلم‌های یهودی هم از سوی یهودیان و هم از سوی تماشاگرانی که در پی چیزهای «غیر عادی» بودند مورد استقبال قرار گرفتند. این دست فیلم‌ها در لهستان، روسیه، اتریش، آلمان، چکسلواکی و رومانی ساخته می‌شدند. تولید کنندهٔ آنها در روسیه، شرکت S. Mintus در ریگا (لیتوانی)، شرکت Mizrakh and mirograf در اودسا و شرکت‌های خاریتونوف، خانژانکوف و پاته در مسکو، و دیگر نقاط بودند. اما عمدهٔ فیلم‌های یهودی در لهستان ساخته می‌شدند که تعداد یهودی‌های آن به ۱۰ درصد کل جمعیت یهودیان بالغ می‌شد. یهودیان لهستانی تعصب شدیدی نسبت به هویت ملی خود داشتند. در اوایل قرن بیستم، ازبیش از چهارصد هزار و اندی یهودی ساکن ورشو ۸۰ درصد آنها به زبان عبری سخن می‌گفتند و می‌خواندند.

در لهستان، اصلی‌ترین مرکز تولید فیلم‌های یهودی ورشو بود. و نخستین شرکت فیلمسازی، به نام سیلا توسط مردخای (مردکای) توبین در همین شهر تأسیس شد. از میان فیلم‌های تولیدی این شرکت پیش از آغاز جنگ جهانی اول می‌توان از چهار فیلمی نام برد که از نمایشنامه‌های نمایشنامه‌نویس مشهور یهودی، یانکوف (یعقوب) گوردین اقتباس شده بودند. این اقتباس‌ها در سال ۱۹۱۱ با **پدر بی‌رحم** با بازی هرمان سیراکی در نقش اول و زینا گلدشتین به نقش دختر او آغاز

گردید. سیلا از همکاری اعضا گروه نمایشی کامینسکی نیز بهره‌مند شد. اورام یتس خوک کامینسکی در سال ۱۹۱۲، ***جنایت فقیر*** و درام رمز آلود ***خدا، انسان و شیطان*** (۱۹۱۲) را کارگردانی کرد. آندرژمارک (مارک آرِنشتاین یا اُرِنشتاین) ***میرل افروس*** (۱۹۱۲) را ساخت که در آن استر روخل کامینسکا و ایداکامینسکا بازی می‌کردند.این نخستین بازی ایداکامینسکا و در نقش دوران کودکی شلویمل بود.

در سال ۱۹۱۳، یک شرکت فیلمسازی یهودی جدید و فعال به نام کاسمو فیلم تأسیس شد. مؤسسان آن شاموئل گینزبرگ و هنریک فینکل اشتاین بودند و این شرکت در سال‌های ۱۴-۱۹۱۳ چندین فیلم دیگر از روی نمایشنامه‌های گاردین تولید کرد: ***غریبه*** یا ***عشق و مرگ***، ***عقوبت الهی***، ***دختر آواز خوان مذهبی*** و نسخه‌ای جدید از ***مادر خوانده*** که چند سال پیش‌تر توسط سیلا ساخته شده بود. آخرین فیلم یهودی این شرکت پیش از هجوم آلمانی‌ها به ورشو در ۵ اوت ۱۹۱۵ ***دختر طردشده*** بر مبنای نمایشنامه‌ای از آورام گلدفان با بازی استرروخل کامنسکا بود.

طی جنگ جهانی اول و پیش از آن، آثاری با مایه‌های یهودی توجه فیلمسازان آلمانی را به خود جلب کرد. ***شیلوک فون کراکاو*** (۱۹۱۳) بر مبنای رمان کوتاهی از فلیکس سالتن به کارگردانی کارل ویلهلم و طراحی صحنهٔ هرمان وارم و بازی هنرپیشهٔ مشهور رودلف شیلد کراوت ساخته شد. ***بلیط زرد*** (۱۹۱۸) نیز در ورشوی اشغال شده توسط ویکتور جانسن و با بازی هنرپیشهٔ زن لهستانی پولانگری در نقش اصلی برای شرکت اوفا ساخته شد.

فیلمسازی بومی پس از جنگ دوباره جان گرفت. سه فیلم یهودی برجسته‌ای که طی دههٔ ۱۹۲۰ در لهستان ساخته شدند عبارت بودند از: ***سوگند*** (۱۹۲۴) به کارگردانی زیگمونت تورکف، ***یک از سی و شش*** اثر هنریک سزارو اقتباسی از رمان پرفروش یوسف اپاتوشو به همین نام با بازی بازیگران لهستانی و یهودی. این فیلم نیز هم‌چون ***سوگند*** به مسأله جذب یهودیان به لهستان قرن نوزدهم و نبرد همدوش آنها با لهستانی‌ها در قیام ژانویه ۱۸۶۳ بر علیه روسیه می‌پردازد. ساخت فیلم‌های یهودی دراتحاد جماهیر شوروی نیز ادامه یافت. ***بخت یهودی*** (۱۹۲۵) اثر الکساندر گرانوفسکی بر مبنای مجموعه داستان مشهور مناخم ـ مندل اثر شولم آلی‌خم و با همکاری بازیگران تئاتر هابیما و بازیگر یهودی بزرگ شوروی شلویم میخوئلس ساخته شد. ***ستاره‌های سرگردان*** (۱۹۲۷) به کارگردانی گریگوری گریشر چریکوور داستان پسرکی یهودی بود که از خانه پدری

یهودی با ویولونش (۱۹۳۶) ساخته ژوزف گرین

می‌گریزد وسال‌ها بعد ویولونیستی مشهور می‌شود. این فیلم نیز بر اساس داستانی از آلی‌خم ساخته شد و فیلمنامه آن را اسحاق بابل نوشته بود. بابل برای آن که داستان آلی‌خم را از نظر ایدئولوژیک قابل قبول کند، آن را بسیار تغییر داد. البته تلاش‌های او پوچ بود زیرا این نویسندهٔ بزرگ و دوست و محرم راز سرگئی ایزنشتین چند سالی بعد طی تصفیه های حذبی سر به نیست شد. گریشر چریکوور چند فیلم یهودی دیگر نیز ساخت از جمله ***خنده در میان اشک*** که در سراسر جهان به شهرت و موفقیت دست یافت.

سینمای ناطق

پیدایش سینمای ناطق در آغاز دههٔ ۱۹۳۰ سبب وقفه‌ای کوتاه در فیلمسازی یهودی شد اما نیمهٔ دوم این دهه به عصر طلایی سینمای یهودی بدل شد زیرا استفاده از صدا دست یابی به غنای این زبان را ممکن می‌کرد. دو شرکت لهستانی در ساخت فیلم‌های یهودی تخصص داشتند: گرین ـ فیلم متعلق به جوزف گرین و کینور متعلق به شاول و ییتس خوک گاسکیند. الکساندر فورد مستندهای داستانی‌ای چون ***صبراهولیتزین*** (۱۹۳۴) با همکاری بازیگران تئاتر یهود و ***ما در راه هستیم***

(۱۹۳۵) ساخت. جوزف گرین (یوسف گرین برن، از اهالی لودز) کارگردان و تهیه کننده‌ای صاحب شرکت فیلمسازی، به همراه یان نووینا- پرزیبیلیسکی فیلم **یهودی با ویولونش** (۱۹۳۶) را با موسیقی ابراهام الستاین و بازی مالی پایکان در نقش اصلی، ساخت. علاوه بر این آنها **بازیگر پوریم** (۱۹۳۷) را با بازی میریام کرسین و حییم جاکوبسون ساختند. گرین سپس به همراه کنراد تام **مادر کوچولو** (۱۹۳۸) را با بازی مالی پایکان ساخت، سپس به همراه لئون تریستان، **نامه‌ای کوتاه به مادر** (۱۹۳۸)، را با بازی لوسی و میشا گهرمان ساخت. کارگردان با استعداد.هنریک سزار و (سزاپیرو) نسخهٔ ناطق **سوگند** (۱۹۳۷) را با بازی زیگمونت تورکف به نقش الیجاه پیامبر و با همکاری گروه کُر Great Synagogne ورشو ساخت. در سال ۱۹۳۷، لئون جینات **گدایان شاد** را با بازی دو کمدین مشهور یهودی، شیمن (سیمون) دزیگان و اسرائیل شوماخر ساخت. اما مهم‌ترین فیلم هنری سینمای یهودی را به درستی **دیبوک** می دانند که اقتباسی بود از نمایشنامه (و تحقیقات قوم شناختی) آن ـ اسکی و به کارگردانی مایکل واژین ـ اسکی (میشا واخسمان). در این داستان که بر مبنای افسانهٔ قدیمی به عشق نافرجام دانشمندی فقیر به لئا دختر مردی ثروتمند پرداخته است، رمز گرایی و نمادگرایی هاسیدیک به شکلی نمایان به کار گرفته می‌شود.

آخرین فیلم یهودی ساخته شده در لهستان پیش از شروع جنگ **بی‌خانمان** به کارگردانی الکساندر مارتن (مارک تنه باوم، متولد لودز و فراری از آلمان هیتلری) بر مبنای نمایشنامه یانکوف گاردین و با بازی شیمن ژیگان، اسراییل شوماخر، آدام دامب و ایداکامینسکا بود.

پس از آن که حیات یهودیان اروپا با تهدید روزافزون رو به‌رو گردید، مرکز فیلمسازی یهودی به آمریکا انتقال یافت. در آن جا ادگار جی.اولمر مهاجر اتریشی‌الاصل فیلم موفق **دشت‌های سرسبز** را به همراه یانکوف بن ـ آمی کارگردانی کرد. دوران کاری متغیر و پربار آلمر (او دستیار ف. و. مورنائو بوده است و بعدها تعداد زیادی فیلم B در هالیوود ساخت) ادامه یافت و او چندین فیلم یهودی دیگر ساخت از جمله **بلک اسمیت خواننده** (۱۹۳۸) و **کبریت ساز آمریکایی** (۱۹۴۰)، جوزف برن در سال ۱۹۳۹ Mirele Efros اثر گاردین را بازسازی کرد و موریس اشوارتس از اعضای تئاتر هنری یهود به فیلمسازی رو کرد و Teyve der milkhiker (۱۹۳۹) را کارگردانی و در آن بازی کرد.

گروه زیادی از کارگردانان یهودی طی کشتار دسته جمعی جنگ جهانی دوم کشته شدند. کارگردانان هنریک سزارو، مارک آرنشتاین، بازیگران کلارا سگلالوویچ، ییتس خوک سامبرگ، دورا فکل، ابرام کرک و بسیاری دیگر در گتوی ورشو کشته شدند. پس از جنگ نیز فیلم‌های یهودی ساخته شدند اما گذشتهٔ پرشکوه سینمای یهودی با ابعاد پرارزش آن یک‌سره و به‌گونه‌ای غیرقابل بازگشت از دست رفت.

ترجمه: شهراد تجزیه‌چی

کتاب‌شناسی

Goldberg, Judith N.(1983), Laughter through Tears: The Yidish Cinema.

Goldman, Eric A.(1988), Vision, Images and Dreams: Yiddish Film Past and Present.

Hoberman, Jim (1991), Bridge of Light: Yidish Film between Two Worlds.

Shmeruk, Chone(1992), Historia literatury jidisz (A history of Yiddish literature).

ژاپن: پیش اززلزلهٔ بزرگ کانتو

هیروشی کاماتسو

دستگاه‌های نمایش تصاویر متحرک هم‌چون کینه‌توسکوپ ادیسون، سینماتوگراف لومیر، ویتاسکوپ ادیسون و ویتاسکوپی که توسط لوبین نمونه سازی شد، نخستین بار در نیمه دوم سال ۱۸۹۶ در ژاپن به کار افتادند. در پاییز ۱۸۹۷، دوربین تصویر متحرک انگلیسی، سینماتوگراف با کسترو ری توسط مغازهٔ عکاسی کونیشی وارد ژاپن شد. نخستین فیلمبرداران، کسانی چون شیروآسانو، تسونکیچی شیباتا و کانزو شیرایی تصاویری از صحنه‌های خیابانی و رقص گیشاها توسط این دوربین‌های وارداتی تهیه کردند و پیش از سال‌های ۹ـ۱۸۹۸ با استفاده از حقه‌های بصری فیلم‌های پرتحرکی ساختند: ***جیزوی دیو*** (۱۸۹۸) و ***زنده کردن جسد*** (۱۸۹۸) به هر حال، در آغاز قرن بیستم صنعت فیلمسازی در ژاپن وجود نداشت و فیلم‌های فرانسوی، آمریکایی و انگلیسی بازار ژاپن را تسخیر کرده بودند.

از پی سنت نمایش فانوس جادویی یا Utsushie، فیلم‌های اولیه در سالن‌های واریته، سالن‌های اجاره‌ای، یا تئاترهای معمولی نمایش داده می‌شدند. بسیاری از فیلم‌های اولیه ژاپن صحنه هایی از نمایش‌های کابوکی را ضبط کرده‌اند: در ۱۸۹۹، ***تماشای برگ‌های افرای سرخ*** و ***دو نفر در معبود دوجو*** توسط تسونکیچی شیباتا ساخته شدند و تسونجی تسوچیا ***آشیانهٔ شناور مرغابی شانه به سرکوچک*** را ساخت. ***تماشای برگ‌های افرای سرخ*** فیلمی است دربارهٔ نمایش کابوکی با بازی هنرپیشگان افسانه‌ای دانجوروایچیکاوای نهم و کیکوگورو اونوئه پنجم که از سه نما تشکیل شده است و حتی گونه‌ای روایتگری بدوی را نمایش می‌دهد. ***دو نفر در معبد دوجو*** نخستین فیلم رنگی شده‌ای است که در ژاپن ساخته شد. این فیلم توسط شرکت یوشیزاوا، تولیدکنندهٔ دستگاه‌های فانوس جادویی و اسلاید رنگ شد. این شرکت بعدها به یکی از نخستین شرکت‌های فیلمسازی ژاپن بدل شد. به هنگام نمایش این فیلم در سال ۱۹۰۰، صاحب فیلم در جلوی پرده‌تئاتر کابوکی ماکت دره‌ای را ساخت که بین صخره‌هایش برکه‌ای پرماهی وجود داشت و بادبزنی برقی نسیم خنکی را به سوی تماشاگران روانه می‌کرد. این تدبیرهای خارجی، از خصوصیات مهم دوران آغازین سینما در ژاپن بود.

علاوه بر مغازه عکاسی کونیشی، آسانوما و شرکا و مغازهٔ عکاسی تسوروبوچی در آغاز قرن بیستم به فیلمسازی رو آوردند اما اندکی بعد انحصاراً به فروش فیلم خام و تجهیزات فیلمبرداری پرداختند. تماشاگران ژاپنی تشنهٔ موضوع‌های بومی بودند، اما حتی تا سال ۱۹۰۴ نیز شرکت فیلمسازی‌ای وجود نداشت که نیاز آنها را برآورده کند. شرکت کوماتسو که در ۱۹۰۳ تأسیس شد چند موضوع برای نمایش سیار در شهرستان‌ها ساخت اما حتی شرکت یوشیزاوا که فعال‌ترین شرکت بود تنها موضوع‌های جدید، چشم اندازها و رقص گیشاها را دستمایه قرار می‌داد و همچنان فیلم‌های خارجی، به خصوص فرانسوی، بازار را در اختیار داشتند.

وقوع جنگ میان روسیه و ژاپن در سال ۱۹۰۵ سبب پدید آمدن سینمای بومی شد. گروهی از روزنامه‌نگاران و فیلمبرداران به میدان نبرد آسیایی فرستاده شدند تا گزارش هایی تهیه کنند. فیلمبرداران تسونکیچی شیباتا و کوزابوروفوجی‌وارا نیز میان آنها بودند و فیلم‌های آنها از میدان‌های جنگ، همراه با فیلم‌های فیلمبرداران انگلیسی،بسیار پرطرفدار شدند. محبوبیت فیلم‌های جنگی سبب شد که نخستین مستندهای دروغین ژاپنی ساخته شوند. در ۶ـ۱۹۰۵ و در ادامهٔ همین جریان، تعدادی فیلم «بازسازی جنگ» فرانسوی نیز به نمایش درآمدند. این مستندهای دورغین، توجه تماشاگران را به تفاوت‌های میان فیلم داستانی و غیر داستانی جلب کرد، تمایزی که تا آن زمان در صنعت فیلم ژاپن به چشم نمی‌خورد.

تا سال ۱۹۰۸، در ژاپن استودیوی فیلمبرداری وجود نداشت و تمام فیلم‌ها در هوای آزاد فیلمبرداری می‌شدند. از جمله فیلم‌های کابوکی که مستلزم وجود پرده‌های نقاشی شده در پس زمینه بود. کنیچی کاوائورا رئیس شرکت یوشیزاوا پس از دیدار از استودیوی ادیسون در آمریکا، در مگوروی توکیو استودیویی شیشه‌ای ساخت که در ژانویه ۱۹۰۸ کامل شد. کمی پس از آن پاته در اکوبوی توکیو و شرکت یوکوتا در کیوتا استودیوهایی ساختند و یک سال بعد شرکت فوکوهودو فیلمسازی را در استودیوی هانامیدرا، که آن هم در توکیو قرار داشت، آغاز کرد. سپس از سال ۱۹۰۹ ژاپن آمادهٔ فیلمسازی

نظام‌مند، به خصوص تولید فیلم داستانی گردید واین چهار شرکت در سال‌های آغازین، بدنهٔ اصلی تولید را تشکیل دادند.

در اکتبر ۱۹۰۳، نخستین سینمای ژاپن (دنکی ـ کان یا تئاتر برقی) در آساکوزای توکیو افتتاح گردید و از آن پس تعداد سینماها به تدریج افزایش یافت و آرام آرام سینماها جایگزین سالن‌های نمایش وودویل شدند. ژاپنی‌ها روش منحصر به فردی را برای نمایش فیلم ابداع کردند که از نمایش کابوکی ونو وام گرفته شده بود و در تمام دوران صامت ادامه یافت: یک بنشی که تصاویر را برای تماشاگران توضیح می‌داد در تمام نمایش‌های فیلم حضور داشت. در آغاز، بنشی‌ها فیلم‌ها را معرفی می‌کردند و پیش از نمایش فیلم، خلاصه داستان آن را برای تماشاگران تعریف می‌کردند. اما هرچه فیلم‌ها طولانی‌تر و پیچیده‌تر می‌شدند، بنشی صحنه‌ها را بیشتر توضیح می‌داد و گفتگوها را بیان می‌کرد و هم‌زمان موسیقی ژاپنی پخش می‌شد و تصاویر صامت بر پرده تکان می‌خوردند. نظام استوار بر یک یا چند بازیگر که از بیرون فیلم، تصاویر فیلم را تعریف می‌کردند سبب شد که سینمای ژاپن کاملاً به شکل غربی سینما و نمایش فیلم شبیه نشود. کارکرد روایتی میان نویس‌ها و ترتیب نماها تا حد ممکن ساده می‌شد تا بر مهارت بنشی در توصیف خط روایتی فیلم، معنای صحنه‌ها، فضای فیلم و احساسات بازیگران تأکید شود. حتی در اواخر دهۀ ۱۹۱۰ نیز تعداد میان نویس‌ها در فیلم‌های ژاپنی اندک بود و در بیشتر موارد تنها حکم عنوان هر بخش از داستان را داشتند. به همین ترتیب، غلبهٔ صدای بنشی مانع از برداشت کوتاه و هر نوع حرکت سریع بازیگران بود. تا سال ۱۹۱۰ محبوبیت بنشی‌ها به چنان مرتبه‌ای رسید که نظر آنها دربارهٔ کیفیت فیلم، اگر نه بیشتر، دست‌کم به

ایزوتاناکا در فیلم کیوبا مغازهٔ یقه‌فروشی (۱۹۲۲)

اندازهٔ شرکت‌های تولیدی اهمیت داشت.

همهٔ اینها به آن معنی نیست که فیلم‌های ژاپنی تماماً ازتأثیر غرب دور ماندند. تا سال ۱۹۱۲، شرکت توانمند یوشیزاوا تحت تأثیر فیلم‌های فرانسوی که سیل‌آسا به بازار ژاپن وارد می‌شدند، درام‌هایی با موضوعات معاصر (که به نام شین‌پا Shinpa شناخته می‌شدند) می‌ساخت و در انواع گوناگون کمدی، فیلم‌های پرحقه، با مناظر طبیعی و سفر نامه و نیز موضوع سنتی‌تر تئاتر کابوکی فیلم تهیه می‌کرد. البته مشابهت با سینمای غرب سطحی بود و فیلم‌های ژاپنی طی دهۀ ۱۹۱۰ صبغهٔ منحصر به فردی را حفظ کردند. وجود بنشی در مقام راوی «خارج» فیلم به آن معنا بود که هدف اصلی میزانسن در سینمای ژاپن ارائهٔ کنش‌های متقابل شخصیت‌ها و تغییر حس و حال آنها در یک صحنه باشد تا ساختن یک سیر داستانی نامحسوس. البته کسانی هم بودند که کوشیدند در دوران نخستین سینمای ژاپن، شکل‌های سینمایی غربی را به کار گیرند:

در ***دیوانه ـ شکل جدید*** (پاته ۱۹۰۹) به کارگردانی شیستسوایوافوجی از صحنه‌های بازگشت به گذشته استفاده شد؛ در ***سبزی صنوبر*** (یوشیزاوا، ۱۹۱۱) در اوج روایت داستان از فیلم در فیلم استفاده شد. حتی چنین آثاری نیز از قاعدهٔ سنتی نمایش پیروی کردند که طبق آن نقش زن را یک Oyama بازی می‌کرد، بازیگر مردی که همیشه نقش زنان را ایفا می‌کرد. تا اوایل دهۀ ۱۹۲۰ تعداد هنرپیشگان زن سینمای ژاپن انگشت شمار بود زیرا معتقد بودند که اویاما بهتر از یک زن واقعی می‌تواند ذات زنانه را بیان کند.

در سال ۱۹۱۲، یوشیزاوا، یوکوتا، پاته و فوکوهودو با هدف به انحصار درآوردن بازار Nippon (Nikkatsu) Katsudoshashin Co. را تشکیل دادند. این شرکت در توکیو، استودیوی موکوجیما را ساخت و در آن جا چندین فیلم شین‌پا (مکتب جدید) ساخته شد. این فیلم‌ها به موضوعات معاصر می‌پرداختند که اغلب از پاورقی روزنامه‌ها و داستان‌های خارجی، به سبکی ملودرام اقتباس شده بودند.آنها در کیوتو از استودیو یوکوتای سابق استفاده می‌کردند و فیلم‌های کیوها (مکتب قدیم) می‌ساختند: فیلم‌های سامورایی در بستری تاریخی. هم‌زمان با شکل‌گیری نیک کاتسو، چندین شرکت ضدتراست نیز شکل گرفتند. از میان آنها، تنکاتسو که در مارس ۱۹۱۴ تأسیس شد به عمده‌ترین رقیب نیک کاتسو تبدیل شد. فوکوهودو پیش از ادغام در نیک کاتسو، امتیاز کینه‌ماکالر (Kinemacolor) چارلز اربن را خریداری کرده بود تا هم بتواند

فیلم‌های کینه ما کالر اربن را نمایش دهد و هم به این شیوه فیلم‌های ژاپنی فیلمبرداری کند. تن‌کاتسو با در اختیار گرفتن این امتیاز تأسیس شد تا برای رقابت با فیلم‌های نیک کاتسو، فیلم‌های کینه ما کالر بسازد. تن‌کاتسو علاوه بر تقلید از نیک کاتسو در زمینه ساخت فیلم‌های مکتب قدیم و جدید، Rensageki یا درام چینی نیز تولید می‌کرد که ترکیبی بود از نمایش صحنه‌ای و سینما و با استفاده از فیلم به جای صحنه هایی که اجرای زنده آنها بر صحنه مشکل بود. کنش‌های زنده و تصاویر فیلم شده به شکل «زنجیر وار» از پی هم می‌آمدند. پس از آن که بازیگران صحنه‌ای را اجرا می‌کردند، پرده می‌افتاد و صحنهٔ بعدی به طول چند دقیقه بر روی آن نمایش داده می‌شد و دوباره بازیگران به روی صحنه می‌آمدند. خرق عادت تنکاتسو در سال ۱۹۱۴ به کارگیری بازیگران زن بود.

تمایز میان مکتب‌های قدیم و جدید عمدتاً از نظریهٔ ژانر که در دورهٔ میجی در نمایش صحنه‌ای رواج داشت، وام گرفته شده بود. مکتب قدیم که بعدها جیدای جکی (درام تاریخی) نامیده شد، در اغلب موارد از فیلم‌های شمشیر بازی تشکیل شده بود که در آنها آدم‌ها لباس‌های تاریخی به تن داشتند و زمان وقوع ماجراها پیش از احیای میجی بود. مکتب جدید که بعدها گندای جکی (درام مدرن) نامیده شد، از فیلم‌هایی تشکیل شده بود که زمانی معاصر داشتند. مکتب قدیم همیشه گرد یک فوق ستاره شکل می‌گرفت: ماتسونوسوکه‌اونوئه مشهورترین ستارهٔ نیک کاتسو بود و شیروگورو ساواموراى پرطرفدار و محبوب برای تن‌کاتسو کار می‌کرد، به این ترتیب سینمای استوار بر ستاره‌ها در ژاپن نخستین بار و به طور عمده از درام تاریخی پا گرفت. در چنین فیلم هایی، داستان‌هایی نمونه‌ای بارها و بارها تکرار می‌شد و همان بازیگران همیشگی در آنها ایفای نقش می‌کردند. این سنت تکرار یکی از مشخص‌ترین رگه‌های قابل پی‌گیری در تاریخ سینمای ژاپن است. داستان هایی چون «چهل و هفت ملازم وفادار» بارها ساخته شد و تا به امروز هم ساخته می‌شود.

در سال ۱۹۱۴، ۹ شرکت فیلمسازی در ژاپن وجود داشت. بزرگترین آنها نیک کاتسو بود که در دو استودیوی آن، ماهانه چهارده فیلم ساخته می‌شد. تن‌کاتسو در توکیو و اُزاکا استودیو داشت و ماهانه ۱۵ فیلم می‌ساخت. قدیمی‌ترین شرکت، کوماتسو، در سال ۱۹۰۳ تشکیل شده بود و مدتی فعالیت فیلمسازی‌اش را متوقف کرده بود اما از سال ۱۹۱۳ دوباره ساخت فیلم در استودیویش در توکیو را آغاز کرد. این شرکت، در ۱۹۱۴ ماهانه شش فیلم می‌ساخت. در همان سال، شرکت بی‌دوام نیپون کینه توفون چند فیلم ناطق ساخت. سینماتوکیو و Tsurubuchi Lanterns cinematograph فیلم‌های جدید می‌ساختند. در ازاکا چند شرکت کوچک از جمله شیکی شیما فیلم، سوگیموتو فیلم و یاماتو اون ـ ایی فعالیت داشتند. زمانی که‌ام. کاشی فیلم شرکتی که پاته را تصاحب کرد، به شرکت‌های ضدتراست پیوست، آرزوهای نیک کاتسو برای به انحصار درآوردن بازار بر باد رفت.

دختر ستوان (۱۹۱۷) اثر ماساتو اینویوئه در شرکت جدیدالتأسیس کوبایاشی ساخته شد و به خاطر به کارگیری تکنیک‌های غربی از سایر فیلم‌های مکتب جدید سنتی کاملاً متفاوت بود. این فیلم که از فیلم آلمانی ***استلان رای*** (۱۹۱۳) اقتباس شده بود تحت تأثیر سبک کارگردانی آن قرار داشت اما اینویوئه از فلاش بکی استفاده کرد که در فیلم آلمانی وجود نداشت و کلوزآپ‌هایی را به کار گرفت که در سینمای ژاپنی آن دوره غیر معمول بود. در دوره‌ای که تصاویر فیلمی عمدتاً حکم پرده نقاشی هایی را داشتند برای مهارت‌های گفتاری بنشی، اینویوئه حس خطابی و سخنوری را در خود تصویر نمایش داد. بازتاب تصویر مرکب عروس که او را به سوی مراسم عروسی می‌برد بر روی سطح آب نشان داده می‌شود و سپس دوربین به آرامی حرکتی افقی می‌کند تا چهره همراهان را در قاب بگیرد. حتی در سال ۱۹۱۷ نیز شیوهٔ کارگردانی غربی‌ای در سینمای ژاپن نادر بود. اینویوئه در فیلم بعدی‌اش ***گیاه سمی*** (۱۹۱۷)، باز هم از کلوزآپ استفاده کرد اما در بیشتر فیلم‌های ژاپنی این دوره، که هنوزهم اویاما نقش زنان را بازی می‌کرد، کلوزآپ «زن» قابل اجرا نبود.

حتی پیش از ۱۹۱۰ نیز تلاش‌های مقطعی و پراکنده‌ای برای غربی کردن سینمای ژاپن به چشم می‌خورد. به عنوان مثال، در فیلم‌های کمدی شرکت یوشیزاوا که به شدت تحت تأثیر سینمای فرانسه بودند بازیگر اصلی مقلد ماکس لندر بود. اما در اواخر سال ۱۹۱۰ بود که برخی شرکت‌ها کوشیدند تا سازمان کاملاً رمزبندی شدهٔ سینمای بدوی ژاپن را به ساختار واقعی غربی نزدیک کنند. آنها در این تلاش از به کارگیری بستر رئالیستی، نمای سریع و دوری گزینی از موضوع‌های تکراری سود جستند. درهمین دوره بود که نقش کارگردان برجسته‌تر شد. در سال ۱۹۱۸، کارگردانانی چون ایزوتاناکا و تاداشی اُگوچی در شکل غالب فیلم‌های مکتب جدید نیک کاتسو تغییراتی ایجاد کردند.

هر چند کنار گذاشتن کامل تیپ‌های نمونه‌ای درام مدرن امکان‌پذیر نبود، اما فیلم‌های مکتب جدید به خصوص آنها که در اواخر دههٔ ۱۹۱۰ در استودیو موکوجیمای نیک کاتسو

ساخته شدند، در زمینهٔ مسایل هنری بلند نظرتر بودند. در هنرهای ژاپنی دورهٔ پسا ـ میجی، تعلق خاطر به نکات هنری را عمدتاً نظریه‌ای غربی می‌دانستند و می‌اندیشیدند که با پیروی از ارزش‌های پذیرفته شدهٔ غرب می‌توانند هنر ژاپنی را اعتلا بخشند. غربی کردن سبک در درام مدرن ساده‌تر از درام تاریخی بود و به همین دلیل تغییرات نیز در همین حوزه اتفاق افتاد.

روند جدی غربی سازی سینمای ژاپن از اواخر ۱۹۱۰ آغاز گردید و از جمله به کنار گذاشتن اویاماو بازیگران زن انجامید. پیشگام این روند منتقد و فیلمسازجوان نوریماساکائه‌ری‌یاما بود. کائه‌ری‌یاما معتقد بود که سینمای ژاپن، که تنها تصویرگر کلام‌بنشی‌هااست باید راهی بیابد تا داستان خود به خود از خلال تصاویر فیلم روایت شود، چیزی که در سینمای اروپا و آمریکا شکل معمول فیملسازی بود. در سال ۱۹۱۸ که نیک کاتسو به ایزوتاناکا و تاداشی اگوچی اجازه داد تا برمبنای این نظریه فیلم‌های غربی شده بسازند تن‌کاتسو ،ایده «درام تصویری ناب» کائه‌ری‌یاما را پذیرفت و به او فرصت داد تا دو فیلم بسازد: ***گرمی زندگی*** و ***دوشیزهٔ کوههای بلند*** هر دو (۱۹۱۸). این فیلم‌ها در بستر غربی شدهٔ خیالی‌ای می‌گذرند و از نقش‌آفرینی کاملاً رمزبندی شدهٔ بازیگران در سینمای سنتی ژاپن به دور هستند و به ناتورالیسمی دست می‌یابند که کاملاً خلاف سبک ژاپنی شایع آن زمان است. این فیلم‌ها، نخستین فیلم‌های ژاپنی بودند که فعالانه، هر چند خام دستانه، نظریه‌های هنری غرب را به‌کار گرفتند.

به تدریج، سایر شرکت‌ها نیز این خط را پی گرفتند و در اوایل دههٔ ۱۹۲۰ شکل سنتی سینمای ژاپن یک سره کهنه می‌نمود. دورهٔ میان ۱۹۲۰ تا نیمهٔ نخست ۱۹۲۳ (درست پیش از زمین لرزهٔ بزرگ کانتو) دورهٔ تغییر شکل سینمای ژاپن است. مکتب جدید به عنوان درام مدرن و مکتب قدیمی به عنوان درام تاریخی تثبیت شدند. ازشکل تئاتری سنتی گذاری صورت گرفت به نظام استودیویی، و سبک فیلم و نیز روند تولید به الگوهای غربی نزدیک شد. شکل اولیهٔ سینمای ژاپن که از تغییر سریع تصاویر پرهیز می‌کرد، از میان‌نویس تنها به جای عنوان فصل‌های داستان استفاده می‌کرد، و از تصاویر فیلم شده به جای تکه‌های مشکل اجرای صحنه‌ای در درام زنجیره‌ای استفاده می‌کرد، ناچار تغییر کرد، حتی در محافظه کارترین شرکت‌ها چون نیک‌کاتسو. این شرکت مدتی طولانی از پذیرفتن شکل غربی سرباز می‌زد و می‌کوشید سنت‌ها را حفظ کند اما نهایتاً تغییر خواسته‌های مخاطبان شرکت را مجبور به تغییر سیاست‌هایش کرد.

در این دورهٔ کوتاه، دو شرکت بی دوام چند فیلم جالب توجه ساختند. یکی از آنها، کوک‌کاتسو بود که در سال ۱۹۲۰ تن‌کاتسو را خرید و به نوری ماساکائه‌ری‌یاما فرصت فیلمسازی داد. این شرکت به کارگردانی جیرویوشینو درام‌های تاریخی تولید می‌کرد اما در عین حال بازیگران زن را به جای اویاما به کار گرفت. همین امر سبب شد که کارگردان‌ها بتوانند در زمینه ساختن فیلم‌های رئالیستی مثلاً ***کاملیای زمستانی*** (ریوها هاتاناکا، ۱۹۲۱) یا فیلم‌هایی کم و بیش با دکورهای اکسپرسیونیستی مثل ***در کنار نور روحانی*** (کیوماتسوهوسویاما) تجربه کنند.

شرکت تای کاتسو برای تولید فیلم‌های روشنفکری تأسیس شد. این شرکت بر خلاف نیک کاتسو و کوک کاتسو به خاطر جلب تماشاگر، نه فیلم‌های شمشیربازی مکتب قدیمی با حضور ستاره‌های مردم پسند ساخت و نه به شکل‌های کلیشه شدهٔ فیلم‌های مکتب جدید علاقه نشان داد. هدف تای‌کاتسو تولید فیلم‌های سینمایی ژاپنی با الهام از سینمای اروپا و آمریکا بود اما نه به گونه‌ای که کارش تقلید صرف باشد. با این هدف، شرکت از جونی چیرو تانیزاکی دعوت کرد تا مشاور آنها باشد. نخستین تولید آنها ***باشگاه آماتورها*** (کیزابوروکودی‌هارا، ۱۹۲۰) بود. در این فیلم عناصری از سینمای آمریکا ـ زیبا رویان در حال شنا، صحنه‌های تعقیب و گریز، اسلپ استیک ـ در محیطی ژاپنی به کار گرفته شدند و حاصل کار دینامیسم بصری‌ای بود که فیلم‌های سنتی ژاپنی آن دوره فاقد آن بودند. این یکی از نخستین فیلم‌های به سبک آمریکایی ساخته شده در ژاپن بود و کارگردان آن با ساختن چند فیلم دیگر برای تای کاتسو چنین سبک زیبایی‌شناختی را بسط داد: ***کاتسوشیکو سوناگو*** (۱۹۲۱)، ***شب جشن عروسک‌ها*** (۱۹۲۱) و ***شهوت انگیزی افعی*** (۱۹۲۱). همچنین در اوایل دههٔ ۱۹۲۰ شرکت شوچیکوکینما تشکیل شد که از همان آغاز از ساخت فیلم‌های باستانی چشم پوشی کرد و روش‌های کارگردانی آمریکایی را به کارگرفت. شوچیکو از بازیگران زنی استفاده می‌کرد که برای بیان پیچیدگی‌های روانشناختی ازحالت‌های مختلف چهره سود می‌جستند که در فیلم‌های آمریکایی به چشم می‌خورد و سعی داشتند حرکات طبیعی‌تر زندگی روزمره را ارائه دهند. شوچیکو در کاماتای توکیو استودیویی ساخت و بلافاصله با مشاورت جرج چاپمن و هنری کوتانی از هالیوود، به ساخت فیلم هایی به سبک آمریکایی رو کرد. مشخصهٔ فیلم‌های شوچیکو گرایش به‌نمایش جهان خیالی خام دستانه چنان که در آثار کائه‌ری‌یاما به‌چشم می‌خورد و علاقهٔ خود نمایانه به‌انکار سبک سنتی ژاپنی است.

دایسوکه ایتو (۱۹۸۱ـ۱۸۹۸)

دایسوکه ایتو امروزه کم و بیش فراموش شده است اما هم تماشاگران و هم منتقدان ژاپنی در اواخر دهه ۱۹۲۰ و اوایل دههٔ ۱۹۳۰ او را به عنوان یکی از برجسته‌ترین کارگردانان ژاپن گرامی می‌داشتند. متأسفانه بیشتر فیلم‌های آن دورهٔ او از دست رفته‌اند و جز چند تکه فیلم و فیلم ***جیر وکیچی، دزد جوانمرد*** (۱۹۳۱) که به گونه‌ای معجزه آسا باقی مانده. از سایر فیلم‌های صامت او پس از جنگ تنها نام و اعتباری بر جا مانده است. در دسامبر ۱۹۹۱ مشهورترین فیلم صامت او کشف شد و بخش هایی از قسمت دوم و بخش اعظم قسمت سوم سه گانهٔ ***یادداشت‌های روزانهٔ سفرهای چوجی*** (۱۹۲۷) در دسترس تماشاگران قرار گرفت.

ایتو نخستین فیلمش را در سال ۱۹۲۴ ساخت و پس از آن تا سال ۱۹۷۰ پیوسته به کارگردانی پرداخت. اما اعتبار او از فیلم‌های صامتش ناشی می‌شود و جز یکی دو فیلم از فیلم‌های ناطق او هم چون ***شاه شطرنج*** (۱۹۴۸) بقیه ارزش ویژه‌ای نداشتند. شاید اصلی‌ترین دلیل چنین ارزیابی‌ای آن باشد که منتقدان آثار او را به محک خاطرات رو به فراموشی نوآوری‌های سبک صامت او می‌سنجیدند (کم و بیش شبیه به چیزی که در فرانسه بر سرابل گانس آمد). سبک تکاپوی فیلم‌های اواخر دههٔ ۱۹۲۰ او حقیقتاً در جهان یگانه بود. دوربین در هر جهتی حرکت می‌کرد، سامورایی‌ای عرض پرده را به سرعت می‌پیمود، رشته‌ای از فانوس‌ها در دل تاریکی فراگیر شب تکان تکان می‌خوردند و ضرباهنگ فیلم‌های او به واسطهٔ تدوین شتابنده، سرعتی سرگیجه آور می‌یافت. میان نویس هایی که گفتگوها را بیان می‌کردند با ضرباهنگ تصاویر هم‌زمان و هم خوان می‌شدند و ضرباهنگ کلمات از شعر ژاپن و سایر شکل‌های داستانگویی الهام می‌گرفت.

از همه مهم‌تر، گونه‌ای حس و حال رمانتیک، احساساتی و نیست‌انگارانه و گونه‌ای شورش ناامیدانه علیه قدرت در تمام فیلم‌های آن دورهٔ ایتو به چشم می‌خورد. او درام تاریخی را تا حد سینمای آوانگارد ارتقا داد و حتی با فیلم‌های به اصطلاح متعهد (که ایدئولوژی پرولتاریا را بیان می‌کردند) برابری کرد. برخی از درام‌های تاریخی او دستمایه شان را از رمان‌های آلمانی یا فرانسوی وام می‌گرفتند. در سایر موارد، او به کرات کوشید تا از فرمول‌های جا افتاده درام‌های تاریخی بگریزد، از جمله در ***روح شیطانی*** (۱۹۲۷) کوشید تا تصاویری، ملهم از موسیقی شوپن بیافریند. در اوایل دههٔ ۱۹۳۰، او نیز هم چون آلفرد هیچکاک سینمای ناطق را تجربه کرد. او در نخستین فیلم ناطقش، ***تانگیسازان*** (۱۹۳۳) به عمد استفاده از گفتگو و صدا را محدود کرد، و در ***رانن چهل و هفت وفادار*** (۱۹۳۴)، از سمفونی ناتمام شوبرت استفاده کرد.

ایتو همواره خود را صنعتگر می‌دانست و در دورهٔ ناطق به سفارش تهیه کنندگان چند فیلم سرگرم کنندهٔ متوسط ساخت. آثار دوران جنگ او هم چون ***کوروماتنگو*** (۱۹۴۲) و ***تاچاقچیان بین المللی*** (۱۹۴۴)، مفرّی بودند از واقعیت جنگ و در عین حال از فیلم‌های تبلیغاتی به دور بودند.

در سال ۱۹۴۸ با ساخت فیلم پر اعتبار Oosho به صدر سینمای ژاپن بازگشت اما سوای چند فیلم، هم‌چون ***توطئه گر*** (۱۹۶۱) آثار پس از جنگ او عمدتاً گمنام باقی ماندند. در میان آثار کمتر شناخته شده او، بی‌تردید می‌توان ***کلاه آراسته به گل روی کوه پرواز می‌کند*** (۱۹۴۹) را با معیارهای مدرن‌شاهکار تلقی کرد. ***سرزمین مادری در دوردست*** (۱۹۵۰) را نیز باید چنین ارزیابی کرد در این فیلم تدوین کنترپوانی تصویر و صدا و استفاده استعاری از تدوین چشم گیر است.

ایتو طی دههٔ ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ نیز چند درام تاریخی ساخت و به عنوان کارگردانی مشهور شد که تنها در یک ژانر فیلم می‌ساخت. شهرت او در مقام کارگردان فیلم‌های صامت بسیار پراعتبار، همچنان که خود فیلم هایش، فراموش شد. اما اکنون او را دوباره کشف کرده و گرامی داشته‌اند، هم به خاطر فیلم‌های استادانهٔ صامتش و هم به خاطر کیفیت میزانسن فیلم‌های ناطقش.

نوشته هیروشی کوماتسو

گزیده فیلم‌شناسی

یادداشت‌های روزانهٔ سفرچوجی(۱۹۲۷)، روح شیطانی(۱۹۲۷)، جیروکیچی، دزدناجوانمرد(۱۹۳۱)، رانن چهل وهفت وفادار (۱۹۳۴)، کوروماتنگو(۱۹۴۲)، قاچاقچیان بین‌المللی (۱۹۴۴)، کلاه آراسته به گل روی کوه پرواز می‌کند(۱۹۴۹)، سرزمین مادری در دوردست (۱۹۵۰)، توطئه گر (۱۹۶۱)

کتاب شناسی

Jokashima(1924); Ikiryo(1927); Ostsurae Jirokichi Goshi(1931); Tangesazen(1933); Chusingura(1934); Kokusai mitsuyudan(1944); Oosho(1948); Yama wotobu hanagasa(1949); Harukanari haha no kuni(1950); Hangyakuji(1961).

صحنه‌ای از یادداشت‌های روزانه سفرهای چوجی (۱۹۲۷)

در آغاز، آمریکایی‌گرایی سرراست استودیو به مذاق منتقدین خوش نیامد اما در میانهٔ دههٔ ۱۹۲۰ انتقادها به پایان رسید. در این زمان، کل سینمای ژاپن نظام استودیوی استوار بر الگوهای آمریکایی را سرمشق قرار داد.

در سال ۱۹۲۰ به کارگیری روش‌های آمریکایی در فیلمسازی ژاپنی به چشم مخاطبان هنوز غریب می‌نمود اما اوضاع به سرعت تغییر کرد و کل سیستم عملاً طی یک سال دگرگون شد. در شرکت شوچیکو، کائورواوسانایی، از پیشروان جهان تئاتر، به فیلمسازی رو کرد و ناظر تولید فیلم انقلابی **روح در جاده**، (مینورومورا‌تا، ۱۹۲۱)، شد. کاملاً مشخص است که هدف استودیو از تولید آن دست یابی به زیبایی‌شناسی جدید ژاپنی است. در این فیلم، چندین داستان به طور موازی روایت می‌شود. این تجربه جدید از **تعصب** (۱۹۱۶) گریفیث الهام گرفته شده است. در این زمان حتی نیک کاتسو که سنتی‌ترین فیلم‌ها را ساخته بود، نتوانست در برابر این جریان مقاومت کند. در ژانویه ۱۹۲۱، این شرکت بخش ویژه‌ای برای تولید فیلم‌های روشنفکری افتتاح کرد که ایزوتاناکای کارگردان مدیر آن بود و در همان سال سه فیلم ساخت: ***پیش از آن که خورشید بدمد***، ***عطر نیلوفر سپید*** و ***زن در میان رود***. به زعم نیک کاتسو این فیلم‌ها تلاشی بودند جهت نوآوری و آنها را در سالن‌هایی نمایش دادند که مخصوص نمایش فیلم‌های خارجی برای تماشاگران فرهیخته بود. میان نویس‌ها به دو زبان ژاپنی و انگلیسی نگاشته شده بودند. فیلم‌های مکتب جدید از چندین بنشی استفاده می‌کردند و تصور سنتی برآن بود که میان‌نویس‌ها جریان تصاویر فیلم را مختل میکردند. به هر حال، فیلم‌های خارجی را یک بنشی روایت می‌کرد به همین خاطر نیک کاتسو برای پیش‌گیری از مخالفت طرفداران سنت گرای سینما در این فیلم‌های «روشنفکری» از میان نویس‌های دوزبانه استفاده کرد و در عین حال هدفش این بود که از آشنایی قبلی تماشاگران با فیلم‌های خارجی که به طور مشابهی میان‌نویسی می‌شدند سود برد. به هر حال، از آن جایی که سبک بازیگری این فیلم‌ها همچنان سنتی باقی مانده بود، تلاش آنها در جهت نوآوری کاملاً موفق نبود، به خصوص هماوردی با شوچیکو. اگر چه فیلم‌های تاناکا از بازیگران زن استفاده می‌کردند اما شرکت نیک کاتسو، آخرین شرکت فیلمی که استفاده از اویاما راکنارگذاشت، تا سال ۱۹۲۳ به استفاده از آنها ادامه داد.

به هر صورت با وجود گرایش عمومی به سمت سبک‌های سینمایی غرب، اشکال سنتی ژاپنی کاملاً منسوخ نشدند. درواقع، ایزوتاناکا در سال ۱۹۲۲ شاهکار ***کیویا، مغازهٔ یقه فروشی*** را با استفاده از اویاما ساخت. تاناکا بر خلاف کارگردانان معاصر در شوچیکو، صرفاً دنباله رو سبک‌های سینمایی آمریکایی نشد. ***کیویا*** فیلمی بود دربارهٔ مغازهٔ قدیمی یقه فروشی کیویا که در آن زوال یک خانواده، و به طور تلویحی زوال ژاپن کهن از طریق گذر چهار فصل روایت می‌شد: تمایز فصل‌ها در این فیلم با واژگان فصلی درهایکو، شعر سنتی ژاپن، پیوند دارند. همراهی این لحن شاعرانه با فضاسازی پایین شهری توکیو سبب می‌شود که این فیلم تا به امروز پالوده‌ترین شکل استفاده از هنر سنتی ژاپن در سینما باقی بماند. این فیلم یکی از آخرین فیلم‌های نیک کاتسو بود که در آن از اویاما استفاده شد، در واقع آخرین آواز قوی سنت‌گرایی در زمان نابودی سبک کهنهٔ سینمای ژاپن بود. نیک کاتسو، بی آن که نظریهٔ سینمایی محافظه کارانه را کاملاً کنار بگذارد توانست در این شاهکار زیبایی تجسمی ناب ژاپنی را حفظ کند. تاناکا برای این فیلم تمام مغازه کیویا را در استودیوی ماکوجیما بازسازی کرد. دیوارهای متحرک را می‌شد برحسب موقعیت دوربین جابه‌جا کرد. علاوه براین، برای طبیعی جلوه کردن حرکت بازیگران از یک اتاق به اتاقی دیگر یا از ایوان خانه به باغچه دیوارها را جابه‌جا می‌کردند.

پس از آن، و پیش از زلزلهٔ بزرگ کانتو در سال ۱۹۲۳، نیک کاتسو تعدادی فیلم‌باکیفیت برتر تهیه کرد. تاناکا **رقص جمجمه** (۱۹۲۳) را با استفاده از بازیگران زن و مرد اتحادیه بازیگران نمایش ساخت. این فیلم به تصویرکشی ریاضت‌های راهبی بودایی بود و با طول یازده حلقه، بسیار جاه‌طلبانه می‌نمود. منتقدین آن را با آثار کلاسیک خارجی، به خصوص ***همسران ابله*** (۱۹۲۲) استروهایم مقایسه می‌کردند: بالاخره فیلم‌های ژاپنی نیز در سطح فیلم‌های خارجی به خصوص، آمریکایی قدر دانسته شدند.

کن ساکوسوزوکی به همراه تاناکا نخستین مؤلفان تاریخ سینمای ژاپن به حساب می‌آیند. علاوه بر این‌دو نفر، کارگردان‌های جوانی نیز در این دوره پدیدار شدند. کسانی چون اساموواکایاما و جوان‌تر از همه، کنجی میزوگوچی شاگرد تاناکا و دستیار او در کیویا. برخی از مهم‌ترین دستاوردهای سینمای ژاپن از آثار سوزوکی حاصل شد. هنوز مدت زیادی از آغاز کارش نمی‌گذشت که قالب (فرم) سینمایی‌ای شبیه به آوانگاردهای اروپایی را پیشه کرد و در واقع سبک کاملاً جدید فیلمسازی‌ای را پیش بینی کرد که ناگهان پس از زلزله بزرگ شروع شد. تماشاگران جوان آن دوره از سبک و محتوای بدبینانهٔ فیلم‌های او شدیداً استقبال می‌کردند. ***زن هنرمند دوره گرد***

(۱۹۲۳)، حکایت زندگی موازی دو انسان ناامید است، زن و مردی که در صحنه پایانی بر حسب تصادف هم دیگر را ملاقات می‌کنند اما باز جدا می‌شوند و هر کدام راه غم‌افزای خود را پیش می‌گیرد. در فیلم «اشتروهایم»ی **رنج شهوت** (۱۹۲۳)، پیرمردی که به گونه‌ای تراژیک شیفته زنی جوانتر از خود می‌شود. پایبندی کامل به رئالیسم در ***دلتنگی‌های یک موجود انسانی*** (۱۹۲۳) مشهود است. در این جا، سوزوکی ایدئولوژی بدبینی‌اش را به شکلی نو نمایش می‌دهد و تمام قراردادهای روایتی را کنار می‌گذارد. نخستین حلقه این فیلم چهار حلقه‌ای حیات درهم شکستهٔ آدم‌های مستمند با روحیات گوناگون را نمایش می‌دهد: پیرمردی که از گرسنگی رو به مرگ است، گروهی ولگرد، پسران بدکاره، و فاحشه‌ها. زندگی نکبت بار این مردمان نفرین شده به طور موازی با تصاویر یک مجلس رقص پر شکوه اشرافی روایت می‌شود. پس از آن، مردی فقیر پنهانی به خانه مردی ثروتمند وارد می‌شود و شاهد قتل زن صاحبخانه به دست همسرش که ورشکست شده است، و سپس خودکشی او می‌شود. فیلم وقایعی را که بین ساعت ۱۰ شب تا ۲ بامداد اتفاق می‌افتد روایت می‌کند. به این ترتیب تمام صحنه‌ها در شب فیلمبرداری شدند و با میزانسنی هراسناک: خیابان‌های خیس از باران، چراغ‌های گاز، چاله‌های آب گل‌آلود، و ساختمان‌های رو به ویرانی. سوزوکی که بر رئالیسم افراطی پافشاری می‌کرد بازیگر نقش «پیرمرد سایه وار» را مجبور کرد تا سه روز چیزی نخورد. سایر نوآوری‌های این فیلم عبارت بودند: از کلوزآپ‌های متعدد، میان نویس هایی به شکل گفتگو و جالب‌تر از همه، تدوین سریع که تا اواخر دهٔ ۱۹۲۰ در ژاپن باب نبود.

تا سال ۱۹۲۳، عملاً قالب سنتی دیر پا نابود شده بود، از یک سو به خاطر تقلید از سینمای آمریکا و از دیگر سو به واسطهٔ الهام‌گیری از شکل‌های فیلم آوانگاردی مثل اکسپرسیونیسم آلمانی یا امپرسیونیسم فرانسوی. البته سینمای ژاپن صرفاً مقلد و شبیه ساز نبود. مثلاً در میانهٔ دههٔ ۱۹۲۰، نمای نقطه نظر (P.O.V) در سینمای ژاپن به ندرت به کار گرفته می‌شد. دلیل آن، تکیه سینمای ژاپن بر نیروی توهم‌زایی روایی کلام بنشی‌ها و نیز سنت دیرپای حفظ فاصله میان شیء و لنز دوربین بود. شکل باستانی هنر و فرهنگ ژاپن پس از دورهٔ آغازین نیز بر سینمای ژاپن تأثیر داشت.

ترجمه: شهراد تجزیه‌چی

کتاب‌شناسی

Anderson, Joseph., and Richie, Donald(1982), The Japanese Film: Art and Industry.

Burch, Noël (1979), To the Distant Observer.

Nolleti, Arthur, Jr., and Desser, David (eds.)(1992), Reframing Japanese Cinema: Authorship, Gener and History.

Sato, Tadao, et al.(eds.)(1986), Koza Nihon Eiga, i and ii.

Tanaka, Junichiro(1975), Nihon Eiga Hattatsu Shi, i and ii.

تجربه سینمای صامت

مارتین مارکس

موسیقی و فیلم صامت

فیلم‌های صامت نه گزینشی زیبایی شناختی که واقعه‌ای تکنولوژیک بودند. اگر ادیسون و سایر پیشگامان ابزار کار را در اختیار داشتند، به احتمال قوی از همان آغاز موسیقی همراه جدایی‌ناپذیر فیلم می‌شد. اما چون چنین ابزاری در اختیار نبود، گونه‌ای جدید از موسیقی نمایشی به سرعت پا گرفت. تنوع فراوان فیلم‌ها و شرایط نمایش در اروپا و آمریکا بین ۱۸۹۵ تا اواخر دههٔ ۱۹۲۰ یک نکتهٔ مشترک داشت: طیف گستردهٔ اجرای موسیقی و دستمایه‌های موسیقایی. با پیدایش صدای هم‌زمان این تنوع از میان رفت و تمامی تجربیات گذشته به دست فراموشی سپرده شد. از دههٔ ۱۹۸۰ دوباره احیای اجرای صامت مورد توجه قرار گرفت و موسیقی سازان و تاریخ‌نویسان سینما به کشف دوباره این حوزه پرداختند و حتی به یافتن شکل‌ها(فرم‌ها)ی جدیدی برای همراهی فیلم صامت سرگرم شدند.

اجرای موسیقی

از دیرباز، نظریه پردازان سینمایی به مقولهٔ موسیقی در سینمای صامت علاقه داشتند. ایشان توجیهاتی نیز در بارهٔ دلایل حضور گریزناپذیر موسیقی از همان آغاز فیلمسازی ارائه کرده‌اند. این گروه عمدتاً بر کارکردهای روانی ـ شنیداری موسیقی تأکید کرده‌اند (این مبحث به طور خلاصه و به خوبی توسط گوربمان بیان شده است) و تازه همین اواخر، تاریخ نویسان سینما به بافت تئاتری فیلم‌های آغازین توجه و به خصوص به دین موسیقی فیلم نسبت به سنت‌های دیرپای موسیقی تئاتر اشاره کرده‌اند که بر حسب نیاز برای هم خوانی با رسانهٔ جدید تغییر می‌یافت.

به عنوان مثال، رنگارنگی و غنای عمیق موسیقی به اصطلاح رویدادی (incidental) نمایش‌های قرن نوزدهم را در نظر بگیرید (هر چه دقیق‌تر به گذشته نگاه کنیم غنا و تنوع رنگ‌آمیزی آن بیشتر به چشم می‌آید). از یک سو، آثار فراوان رویدادی بتهون، ماندلسون، بیزه و گریگ هر چند کم و بیش غیر معمولی بودند اما برای همراهی با فیلم بسیار کارآ از آب درآمدند ـ یا می‌توانیم چنین فرض کنیم ـ زیرا منتخب هایی از این آثار مکرراً در مجموعه‌های موسیقی فیلم چاپ شدند یا در آهنگ‌های تصنیف شده به کار گرفته شدند (اغلب در صحنه هایی که با شأن نزول آنها تفاوت داشتند). اما بیشتر موسیقی تئاتری حاصل کار آدم‌هایی کم اهمیت بود که هم‌چون اسلافشان در زمینهٔ موسیقی فیلم، پیوسته مجبور به تصنیف، تنظیم، رهبری یا ابداع فی‌البداهه قطعات موسیقی و قطعات کوتاه «ملودرامی»، «شتاب آلود»، «برانگیزاننده»، و غیره ـ بر حسب لحظه ـ و برای تولیدات یک روزه پیاپی بودند.

امروزه بخش نسبتاً اندکی از این موسیقی در دسترس است اما آن چه که به صورت چاپی موجود است (هم‌چون مجموعهٔ دوران ویکتوریا که توسط مه‌یر و اسکات چاپ شده است) بسیار شبیه است به موسیقی به ظاهر «نو»یی که در مجموعه‌های موسیقی فیلم چاپ شده است. به این ترتیب به کارگیرندگان موسیقی رویدادی میراثی سه گانه به جا گذاشتند ـ شامل آثار از پیش موجود، الگوهای اولیهٔ سبکی و روش‌های کاری ـ درست هم‌چون کسانی که در زمینه ژانرهای باله و پانتومیم متخصص بودند. موسیقی این دو ژانر آخر گاهی بسیار نزدیک به نیازهای خاص موسیقایی فیلم‌های صامت بود. دلیل آن فقدان گفتار و نیاز پیوسته به موسیقی برای رقص‌های از پیش برنامه ریزی شده بود. برخی از این قطعات، پایانی باز و ناپیوسته داشتند که هدف از آن بازتاب کوچکترین جزئیات کنش واقع شده بر صحنه بود.

اما به گونه‌ای تناقض‌آمیز، آن ژانر تئاتری‌ای که بیش‌ترین تأثیر را برموسیقی فیلم داشت آن بود که کمترین نسبت را با سینمای صامت داشت، یعنی اپرا. تنظیم ارکستری بسیاری از آثار ملی و مردمی (ایتالیایی، فرانسوی، آلمانی و انگلیسی) در دهه‌های ۱۹۱۰ و ۱۹۲۰ به صورت برگه‌های راهنمایی برای فیلم صامت به کار گرفته شد و علاوه بر این بسط واگنر از روش سمفونیک (ارکستری که به طور پیوسته چیزی را بیان می‌کرد) و مشخصه‌های آن عبارت بود از مایه‌های نمادین، تغییرات مایه‌ای گسترده، وفور رنگ‌آمیزی لحن‌ها و هارمونی‌های رومانتیک، چنان در نظر بسیاری از آهنگ‌سازان پیشگام سینمای صامت (از جمله جوزف کارل بریل، گوتفریدهوپرتز، و

ارنست لوبیچ (۱۹۴۷-۱۸۹۲)

لوبیچ فرزند خیاطی یهودی بود. او در سال ۱۹۱۱ به عنوان هنرپیشهٔ نقش‌های مکمل (فرعی) به Deutsches Theater ماکس راینهارت پیوست و نخستین بار در یک کمدی فارس، Die Firma heiratet (۱۹۱۴) نقش نخست را بازی کرد. در این فیلم، او نقش وردست فراموشکار، خرابکار و شموتران یک مغازهٔ پوشاک را بازی می‌کرد. همین نقش باعث شد که به عنوان کمدینی یهودی پذیرفته شود. بین سال‌های ۱۹۱۴ و ۱۹۱۸ در حدود بیست کمدی مشابه بازی کرد که کارگردانی بیشتر آنها را نیز بر عهده داشت (از جمله آنهایی که تا به امروز باقی مانده‌اند: schuhpalast Pinkus (۱۹۱۶)؛ Der Blusen König (۱۹۱۷)، و Der fall Rosentopf (۱۹۱۸)

لوبیچ برجسته‌ترین استعدادسینمایی آلمان طی دورهٔ جنگ بود. او گونه‌ای کمدی آفرید که به واسطهٔ فیلم‌های پیش از جنگ پاته از نظربصری و فیزیکی برای تماشاگران آشنا بود اما در محیطی بومی اتفاق می‌افتاد (طبقه پایین، و متوسط آلمانی - یهودی) بسیاری از کمدی‌های او به مضمون آشنای سینمای آغازین آلمان می‌پرداختند: خیزش اجتماعی. پس از ۱۹۱۸، لوبیچ متخصص ساخت کمدی‌های بورلسک از اپراتاهای مردم پسند(Die Austernpringessin ۱۹۱۹)، از موضوع‌های تخیلی هوفمانی(Diepuppe ۱۹۱۹)، و از شکسپیر (Romeo and Julia Im schnee و Kohlhiesels to chter، هر دو ۱۹۲۰) گردید. او به موضوع هویت‌های جا به جاشده Wen Vier , dasselbe tun ۱۹۱۷) دوشخصیتی‌ها (Kohlhiesels tochter , Die puppe) و بر تن کردن‌لباس زنانه Ich möchte Kein mann sein ۱۹۱۸) پرداخت. کمدی‌های او استوار بر این موضوع‌ها، مردان جلف و زنان کله شق را به نمایش گذاشت از جمله اسی اسوالدا Ossis(Tagebuch، ۱۹۱۷) و پولانگری (*مادام بوواری*، ۱۹۱۹).

لوبیچ که تقریباً به طور انحصاری برای Projections - AG Union کار می‌کرد، کارگردان محبوب پاول دیویدسون بود که از ۱۹۱۸ به بعد مجموعهٔ درامی عجیب و غریب استوار بر لباس (کارمن، ۱۹۱۸، Das Weib des Pharao، ۱۹۲۲)، نمایشنامه‌های فیلم شده (Die Flamme، ۱۹۲۳) و درام‌های تاریخی *آنابولین* ، ۱۹۲۰) تهیه کرد. این مجموعه سبب موفقیت کارگردان و تهیه کننده گردید. «شگرد لوبیچ» ترکیب کمدی شهوت‌انگیز باقطعات نمایشی تاریخی (انقلاب فرانسه در *مادام بوواری*)، میزانسن پرجمعیت (بارگاه هنری هشتم در Anna Boleyn) و استفاده دراماتیک از بناهای باستانی (مثلاً در فیلم‌های مصری و شرقی‌اش) بود.

سبک مشخص لوبیچ گونه‌ای بیان بصری رمزی بود: به تماشاگران اجازه می‌داد چیزی را پیش‌تر از بازیگران بدانند و به این طریق به خود غرّه شوند. او در فیلم‌های آغازینش هم تماشاگر را با واداشتن به حدس و گمان فریب می‌داد او حتی درمواقعی که از سنت اسلپ استیک استفاده می‌کرد موقعیت را تا جایی پیش می‌برد که منطق آن کاملاً باژگون شود. لوبیچ چنین منطقی را تنها به عنوان اصلی شکل گرایانه به کار نمی‌گرفت بل در کمدی هایی چون Die Austernprinzessin (۱۹۱۹) یا Die Bergkatze (۱۹۲۱) منطق داستان را بر تجربه‌ای آشنا قرار داد: تورم لجام گسیختهٔ سال‌های پس از جنگ زیربنای فانتزی‌هایی شد دربارهٔ شیوهٔ زندگی آمریکایی که خطاب به ملتی شکست خورده داشتند که خواسته‌اش عیش و نوش در مکان‌هایی غریب،

ماری پری‌وست و مونته بلو در چرخه ازدواج (۱۹۲۳)

شهوترانی و ولخرجی بی‌حد و حصر بود. آن چه که این دستمایه را به نشان مشخص لوبیچ بدل کرد میزانسن خود ـ نقض کنندهٔ برجستهٔ آن بود که در تضاد با سایر کارگردانانی قرار داشت که می‌کوشیدند در موضوع‌های غریب گریزگاهی بجویند و با نمایش دکورهای پرطمطراق جهانی منسجم را نمایش دهند. لوبیچ که در عمق وجودش برلینی خالص بود، در عین حال نخستین و چنان که گروهی معتقدند، تنها کارگردان «آمریکایی» آلمانی بود. او در سال ۱۹۲۱ به آمریکا رفت و بارها دستمایه‌هایش را درهالیوود بازسازی کرد اما شگفتا که باز هم بیشتر و بیشتر خود ش ماند.

نخستین برگ برندهٔ او فیلم **رزیتا** (۱۹۲۳) بود، محملی نه چندان قدر دانسته شده برای مری پیکفورد که در اشتیاق زن ویرانگر شدن می‌سوخت. لوبیچ با کمدی هایی با دستمایهٔ اسلپ استیک هویت‌های جابه جا شده که بیش از آن که تغییر یابد تنها بازیگرانش تغییر می‌یافت بازار را تسخیر کرد. ***چرخهٔ ازدواج*** (۱۹۲۳)، ***بهشت ممنوع*** (۱۹۲۴)، و ***هواخواه خانم ویندرمی‌یر*** (۱۹۲۵)، و ***پس این است پاریس*** (۱۹۲۶)، بیانگر ملانکولیک شرافت‌مندانهٔ مایهٔ زناکاری، فریب و خودفریبی هستند وزوج‌های اشرافی و عناصر منحط اجتماعی را که در پی عشق هستند اما به شهوت، طنز و کمی خباثت دست می‌یابند، به هم گره می‌زند. پس از تجربه‌ای کوتاه در زمینهٔ احساساتگرایی (***شاهزاده دانشجو*** ۱۹۲۷، ***میهن‌پرست*** ۱۹۲۸) با پیدایش ناطق؛ لوبیچ فرصت جدیدی یافت تا سبک کمدی‌اش را از نو ابداع کند. لوبیچ که به عنوان تهیه کننده کارگردان در استودیوی پارامونت. موقعیت برجسته‌ای داشت و از همکاری فیلمنامه نویسان پراستعدادی چون ارنست واژوا و سامسون رافائلسون بهره‌مند بود، سراغ یکی از نخستین علایقش رفت: طرح های داستانی اپرتا و شوخی‌های تئاتر بولوار و با استفاده از آنها ژانر مهاجرین نمونه‌ای دههٔ ۱۹۳۰ هالیوود را پی افکند: کمدی‌های موزیکال «Ruritaanian» و «Riviera» عمدتاً با نقش آفرینی موریس شوالیه همراه با ژانت مکدونالد و کلودت کلبر (***رژهٔ عشق***، ۱۹۲۹؛ ***ستوان خندان*** ۱۹۳۱؛ ***بیوهٔ شاد*** ۱۹۳۴). این فیلم‌ها که آوازهای آنها با طرح داستانی گره خورده است و سرشارند از کنایه‌های جنسی، در سینمای استوار بر تدوین، شاهکار به حساب می‌آیند. اعتبار لوبیچ در مقام کمدی ساز با کمدی‌های شوخ وشنگ و به همان اندازه اندوهبار ***دردسر در بهشت*** (۱۹۳۲)، ***طرحی برای زندگی*** (۱۹۳۳)، ***فرشته*** (۱۹۳۷)، و ***نینوچکا*** (۱۹۳۹) همچنان پا بر جا ماند. این فیلم‌ها که همگی حکایت مثلثی عشقی بودند شرح بیهودگی و نخوت نیزبودند و در آنها علاوه بر ملوین داگلاس و هربرت مارشال، الهه‌های سینما مارلن دیتریش و گرتا گاربونیز بازی می‌کردند. لوبیچ از آنها چهره‌ای انسانی و شرافتمند نشان می‌دهد اما درعین حال برحس و حال شهوت برانگیز آنها نیز تأکید می‌کند. طی دههٔ ۱۹۴۰، دیدگاه لوبیچ به مسایل اروپای مرکزی به استادی زیر نقاب کمدی در فیلم‌هایی چون ***دکان دو نبش*** (۱۹۴۰) و ***بودن یانبودن*** ۱۹۴۲ بیان می‌گردید. ***بودن یا نبودن*** کوششی است متهورانه برای از میان بردن پیش‌فرض‌ها دربارهٔ حکومت نازی‌های و نیز تمام خود کامگان: این فیلم گرامیداشت شرافت و مهارت‌های بقا تحت شرایط ناگزیر است، چیزهایی که او همیشه گرامی داشته است.

توماس السیسر

گزیده فیلم شناسی

رزیتا(۱۹۲۳)، چرخهٔ ازدواج(۱۹۲۳)، بهشت ممنوع(۱۹۲۴)، ستوان خندان(۱۹۳۱)، دردسردر بهشت(۱۹۳۲)، طرحی برای زندگی (۱۹۳۳)،

کتاب شناسی

Carringer, Robert, and Sabath, Barry(1978), Ernst Lubitch: A Guide to Refrences and Recources.

Prinzler, Hans Helmut, and Patalas, Enno(eds.)(1984), Lubitsch.

Weinberg, Herman G.(1977), The Lubitsch Touch: A Critical Study.

مورتیمرویلسون که در صفحات بعد به تفصیل به آنها پرداخته شده است) مهم جلوه می‌کرد که همگی یا مستقیماً از او تأثیر پذیرفتند یا تلویحاً به تقلید سبک او پرداختند، هر چند حاصل کارشان در مرتبه‌ای پایین‌تر از موسیقی واگنر قرار داشت.

صور همراهی موسیقی با فیلم‌های صامت نیز به سان خود پیشگامان آهنگ سازی برای فیلم‌ها بسیار متنوع بود. بنابر این تصویر محبوب پیانیستی تنها که طبق آن چه که بر پرده می‌آید بداهه نوازی می‌کند (و آن هم به شکلی غلط و خارج از کوک) تنها کوچکترین و تاریک‌ترین جزء از رنگین کمانی وسیع‌تر و روشن‌تر است. با در نظر گرفتن همه آن چه که آمد، گروه‌های موسیقی به چهار دستهٔ متمایز تقسیم می‌شدند و حضور هر دسته به دورهٔ زمانی و فضای تئاتری آن دوره بستگی داشت:

۱ـ ارکسترهای وودویل / موزیک‌هال فیلم‌هایی را همراهی می‌کردند که به عنوان بخشی از نمایش واریته در سال‌های اولیه (میانهٔ ۱۸۹۰ تا اوایل دههٔ ۱۹۰۰) نمایش داده می‌شدند، شواهد محکمی در دست است که این نوع موسیقی به دقت موسیقی سایر قسمت‌های برنامه، از پیش آماده می‌شد.

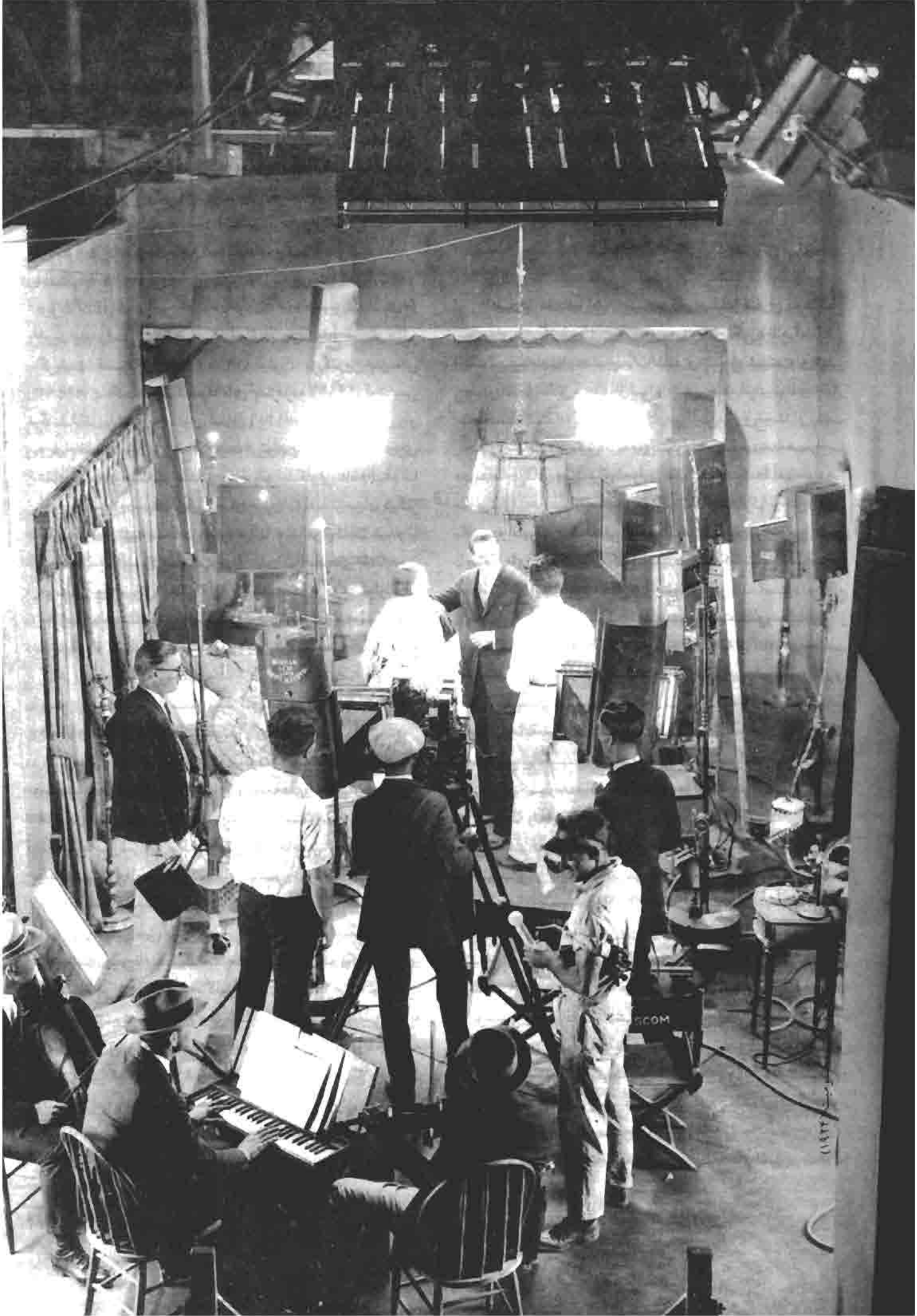
۲ـ زمانی که فیلم‌ها صاحب سالن‌های اختصاصی نمایش شدند (نیکل ادئون‌ها و... از حدود ۱۹۰۵) موسیقی نیز همراه آنها به آن سالن‌ها کوچید؛ عمدتاً در قالب موسیقی‌ای که توسط پیانو یا مشابه‌های مکانیکی آن اجرا می‌شد. این مرحله، آغاز شناخت موسیقی فیلم به عنوان حرفه‌ای مشخص است اما تا چندی، بسیاری از صاحبان سالن‌ها این بخش موسیقی را چندان جدی نمی‌گرفتند: برخی از پیانوها از کوک خارج بودند و برخی نوازندگان به کلی ناشی. با این همه مجلات سینمایی مرتباً از سالن‌هایی که موسیقی را با فیلم همراه می‌کردند تعریف و تمجید میکردند، و حتی در همین سطح فرومایه نیز اهمیت موسیقی به واسطهٔ سنت فراگیر تبلیغ برنامه توسط «آوازهای مصور» (به شکلی که در خانه‌های نمایش وودویل بی‌دوام رواج داشت) بیشتر می‌شد.

۳ـ از حدود ۱۹۱۰ سالن‌های سینما بزرگ‌تر و امکانات و تسهیلات آنها بیشتر شد و بودجهٔ بخش موسیقی افزایش یافت: گروه‌های اختصاصی متشکل از نوازندگان سازهای مختلف، از سه نفره (شامل ساز ملودی، پیانو و سازکوبی) تا پانزده نفر رواج یافت. این دستاورد با تغییرات اساسی روند تولید و توزیع فیلم و نیز طول و ماهیت خود فیلم‌ها هم‌زمان شد و سبب رشد نیاز به تنظیم‌های موسیقایی ویژهٔ نمایش فیلم گردید. به این ترتیب، از ۱۹۱۰ به بعد تعداد کتابچه‌های موسیقی فیلم رو به رشد گذاشت و این روند تا پایان دهه ادامه داشت.

۴ـ مرحلهٔ نهایی، مرحلهٔ «کاخ»های عظیم سینمایی است که طی دهه‌های ۱۹۱۰ و ۱۹۲۰ ساخته شدند. درآن جا می‌شد نوای سازهای تئاتری را شنید (نخستین الگوها به حدود سال ۱۹۱۰ باز می‌گردند اما یک دهه بعد بسیار اثر گذارتر شدند) در این دوره ارکسترهای بزرگ و رهبران گوناگون مرکز توجه قرار گرفتند. برخی از این رهبران ارکستر (ویلیام اکست، گیوسپ بکه، هوگوریزن فلد، کارلی الینور، لوئیس لوی، هارس مِی، ارنو راپیه، مارک رولاند و دیگران) به عنوان آهنگ‌ساز فیلم شهرتی به هم زدند. در هر شهر با جمعیتی متوسط، دست کم یک چنین کاخ ـ سینمایی وجود داشت و در ابر شهرهایی چون نیویورک، لندن و برلین چندین و چند کاخ ـ سینما وجود داشت. این دست نمایش‌ها رواج یافتند و اورتورهای کنسرت، ستاره‌های وودویل، نوازندگان کلاسیک و قطعات کوتاهی که حکم پیش گفتار فیلم را داشتند، در هم آمیختند. خود فیلم‌ها، بسیار متنوع بودند از کارتون و سفر نامه گرفته تا خود فیلم اصلی.

البته روش‌های همراهی ارکستر با فیلم نیز به تنوع نوازندگان بود اما در مجموع شرایط به سمت میانهٔ طیف گرایش داشت، میان اجرای فی‌البداهه از یک سو با موسیقی تصنیفی کامل از سوی دیگر. تکنواز یک ساز کیلد می‌تواند با توان بیانی و ضرباهنگی که گروه بدان قادر نیست، بداهه نوازی کند اما کیفیت بداهه نوازی همیشه مورد تردید است، طبیعی است که وقتی تک نواز هر روز قرار است برای فیلمی جدید بنوازد، اندوختهٔ ایده هایش به پایان می‌رسد. (علاوه بر این، چنان که شاهدان گواهی می‌دهند، زمانی که مشخص نباشد تصویر بعدی چه خواهد بود، بداهه نوازی امری است خطیر). از سوی دیگر، موسیقی تصینفی کامل در واقع عملی و ممکن نبود: طی سال‌های اولیه موارد خاصی وجود داشت اما نمایش فیلم‌ها بسیار کوتاه مدت و نظام پخش بسیار آشفته‌تر و ترکیب و استعداد نوازندگان گروه‌ها بسیار متنوع‌تر از آن بود که لزوم سفارش موسیقی را توجیه کند.

از آن جایی که بیشتر تک نوازان و گروه‌ها به چیزی مکتوب برای اجرا نیاز داشتند، راه حل عملی قضیه تکیه بر آمیزهٔ موسیقی تصنیفی / گزینشی بود که بخش اعظم آن در دسترس نوازندگان قرار داشت یا به گوش آنها آشنا بود. به این ترتیب، موسیقی مکتوب برای فیلم‌های بلند به سنت موسیقی فیلم تبدیل شد، به خصوص پس از ارائه پارتیتور متمایز بریل برای ***تولد یک ملت*** در سال ۱۹۱۵. دست نوشتهٔ بریل پس از آن که ارکستری آن را به همراه نمایش‌های فیلم در شهرهای مختلف نواخت، به شکل نسخه‌های چاپی در اختیار سینماها قرار گرفت



و سیاست «چاپ» پارتیتور برای توزیع همراه با فیلم در بسیاری از دیگر فیلم‌های آمریکایی به کار گرفته شد. پارتیتور بسیاری از این فیلم‌ها در دسترس است، از جمله: ***بانگ صلح در میدان نبرد*** (جی. استوارت بلکتون، ۱۹۱۵)؛ اس.ال. روتاپفل به همراه ایوان رودی سیل واس. ام. برگ، ***زنی به نام جوان*** (سسیل ب. دمیل، ۱۹۱۶؛ ویلیام فورست) ***تمدن*** (توماس اینس، ۱۹۱۷، ویکتور شرتزینگر)، ***جایی که پیاده رو تمام می‌شود*** (رکس ایینگرام، ۱۹۲۲؛ لوز)، ***رژهٔ بزرگ*** (ویدور، ۱۹۲۵؛ آلست و دیوید مندوزا). ***بوژس*** (هربرت برنان، ۱۹۲۶؛ ریزنفلد)، ***بال‌ها*** (ویلیام ولمن۱۹۲۷، جی. اس. زامچینک)،و چهار فیلم گریفیث: ***قلب‌های جهان*** (۱۹۱۷؛ الینور)، ***بزرگترین پرسش*** (۱۹۱۹، پسکه) ***شکوفه‌های پژمرده*** (۱۹۱۹، لوتیس گاتشالک)، ***راهی به سوی شرق*** (۱۹۲۰، لوئیس سیلورز و ویلیام ف. پیترز). در واقع گریفیث ***از تولد یک ملت*** به بعد برای تمام فیلم‌های صامت بلندش موسیقی سفارش داد (البته تا جایی که بودجهٔ فیلم‌هایش اجازه می‌داد) اما از میان دیگر کارگردانان و تهیه کنندگان هالیوود تنها چند نفر انگشت شمار تا این اندازه به موسیقی اهمیت می‌دادند. اکثر فیلم‌های بلند بدون موسیقی ویژه برای پخش ارایه می‌شدند. در واقع به نوازندگان اجازه داده می‌شد که به کمک برگه‌های راهنما مجموعه‌های موسیقی و کاتالوگ‌ها، موسیقی لازم برای همراهی فیلم را ابداع کنند.

دستور العمل‌های موسیقی

بهترین یاور نوازندگان چیزی بود که به برگه‌های راهنما مشهور شد: فهرست خلاصه‌ای از قطعه‌های خاص و / یا انواع موسیقی برای همراهی خاص، با دستورات و سرنخ‌های تکمیلی. در آغاز، این برگه‌ها کم و بیش خام دستانه و شاید کم و بیش غیر قابل اطمینان بودند اما طی دورهٔ دوم فیلمسازی صامت به تدریج کامل‌تر و از نظر تجاری ارزشمندتر شدند و این در واقع بازتابی بود از تغییرات خود سینما. مقایسهٔ برگهٔ راهنمای بی‌نام شرکت ادیسون برای فیلم تک حلقه‌ای ***فرانکستاین*** (۱۹۱۰) با «برگهٔ راهنمای موضوعی موسیقی» جیمز سی. برادفورد برای فیلم بلند محبوب پاول لنی ***گربه وقناری*** (۱۹۲۷)، جالب است. اولی نمونه‌ای است از مجموعه پیش گامی که بین ۱۹۰۹ و ۱۹۱۲ در چاپ آمریکایی «ادیسون کینه‌توگرام» به چاپ رسید و تنها خطوط کلی همراهی موسیقی با تصویر را پیشنهاد می‌کند و چنین آغاز می‌شود:

در آغاز: آندانته ـ «آنگاه مرا به یاد خواهی آورد».

تا آزمایشگاه فرانکستاین: مدراتو ـ «ملودی در گام فا».

تا جایی که هیولا خلق می‌شود: آجیتاتو با ضرباهنگ فزاینده.

تا جایی که هیولا بر بستر پدیدار می‌شود: موسیقی دراماتیک

تا جایی که پدر و دختر در اتاق نشسته‌اند: مدراتو

تا جایی که فرانکستاین به خانه باز می‌گردد: «آنی لوری»

و ...

کاملاً بر خلاف این راهنما، برگهٔ راهنمای ***قناری*** به شکل جزوه‌ای پربرگ در هشت صفحه و با جلد رنگی (ظاهراً شکلی یک سره متفاوت)، چاپ شد و شامل شصت و شش دستورالعمل دقیق بود .و از سی و شش قطعه اثر بیست و چهار آهنگ‌ساز استفاده کرده بود. علاوه بر این، روی جلد و پشت جلد آن توصیف دقیق مایه‌های تکرار شوندهٔ نت‌ها همراه با «راهنمایی‌های مفید برای اجرا»ی تک تک آهنگ‌ها آمده بود.

تفاوت‌ها بسیار هستند اما یک نکتهٔ مشترک وجود دارد: هردو فهرست قطعاتی از آهنگ‌های قرن نوزدهم را برای صحنه‌های مهم توصیه کرده‌اند. در ***فرانکستاین*** «موسیقی دراماتیک» از freishütz اثر وبر پنج بار ذکر شده است (در واقع راهنمایی‌ای مبهم ارایه گردیده است، شاید منظور منتخبی از بخش‌های دلهره آور اورتور یا «صحنهٔ wolf´s Glen، بر حسب انتخاب نوازنده باشد). هر گاه هیولا نمایان می‌شود، در ***قناری*** چهار بار آغاز سمفونی «ناتمام» شوبرت نواخته می‌شود و به عنوان «مایهٔ مامان» شناخته می‌شود. به گفتهٔ برادفورد، این تکه موسیقی بیانگر «موقعیت نامطمئن و تردید برانگیز این زن است که از او سلب اعتماد شده است». هر دو دستورالعمل تکه‌های کلاسیک را با تکه هایی از سبک‌های عامه پسندتر ترکیب می‌کنند: ***فرانکستاین*** شامل یک تکه موسیقی سالنی احساساتی و یک آواز قدیمی کلفت خوان است («ملودی درفا» و «آنی لوری» روبن اشتاین)؛ قناری تعدادی misteriasos کمدی و آوازهای باب روز را به کار می‌گیرد که همگی با لحن شوخ و شنگ فیلم هم‌خوان هستند. چنین ترکیبات غیرعادی‌ای طبیعی تلقی می‌شدند (هر چند برادفورد مدعی است که موسیقی پیشنهادی او «شامل تسلسل کامل تغییر لحن‌ها» (مدولاسیون) از یک گزینه به دیگری است زیرا روش مناسبی بودند برای تعقیب صحنه‌های فیلم، در برگه‌های راهنماها و مجموعه‌های چاپ شدهٔ آن دوره نیز چنین ملغمه‌های عجیب و غریب اما کارآیی به چشم می‌خورند.

در دههٔ ۱۹۲۰، تجربه‌های کم و بیش خام اخیر درست به

اندازه برگه‌های راهنما (که مثلاً برادفورد، از آنها برای تدوین مجموعه‌های مناسب نمایش بسیار استفاده کرد) توصیفی و دقیق شدند. نخستین مجموعه‌ها از چند قطعه نه چندان مشکل برای پیانو تشکیل شده بود که اغلب کمتر از یک صفحه بودند، مثلاً در مجموعه «موسیقی تصاویر متحرک سام فاکس» (هفتاد قطعه ابداعی در سه جلد، ۱۴-۱۹۱۳؛ جلد چهارم آن در ۱۹۲۳ به چاپ رسید) و آلبوم تصاویر «متحرک ویتمارک» (مجموعه ۱۰۱ قطعه که پیشتر به چاپ رسیده بود، ۱۹۱۳). گسترهٔ طبقه‌بندی به فراموشی سپرده شده بود هر چند تأکیدی مکرر بر موسیقی برای «صحنه‌های ملی» و گروه‌های قومی (به خصوص آوازهای میهن پرستانه و قطعات غریب هندی یا شرقی) همراه با مضامین اصلی (خنده دار، اسرارآمیز، سوزناک و...) و انواع کنش (تشییع جنازه، شتاب، طوفان، عروسی و...) وجود داشت. مجموعه‌های بعدی به این منظور طراحی شده بودند که جامع‌تر و سامان یافته‌تر باشند. مثلاً تمام مجلدهای چهارگانه مجموعه Hawks photoplay (۲۷-۱۹۲۲) به استثنای دو عدد از آنها که حاوی تعدادی قطعات ارزشمند بودند که هر کدام را یک آهنگساز انگلیسی تصنیف کرده بود؛ و چنان که آن زمان معمول بود، این امکان وجود داشت تا هر جلد را با پیانو و / یا تنظیم برای ارکسترهای کوچک یا بزرگ اجرا کرد.

به هر تقدیر، تأثیر گذارترین کتاب یک جلدی موسیقی برای پیانو؛ «حالت‌های تصویر متحرک» (۱۹۲۴)، اثر ارنو راپیه بود. این کتاب ۳۷۰ قطعه بود که اجرای برخی از آنها بسیار مشکل بود و تحت پنجاه و سه سرفصل طبقه بندی شده بود. این سرفصل‌ها به شکلی منحصر به فرد، در حاشیهٔ هر صفحه به ترتیب الفبایی ذکر شده بود تا «مراجعه سریع» را ممکن سازد اما محتوای کتاب بسیار از فهرست آن فراتر می‌رفت که بتواند پیانیست‌ها را در جهت صحیح راهنمایی کند. گروه قطعات «ملی» به تنهایی از ۱۵۰ صفحه نیز بیشتر بود. این بخش با آمریکا شروع می‌شد (که بلند بالاترین زیر مجموعه را داشت از جمله سرودهای میهن پرستانه، آوازهای مدرسه‌ای و نغمه‌های میلاد مسیح) و سپس به ترتیب الفبا از آرژانتین تا ولز پیش می‌رفت و گزیدهٔ مشروحی از سرودهای کلیسایی، رقص‌ها و آوازهای سنتی را تشکیل می‌داد.

راپیه سال بعد «دائرةالمعارف موسیقی برای تصویر» را به چاپ رساند که به رهبران گروه‌های موسیقی اختصاص داشت: این کتاب بیش از ۵۰۰۰ عنوان تنظیم‌های ارکستر چاپ شده را ذیل ۵۰۰ سرفصل ارائه می‌کرد و علاوه بر آن فضای خالی زیادی برای افزودن به فهرست در نظر گرفته شده بود. به این ترتیب هر سینمایی می‌توانست آرشیو منابع موسیقی متناسب با برنامه هایش را ایجاد کند. (در سال‌های اخیر، برخی از آرشیوها ـ از جمله مجموعه بالبان و کنز در شیکاگو و آرشیو پارامونت در اوکلند ـ عملاً سالم و دست نخورده کشف شده‌اند. و هر چند هر کدام سازمان خاص خود را دارند اما همگی از سازمانی مشابه سازمان پیشنهاد شدهٔ راپیه سود برده‌اند.) تنها چیزی که جایگزین این دایرةالمعارف به عنوان خلاصهٔ قطعات موسیقی نمایش گردید فهرست موضوعی دو جلدی هانس اردمان و گیوسپ بکّه «کتاب درسی موسیقی فیلم» (۱۹۲۷) بود که یکی از آخرین و ارزشمندترین منابع آن دوره به شمار می‌رود.

پس از آن، تا میانهٔ دههٔ ۱۹۲۰، عناوین کتاب‌ها و جزوه‌های موسیقی فیلم به ده‌ها هزار قطعه رسید، برخی از آنها تنظیم مایه‌های پیشین و برخی قطعات تصنیفی جدید بودند، برخی دیگر جدید بودند اما مشخص بود که بر دستمایه‌های پیشین استوار هستند. درآن زمان چه موسیقی قدیم و چه موسیقی جدید تنها بر اساس کارکرد شان در همراهی فیلم فهرست می‌شدند. به نظر می‌رسید که هر قطعه‌ای برای بیش از یک حالت کاربرد داشت یا دست کم می‌شد با تغییر سبک یا اجرا، بدون توجه به نام موضوعی آن، از آن در حالت‌های گوناگون استفاده کرد. مجموعهٔ راپیه حاوی مدخلی است با نام «آجیتاتو، شمارهٔ ۳» اثر اتو لانگی که نخستین بخش آن مشخصاً از یکی از قطعات شوبرت الهام گرفته شده است که این قطعه به عنوان «مناسب برای صحنه‌های وحشت آور یا دوزخی، جادوگری و...» توصیف شده است. اما راپیه آن را تحت عنوان «نبرد» فهرست می‌کند و گیج کننده‌تر آن که جایی دیگر در مجموعه اصل آغاز آواز شوبرت با عنوان «میستریوسو» mistereioso طبقه بندی شده است. (هر چند تمپوی آن مشخص کنندهٔ «پرستو» (Presto) است). هر چه مجموعه قطعات نمایشی حجیم‌تر می‌شود در عمل بیشتر به نظر می‌آید که از اساس تغییری نکرده است. و دلیل آن الزام کارکردی قطعات است. انتظار آن بود که بیشتر قطعات تنها طی چند میزان پیام اصلی‌شان را بیان کنند و اغلب لازم بود که برای به دست دادن سرنخ بعدی توالی قطعه شکسته شود. (در فهرست برادفورد، کوتاه‌ترین مدخل حدود سه ثانیه و طولانی‌ترین آن حدود سه دقیقه زمان بندی شده‌اند). بر حسب شرایط، تغییر سبک امکان‌پذیر بوده است اما کلیشه‌ها تغییرناپذیر باقی می‌ماندند (و همین کلیشه‌ها اجرای موسیقی را ساده‌تر می‌کردند). علاوه بر این، ارزش موسیقی آشنا (هم چون متنی که گاه آن را همراهی

می‌کرد) را می‌توان در توان کنایی آن دانست حتی در حالتی که مرجع آن دقیقاً مشخص نباشد.

به هنگام ارزیابی موسیقی‌های گردآوری شده نیز باید همین ملاحظات را در نظر داشت. بسیاری از این دست موسیقی‌ها به همان ترتیب که در برگه‌های راهنمایشان التقاطی بودند، کلیشه‌ای و تصادفی و از یک اجرا به اجرایی دیگر مشمول تغییراتی فراوان بودند. به هر حال، در بسیاری موارد، هم‌گزینش و هم هم‌زمان کردن موسیقی کاملاً طبق برنامه بود و به نتایجی فراتر از حد معمول می‌انجامید. برای نشان دادن طیف احتمال‌های گوناگون که به نوع فیلم و شرایط تولید و پخش آنها بستگی داشت؛ از سه مثال زیر می‌توان سود جست:

۱) موسیقی والترسی. سایمون برای فیلم **زره پوش هم‌پیمان** اثرسال ۱۹۱۲ کالم فیلم: این قطعهٔ فشرده برای پیانو از مجموعه قطعات گیرایی است که سایمون در سال‌های ۱۹۱۲ و ۱۹۱۳ برای گونه‌ای روایت فیلمی پیشرو به نسبت آن دوره، تصنیف کرده بود. این قطعه کاملاً با فیلم متناسب است و اگر چه بسیاری از تکه‌های آن «اصیل» هستند اما بسیار شبیه به یکی از قطعات برگه‌های راهنما با لحن‌های از پیش موجود فراوان است.

۲) پارتیتور ارکسترال بریل برای ***تولد یک ملت*** را می‌توان بسط یکی از پارتیتورهای ساریمون فرض کرد و در آن علاقهٔ آهنگساز به پیشبرد موسیقی اولیه مشهود است. در این قطعه بیش از دوازده موتیف تکرار شوندهٔ واگنری (leitmotif) مهم وجود دارد و علاوه برآن رنگ‌آمیزی ارکستری آن واریاسیون‌های مؤثری را به نمایش می‌گذارد. تازه در این زمان مجموعه موسیقی همراه فیلم بریل به روی تعداد فراوانی از سمفونی‌ها و اپراهای قرن نوزدهم آغوش گشوده بود. این آثار بیشتر برای اجرای ارکستر مناسب بودند تا تکنوازی پیانو و برای چنین اثر حماسی‌ای همراهی ارکستر ضروری بود. تردیدی نیست که گریفیث در پی آن بود که موسیقی را به بخشی جدایی‌ناپذیر از فیلم بدل کند و اگر چه نمی‌توان به تحقیق میزان نقش او را در تصنیف موسیقی فیلم تعیین کرد اما بی شک در تشویق بریل به بلند پروازی تأثیر داشته است.

۳) پارتیتور آکست ـ مندوزا برای ***رژهٔ بزرگ*** ویدور پا جای پای الگوی بریل می‌گذارد و اثر آنها اثری است هم مقام با موسیقی بریل هرچند نه به همان میزان از موسیقی تصنیفی استفاده می‌کند و نه نشان شخصی آنها را بر خود دارد. در واقع، درست به همان صورتی که این حماسه نسبت به اثر گریفیث سبکی روان‌تر دارد، موسیقی آن نیز بیانگر آن است که چگونه در میانهٔ دههٔ ۱۹۲۰، موسیقی فیلم به محصول «پرداخت شدهٔ» استودیوها بدل گردید. در مورد این فیلم، در واقع استودیو در یکی از سینماهای نیویورک قرار داشت و ریزن فلد موسیقی را در آن‌جا نوشت و برای نخستین بار اجراکرد. شهرها، مثلاً برلین، به پیش قراول تولید پارتیتور بدل شده بودند و این موقعیت را مدیون همکاری تولیدکنندگان فیلم، سینماها و ناشران آثار موسیقی بودند.

علاوه بر پارتیتورهای گردآوری شده، پارتیتورهای تصنیفی اریژینال نیز در دههٔ ۱۹۲۰ از نظر تعداد افزایش یافتند و نتایج ناشی از انتشار آنها نیز قابل توجه بود. یکی از برجسته‌ترین نمونه‌های آمریکایی، موسیقی مورتیمر ویلسون برای **دزد بغداد** (۱۹۲۴، رائول والش) بود: اثری غنی از هر دو جنبه ساختار تماتیک و ارکستراسیون. طراحی عظیم آن با فیلمی به آن عظمت کاملاً متناسب است و پیش درآمدی است بر دستاوردهای اریک کورنگولد و آهنگسازان بزرگ هالیوود در دورهٔ ناطق اما کارآترین مراکز موسیقی تصنیفی (اریژینال) نیویورک یا هالیوود نبودند بلکه فرانسه، آلمان و روسیه بودند، جایی که شیفتگی هنرمندان و روشنفکران نسبت به رسانهٔ جدید به همکاری بی سابقهٔ آنان انجامید.

از نیاکان مهم موسیقی فیلم در اروپای سال‌های دور، یکی هم پارتیتور کامیل‌سن ـ سانس برای ***قتل دوک دوگیز*** (۱۹۰۸) محصول فیلم دِآرت بود. با فرض سال‌ها تجربهٔ آهنگساز و استادی او در حرفه‌اش، همان‌طورکه انتظار می‌رفت این پارتیتور وحدت تماتیک کارآو طراحی هارمونیک مؤثری داشت و درست به همان میزان آثار قبلی او در باله، پانتومیم و شعر خطابی‌پرداخت شده بود. اما از آن جایی که این موسیقی بسیار به کار فیلم می‌آید، به سرنوشت سایر قطعات رویدادی او دچار شده است: در بررسی‌ها از آن نام برده‌اند اما به ندرت در آن دقیق شده‌اند و بیشتر آن را تلاشی گذرا و جذاب دانسته‌اند تا یک اثر هنری قانع کننده.

از میان پارتیتورهای نو آورانهٔ آهنگسازان فیلم در دههٔ ۱۹۲۰، سه اثر شایان ذکر هستند که هر کدام در دستیابی به هدف‌های متفاوت موفق بوده‌اند:

۱) پارتیتور اریک ساتی برای آنتراکت (۱۹۲۴) به واسطهٔ جوهر ضدروایتی وپروتومینی‌مالیستی‌آن‌می‌درخشد.که به خود فیلم کلر می‌ماند، این اثر به گونه‌ای طراحی شده است تا تماشاگر را گیج و حواس او را پرت کند. ابزار او برای چنین تأثیرگذاری‌ای هجو موسیقی‌های فیلم مرسوم آن دوره ونیز پیروی از منطق ساختاری پنهان زیر رویهٔ فریب آلودتصادف‌بود.

۲) پارتیتور هوپرتز برای ***متروپولیس*** (۱۹۲۷) که برای نخستین نمایش آن در برلین سفارش داده شد یکی از شاخص‌ترین نمونه‌های باقی‌مانده از موسیقی‌ای است که از الگوی موتیف تکرار شوندهٔ واگنری در چارچوب سمفونیک پرداخت شده استفاده کرده است. ظاهراً هوپرتز به پیروی از ساختار سه گانهٔ لانگ در فیلم، موسیقی اش را به سه موومان مستقل با نام‌های غیر معمول (Auftakt)، (Zwischenspiel)، (Furioso) تقسیم کرده است. موسیقی نیز هم‌چون خود فیلم، عناصری از ملودرام قرن نوزدهمی و مدرنیسم قرن بیستمی را درهم می‌آمیزد و بخش اعظم جذابیت آن نیز ناشی از همین امر است: موسیقی می‌کوشد پیام لانگ را برجسته کند و در عین حال که با مجموعه‌های آمریکایی فوق الذکر شباهت هایی دارد از بیان موسیقایی پیچیده‌تر و متنوع‌تری سود می‌جوید.

۳) پارتیتور دیمیتری شوستاکوویچ برای ***بابل جدید*** اثر کوزینتسف و تراوبرگ یکی از برجسته‌ترین نمونه‌های موسیقی فیلم ساخته شده توسط یکی از آوانگاردهای برجستهٔ همهٔ دوران‌ها است. موسیقی هم‌چون خود فیلم، و کم و بیش شبیه به موسیقی ساتی برای آنتراکت تا اندازهٔ زیادی هجوآلود است و تأثیرگذاری‌اش را مدیون باژگون کردن مایه‌های آشنا، به خصوص «مارسیز» و نیز استفاده از هارمونی‌های با نت اشتباه (Wrong - note) سبک فرانسوی و ضرباهنگ‌های متحرک پیوسته است ـ همهٔ این عناصر به گونه‌ای طراحی شده‌اند که با تدوین پرجوشش فیلم، کنترپوان و پیوستگی داشته باشند. اما پارتیتور (که اکنون به طور کامل با اجرای ارکستر رادیوی برلین در دسترس است) نکات ایدئولوژیک قوی‌ای را درخود نهفته دارد و به حالتی تراژیک دست می‌یابد. از مثال‌های برجسته آن پایان بخش ششم است در صحنه‌های ناامیدی، مقاومت ناامیدانه و قتل عام اشتراک طلب‌ها. زمانی که یک انقلابی پیر مکث می‌کند تا پیانویی را که در سنگر رها شده است، بنوازد و رفقای او گوش می‌دهند و آشکارا تحت تأثیر قرار گرفته‌اند، ارکستر نیز مکث می‌کند تا پیانیست به گونه‌ای نیش‌دار و تلخ، «موسیقی مرجع» «شانسون‌ترستهٔ چایکوفسکی» را تکه تکه بنوازد، این قسمت پایان می‌یابد و زمانی که نبرد نهایی آغاز می‌شود، ارکستر آجیتاتویی طولانی را آغاز می‌کند که نهایتاً به یک والس پیش پا افتاده پرسر و صدا ختم می‌شود، به این ترتیب شوستاکوویچ بر سبعیت بورژوازی فرانسه تأکید می‌کند، بورژواها در ورسای در حال کف زدن دیده می‌شوند انگار که صحنه‌های کشتار را رهبری می‌کنند. موسیقی پایان فیلم نیز بسیار قابل توجه است هر چند در جهت مخالف طرح ریزی شده است: در این‌جا، شوستاکوویچ تم شریف هورن را برای اشتراک طلب‌ها باملودی انترناسیونال در کنترپوانی خام و بدآهنگ ترکیب می‌کند. هدف دو گانهٔ این کار یکی گرامیداشت شهادت قهرمان‌های فیلم و در سطح وسیع‌تر، القای امید بدون عواطف کلیشه‌ای است. شوستا کوویچ به حالتی نمادین، پارتیتور را عملاً در میانهٔ عبارت پایان می‌دهد، متناسب با پایان سه نمایی باز فیلم بر روی واژه‌های "Vive" [la] "commune" که به شکل دیوارنویسی در هم ریخته نگاشته شده است که از حاشیه‌های قاب تصویر بیرون می‌زند. هر کدام از این سه پارتیتور راه حلی است منحصر به فرد برای مشکلاتی که فراروی آهنگسازان فیلم‌های غیر معمول قرار دارد. این سه روی هم، تاج سر «دوران طلایی» فیلمسازی صامت هستند و نشان می‌دهند که رسانهٔ سینما روش‌هایی را یافته بود تا از توان بیانی موسیقی به نحو احسن استفاده کند.

فیلم‌های صامت و موسیقی امروز

در همان زمان هم که شوستاکوویچ پارتیتور خود را نگاشت، فیلم‌های صامت در حال منسوخ شدن بودند. طولی نکشید که بسیاری از اجراها و دستمایه‌های آن دوره فراموش شدند و یا از دست رفتند اما همواره برای احیای آنها تلاش هایی صورت گرفته است. سینماتک‌ها و سایر مراکزی که فیلم صامت نمایش می‌دادند هم‌چنان از همراهی پیانو با فیلم استفاده می‌کردند اما به گونه‌ای که نه از نظر موسیقایی زیبا بود و نه از نظر تاریخی، صحیح. طی سال‌های ۱۹۳۹ تا ۱۹۶۷، آرتورکلایز سنت استفاده از موسیقی اریژینال برای همراهی فیلم را در موزه هنرهای مدرن نیویورک با کمک مجموعهٔ پارتیتورهای کمیاب موزه ادامه داد. هر جا که پارتیتورها ناقص بودند، او و همکارانش خود قطعاتی می‌نوشتند که در چندین نسخه تکثیر و به همراه فیلم اجاره داده می‌شدند.

در سال‌های اخیر، تحقیقات گوناگون (به خصوص در آمریکا و آلمان) بر دانش ما در بارهٔ موسیقی فیلم‌های صامت افزوده است. آرشیوها و جشنواره‌ها (از همه مهم‌تر پوردنون در ایتالیا و آوینیون در فرانسه) به مکان‌های جدید نمایش فیلم‌های صامت با توجه ویژه به موسیقی بدل شده‌اند؛ و رهبرانی چون گیلیان اندرسون و کارل دیویس برای فیلم‌های کلاسیک صامت مهم پارتیتورهای ارکستری نوشته‌اند یا بازنویسی کرده‌اند. این امر که در آغاز فعالیتی تخصّصی به حساب می‌آمد وارد حوزهٔ تجارت شده است. در اوایل دههٔ ۱۹۸۰ دو نسخهٔ احیا شده از ***ناپلئون*** ابل گانس در تعدادی از شهرهای بزرگ به نمایش در آمد.

گرتاگاربو (۱۹۰۵ـ۱۹۹۰)

نام اصلی او گرتاگوستافسون بود. او دختر یک کارگر شهرداری استکهلم بود و در کودکی زندگی فقیرانه و غمگینانه‌ای داشت. او از راه تبلیغات وارد سینما شد و موریتس استیلر او را پس از بازی در کمدی‌ای کوتاه کشف کرد، نامش را تغییر داد و از او در فیلم Gösta Berlings saga (۱۹۲۴) استفاده کرد. استیلر قالب نقش او را نیز عوض کرد. گاربو در فیلم‌های تبلیغاتی نقش دختری فربه، سبک روح و جوان را بازی می‌کرد اما استیلر از او در نقش زنی خونسرد و دست نیافتنی بازی گرفت. در Die freudlose Gasse (۱۹۲۵) اثر پابست او نقش دختری آسیب‌پذیر و فریب خورده از طبقهٔ متوسط را بازی می‌کرد که به فحشا کشانده می‌شد. پس از آن به هالیوود رفت. لوئیس بی. مه‌یر Berling را دیده و خواستار استیلر شده بود و با بی‌میلی با بازیگر جوان استیلر نیز قراردادی امضا کرد.

متروگلدوین مه‌یر که مانده بود از گاربو چه تصویری بسازد، او را «نور ما شیرر سوئد» لقب داد و بازی در ***سیل*** (۱۹۲۶) را که شیرر و نپذیرفته بود به او واگذار کرد. در نخستین راش‌ها دریافتند که چه به چنگ آورده‌اند نه تنها بازیگری زن بلکه یک الههٔ سینمایی مسحور کننده. گاربو که زنی استخوانی، شق و رق و بی‌لطافت بود، روی پرده به تصویری شهوت برانگیز و دلپذیر بدل شد. استیلر در هالیوود شکست خورد، به سوئد بازگشت و به زودی درگذشت اما گاربو که اندوهگین از دست رفتن استادش بود، به اوج موفقیت رسید.

جسم و شیطان ۱۹۲۶، به کارگردانی کلارنس براون و بازی جان گیلبرت، کیفیت منحصر به فرد گاربو را تثبیت کرد. حس پرناز، صحنه‌های عاشقانه او با گیلبرت (که خارج از فیلم هم با او ارتباط داشت) بیانگر عطش در عین ناامیدی، گونه‌ای آرزومندی و سکس پخته‌ای بود که پیش از آن در فیلم‌های آمریکایی دیده نشده‌بود. و افشای چیزی بود که تماشاگران خو گرفته به ناشی‌گری پولانگری یا ناز کردن‌های پراداو اصول کلارابوپیشتر ندیده بودند.فیلمبردار فیلم ویلیام دانیلز بود که تقریباً تمام فیلم‌های هالیوودی گاربورا فیلمبرداری را کرد. او نورپردازی پنهان و رمانتیک را برای گاربو به کار گرفت که از نظر بیانی بسیار قوی بود و در شکل دهی تصویر سینمایی گاربو نقشی اساسی داشت.

ترکیب نیاز جنسی و رضا مندی پراحساس گاربو، او را به صورت مثالی زنی دیگر بدل کرد که تقدیر او دلفریبی و خیانتکاری است. او دوبار یکی از بزرگترین این گونه زنان، آناکارنینا را به تصویر کشید، نخستین بار در ***عشق*** (۱۹۲۷) با بازی گیلبرت به نقش ورونفسکی. سایر فیلم‌های صامت او در حد و اندازه او نبودند هر چند او پیش‌تر توانایی‌اش را در تعالی پست‌ترین دستمایه‌ها نشان داده بود. دور گنات و کوبال می‌گویند (۱۹۶۵): «تماشای گاربو که در فیلم‌های آغازینش زندگی را به گونه‌ای غیر ممکن نمایش می‌دهد، به تماشای قویی سپید می‌ماند که بر سطح برکه‌ای در شمالتس Schmaltz می‌خرامد.»

مترو - گلدوین - مه‌یر که پیش‌تر دیده بود که چگونه فیلم‌های ناطق هویت بازیگران دارای لهجهٔ اروپایی هم‌چون پولا نگری را خراب کرده بود دائماً بازی گاربو در فیلمی ناطق را به تأخیر می‌انداخت. ***آناکریستی*** (۱۹۳۰) اقتباسی بی‌روح از رمان او نیل نشان می‌داد که نگرانی آنها بی‌مورد بود. صدای گاربو عمیق، لرزان و پراندوه و لهجهٔ او غریب اما به موسیقی مانند بود. زمانی که وضعیت او به عنوان ستارهٔ زن مترو تثبیت شد، افسانهٔ او پروبال گرفت: ریاضت کشی، شرم، خلوت گزینی. «می‌خواهم تنها باشم» سطری از دیالوگ او به نقش یک بالرین در ***گراندهتل*** (۱۹۲۹) ورد زبان همه شد. دفتر مطبوعاتی استودیو به چنین داستان هایی دامن می‌زد اما همه قضایا نیز ساختهٔ آنها نبود. جدا کردن تصویر او از

گرتاگاربو و لارس هانسون در زن‌الهی (۱۹۲۸) ساخته ویکتور شوستروم

خود حقیقی‌اش امکان‌ناپذیر بود ـ و همین امر بر جذابیت او می‌افزود.

بسیاری‌از فیلم‌های دههٔ ۱۹۳۰ گاربو، درام‌های پرزرق و برق هستند و البته همهٔ آنها برای او موفقیت آمیز نبودند. گراهام گرین در نقدی بر **پیروزی** ۱۹۳۷، می‌نویسد: «هنرپیشه‌ای بزرگ، اما فیلم‌های پیش پا افتاده‌ای بازی می‌کند که او را عروسکی نشان می‌دهد» در این فیلم هم بازیگری بیش از حد ساده او به واسطه دیالوگ‌های طولانی و گزافه گویی‌های پرمکث بر باد می‌رود، کارگردانی این فیلم‌ها را کسانی چون براون برعهده داشتند که بسیار به صدا وابسته بودند (براون نسخهٔ بازسازی آناکارنینا، ۱۹۳۵، را نیز کارگردانی کرد). ***کامیل*** (۱۹۳۶) اثر کیوکر، در کارگاربو پیشرفتی به حساب می‌آمد: دلشکستگی گاربو در عین سبک روحی ازلی‌اش. اما اوج بازیگری او در ***ملکه کریستینا*** ۱۹۳۳، اثر مامولیان بود: پر احساس و از نظر جنسی‌رمز آلود و در صحنهٔ نهایی، اندوهش را چونان خنجری پنهان در آغوش می‌کشد.

رمز و راز گاربو، خلوت گزینی روحی و رنج درونی، سبب شد (و می‌شود) که او را به عنوان بازیگر کالت ستایش کنند. ام. جی. ام انگار که در حل معمای گاربو درمانده باشد، به این نتیجه رسید که او باید خنده دار وشاد باشد. در تبلیغ ***نینوچکا*** (۱۹۳۹) از «خنده‌های گار.ر» استفاده کردند، از قرار فراموش کرده بودند که پیش از این یکسره خنده از لب او برده بودند. فیلم که در آن زمان تحسین شد اکنون سرهم بندی شده به نظر می‌آید و شگفتا که در میان آثار لوبیچ هم بیش از حد کند است. ***زنِ دو چهره*** ۱۹۴۱ تلاشی بود برای ساختن یک کمدی اسکروبال که نتیجه‌اش فاجعه‌آمیز بود.

گاربو اعلام کرد که مدتی در فیلم‌ها بازی نخواهد کرد ـ و این مدت تا همیشه به طول انجامید. هراز چندی، حتی تا حدود ۱۹۸۰، اعلام می‌گردید که گاربو باز می‌گردد- برای ***دوریان گری*** آلبرت لوین، **La duchesse de Laingeais** اوفولس ـ اما هیچ‌گاه چنین نشد. گاربو، گوشه نشینی افسانه‌ای، کاملاً به خلوت آرام خود خزید و هماره لقب برترین ستارهٔ سینما را حفظ کرد زیرا از همه دست نیافتنی‌تر بود. گاربو و اسطوره‌اش به گونه‌ای جدایی‌ناپذیر در هم آمیخته‌اند.

فیلیپ کمپ

گزیده فیلم‌شناسی

سیل(۱۹۲۶)، جسم و شیطان(۱۹۲۶)، عشق(۱۹۲۷)، زن‌الهی(۱۹۲۸)، گراندهتل(۱۹۲۹)، آناکریستی(۱۹۳۰)، ملکه کریستیانا(۱۹۳۳)، نینوچکا(۱۹۳۹)، زن دوچهره(۱۹۴۱)

کتاب شناسی

Durgnat, Raymond, and Kobal, John(1965), Greta Garbo.
Greene, Graham(1972), The Pleasure-Dome.
Haining, Peter(1990), The Legend of Garbo.
Walker, alexander(1980), Greta Garbo: A Portrait.

یکی بر اساس بازسازی فیلم توسط کیوین برانلو و دیوید گیل که موسیقی آن را کارل دیویس نوشت و اجرا کرد، و دیگری با موسیقی ای که کارمینا کوپولا نوشت و اجرا کرد. با عرضه ویدئو کاست‌ها و دیسک‌های لیزری تعداد کثیری از فیلم‌های صامت، از ***پلیس‌های کیستون*** گرفته تا ***متروپولیس*** در دسترس قرار گرفته‌اند که همگی با موسیقی همراه هستند.

هم به دلیل و هم به رغم این پیشرفت‌ها، وضعیت جاری موسیقی فیلم‌های صامت مشخص نیست زیرا معیاری برای این که این موسیقی به چه شکلی و یا چگونه باید اجرا شود وجود ندارد. (در دوره صامت هم فقدان چنین معیاری مسئله ساز بود اما تنوع دیدگاه به فراوانی امروز نبود). جدای از فرصت نمایش یک فیلم به شکل مطلقاً صامت که امروزه آن را جز در موارد بسیار نادر که فیلم برای نمایش به همین ترتیب ساخته شده است، مردود می‌دانند، امروزه سه شکل اصلی نمایش قابل تشخیص هستند: ۱) فیلم در تالاری با اجرای زنده موسیقی نمایش داده می‌شود. ۲) بر روی فیلم، ویدئو یا لیزر دیسک موسیقی هم‌زمان شده ضبط می‌شود و در تالار نمایش داده می‌شود. ۳) ویدیوی فیلم یا لیزردیسک آن در خانه بر روی تلویزیون نمایش داده شود. واضح است که روش‌های دوم و سوم که رایج‌تر و عملی‌تر از روش اول هستند، نسبت به اجرای اصلی دوران صامت، فاصلهٔ بیشتری دارند. نمایش فیلمی صامت یا نسخهٔ ویدیویی آن با موسیقی ضبط شده ماهیت تئاتری اجرا را اساساً تغییر می‌دهد. در واقع، به محض این که موسیقی ضبط شد دیگر «تئاتری» به نظر نخواهد آمد. در نمایش خانگی، وجه شبه نمایشی هر نوع موسیقی همراه به خصوص ارکسترها و سازهای کوبه‌ای که به شدت بر بیننده اثر می‌گذارند، از میان می‌رود.

خود پارتیتورها نیز به سه گروه اصلی تقسیم می‌شوند: ۱) پارتیتوری که نسبت آن به دوره صامت می‌رسد، چه به صورت گردآوری و چه به صورت اریژینال (این نوع در تخصص اندرسون است).

۲) پارتیتوری که جدید نوشته (و / یا بداهه نوازی) می‌شود و به گونه‌ای که شبیه به موسیقی آن «دوره» باشد ـ روشی که معمولاً کلاینر با نوازندگی گایلورد کارتر، نوازندهٔ ارگ پیش می‌گیرد و اخیراً کارل دیویس از این روش استفاده می‌کند.

۳) پارتیتوری جدید که به عمد از نظر سبکی متفاوت از سابق است مثل پارتیتورهای سال ۱۹۸۳ مورودر برای ***متروپولیس*** و پارتیتورهای دوهامل و جانسن برای ***تعصب*** در

سال ۱۹۸۶. به این ترتیب، روی هم رفته در حال حاضر نه ترکیب محتمل موسیقی و سینمای صامت وجود دارد (سه حالت اجراء سه نوع پارتیتور) و همهٔ آنها به نتایجی خوشایند و ناخوشایند، ارضاکننده و پرت دست یافته‌اند.

از موارد جالب در این زمینه ورسیون‌های مختلفی هستند که برای یک فیلم تهیه شده‌اند. برای مثال فیلم **تعصب** اکنون چهار ورسیون موسیقی متفاوت دارد. پارتیتور اندرسون که بر مبنای پارتیتور بریل نگاشته شده و همراه با نسخهٔ بازسازی شدهٔ فیلم (توسط موما و کتابخانه کنگره) اجراشده است و بسیار به موسیقی نخستین نمایش فیلم در نیویورک به سال ۱۹۱۶ شبیه است. یک نسخهٔ بازسازی شده اثر برانلو ـ گیل با موسیقی دیویس نیز وجود دارد که هم از تلویزیون پخش شده و هم به صورت زنده اجرا شده است. ورسیون «مدرنیستی» دوهامل و جانسون نیز وجود دارد. آخرین ورسیون لیزردیسکی است حاوی بازسازی ای دیگر با موسیقی ضبط شدهٔ ارگ توسط کارتر. در مورد **متروپولیس**، توجه عامه وقف نسخهٔ مورودر شده‌است که سبک‌های دیسکو را با آوازهای خوانندگان مختلف پاپ ترکیب کرده است. اما این فیلم بارها در ورسیونی با موسیقی اریژینال هوپرتز و به رهبری برنت هلر، و با موسیقی نیمه بداهه با اجرای زندهٔ گروه‌های آوانگارد به نمایش درآمده است. انتخاب یکی از میان، به سادگی ممکن نیست. آندرسون معتقد است که فیلمی چون **تعصب** باید در شرایط مناسب و با موسیقی اریژینال آن به نمایش درآید، اما حتی او نیز پذیرفته است که فراوانی بازسازی‌ها بیشتر از سر علایق تاریخی است تا زیبایی شناختی.

به علاوه، می‌توان حضور موسیقی «ناهم‌خوان» (Anachronistic) را هم، به خصوص برای فیلم‌های غیر معمول پذیرفت. اگر چه مورد **متروپولیس** نشان می‌دهد که استفاده از پارتیتورهای گوناگون موسیقی پاپ می‌تواند سبب شود که خود فیلم نیز به روز به نظر آید زیرا خود موسیقی زمان را می‌سازد و سبک‌های پیشرفتهٔ جاز و مینی‌مالیسم می‌تواند با فیلم کنترپوان کاراتری بسازد.

وجود گرایش‌های گوناگون خوب است، حتی در حالی که تنوعی گیج کننده داشته باشند. واقعیت آن است که موسیقی فیلم‌های صامت همواره در حال تغییر بوده زیرا به صورت زنده اجرا می‌شده است و برای آن که واقعاً «موثق» باشد باید که به تغییر ادامه دهد. علاوه بر این، شاید توقع این موضوع که سنت‌های موسیقیایی سینمای صامت زمانی کاملاً احیا شود، بی‌جا باشد. به یک دلیل ما نمی‌توانیم فیلم‌ها را چنان ببینیم که نیاکان‌مان می‌دیدند: از پس چندین دهه حضور فیلم‌های ناطق و از پی فقدان بسیاری از پارتیتورهای اولیه که یا فراموش شده‌اند یا دیگر تازگی ندارند: شاید تنها می‌توانیم امیدوار باشیم که گه‌گاه به سالنی پا بگذاریم که موسیقی زنده همراه با فیلم اجرا شود، چه موسیقی قدیم چه جدید، موسیقی‌ای که به گونه‌ای تأثیرگذار با فیلم هم خوان است و با سرزندگی اجرا می‌شود. هر گاه چنین شود، آن گاه بهتر می‌توانیم به شکوه سینمای صامت پی ببریم‌و یک قرن پس از پیدایش آن، دریابیم که‌هنوز هنری زنده است.

ترجمه: شهراد تجزیه‌چی

کتاب‌شناسی

Anderson, Gillian(1990), No Music until Cue.

Erdmann, Hans, and Becce, Giuseppe(1927), Allgemeines Handbuch der Film-Musik.

Gorbman, Claudia(1987), Unheard Melodies.

Marks, Martin(1995)m Music and the Silent Film.

Rapee, Erno(1924), Motion Picture Moods.

- (1925), Encyclopedia of Music for Pictures.

روزهای خوش صامت

جفری ناول-اسمیت

در میانهٔ دههٔ ۱۹۲۰ سینما به چنان شکوهی دست یافته بود که از برخی جهات هیچگاه دیگر به آن دوران برنخواهد گشت. صدای هم‌زمان وجود نداشت و تکنی کالر نیز جز در سطحی تجربی پدیدار نگشته بود. صدای هم‌زمان در پایان دهه پدید آمد و تکنی کالر تازه در میانه دههٔ ۱۹۳۰ و پس از آن باب شد. جز موارد معدودی چون *ناپلئون* (۱۹۲۷، ابل گانس) چیزی شبیه به پردهٔ عریض که تماشاگران از دههٔ ۱۹۵۰ به بعد با آن آشنا شدند، وجود نداشت. علاوه بر این شرایط نمایش فیلم در بسیاری از مناطق جهان، به خصوص مناطق روستایی، ابتدایی باقی مانده بود.

اما در عوض چیزهای بسیاری وجود داشت. تماشاگران شهری در کشورهای پیشرفته به گونه‌ای از نمایش دست یافته بودند که بیست سال پیش از آن غیر قابل تصور می‌نمود. در غیاب صدا، ارکستر و صدای زمینه وجود داشت. فیلم‌های خام که از امولسیون پان کروماتیک با مادهٔ اصلی نیترات ساخته می‌شدند وضوحی فراوان داشتند و سایه روشن‌ها نمایش جزییات را ممکن می‌ساخت. اثر فلیکر از میان رفته بود و بر پرده هایی به ابعاد ۲۴×۱۸ فوت تصاویری روشن و بدون اعوجاج نقش می‌بست. این پرده‌ها به اندازه‌ای بزرگ بودند که بتوانند تجسم کنشی عظیم را ممکن سازند.

با پیدایش صدا، بسیاری از این ویژگی‌ها از بین رفت. موسیقی زنده، جز در معدودی از سالن‌های نمایش، کنارگذاشته شد. اثرات سایه روشن و رنگ‌آمیزی کنار گذاشته شدند زیرا رنگ روی فیلم با سنسورهای خواندن نوار صدا تداخل پیدا می‌کرد. ابوه سرمایه به جای پرداختن به مسایل کیفیت بصری، صرف مشکلات ضبط صدا شد و در زمینه نمایش سرمایه گذاری در زمینهٔ دستگاه‌های پخش صدا افزون گردید. صدا سبب کاهش امکانات تصویر شد زیرا تأکید بر صحنه هایی بود که بتوان آنها را با گفتگو نوشت و فیلمبرداری کرد. با تفوّق فیلم‌های ناطق، کیفیت نمایشی‌ای که شاخص بسیاری از فیلم‌های دورهٔ صامت بود از میان رفت، البته تنها استثنای چشم‌گیر موزیکال‌ها بودند.

شاید مهم‌ترین خصیصهٔ فیلم‌های صامت در روزهای اوج، حجم کنشی بود که در فضاهای وسیع به وقوع می‌پیوست و فیلمسازان فیلم هایشان رابه گونه‌ای طراحی می‌کرد که این کنش برجسته‌تر باشد. نماهای طولانی پانورامیک از مناظر، جنگ‌ها و مجالس میگساری رم باستان، به‌گونه‌ای پرشکوه و از ابعاد طبیعی بزرگ‌تر طراحی می‌شدند و نماهای بسته جزئیات اشیاء یا چهره‌ها را، برجسته‌تر می‌کرد. به ندرت پیش می‌آمد که فیلمی از فرصت بزرگ جلوه دادن موضوعش سود نمی‌جست. خانهٔ ثروتمندان به کاخ می‌مانست و خانه‌های فقرا به کلبه هایی پر از آدم. قهرمان‌های زن و مرد زیبا و جذاب، و بدکاران زشت رو بودند و پیکر بازیگران حاوی ارزش‌های دراماتیکی بود که بر اثر بزرگ نمایی نماها و زاویه دوربین برجسته‌تر می‌شد.

برای دستیابی به این سلسله تأثیرها، لازم بود که تکنیک‌های فراوانی پدید آید و با یکدیگر هماهنگ شود. فیلمسازان کورمال کورمال پیش می‌رفتند. نه نظریه‌ای وجود داشت و نه سابقه‌ای که به کارشان بیاید. دقیقاً نمی‌دانستند که چه تأثیری را می‌خواهند و تا آن‌جایی که از کار هم خبر داشتند همگی در پی تأثیراتی مشابه بودند. نتیجه این که تجربیات گوناگون بود - تجربه در تکنولوژی، درام، روایت، طراحی صحنه - و برخی چندان نپاییدند. تعدادی سبک متمایز پدید آمد، مشخصاً در هالیوود و نیز در آلمان، فرانسه، اتحادشوروی، هند، ژاپن و جاهای دیگر. به طور کلی، سبک‌های آمریکایی -«هالیوود» -کم و بیش الگوی فیلمسازان سراسر جهان قرار گرفت اما الگوهای آلمانی، حتی در آمریکا نیز تأثیر گذار بودند. از سوی دیگر سبک «تدوین» روسی نیز بیش از آن که مورد تقلید قرار گیرد، مورد تحسین قرار گرفت.

سبکی را که حدوداً پس از ۱۹۱۲ در آمریکا پا گرفت و طی دورهٔ صامت قوام یافت گاه کلاسیک نامیده‌اند، به این منظور که آن را از یک سو از سبک «ابتدایی» پیش از آن و از دیگر سو از سبک‌های هم زمان با آن متمایز کنند که در دیگر نقاط جهان پدید آمده بودند و به قوام یافتگی سبک کلاسیک نبودند و در مجموع از نظر تاریخی موفقیت کمتری داشتند. پیش از همه این سبک، سبکی روایتی بود که طراحی شده بود تا داستانی را پیش‌روی تماشاگران گره گشایی کند و سایر تأثیرات آن به سرگرم کنندگی داستانی آن محدود شده بودند. به هر حال، زیر

رویهٔ این سبک، خصیصه‌های عمیق‌تری نیز وجود داشتند از جمله زیبایی‌شناسی فراگیرتر «واقع گرا- توهم‌زا» (- Realist Illosionist) که در بافت صنعتی جوامعی پا می‌گرفت که طی دوران صامت هر روز بیش از دیروز به فیلمسازی و نمایش فیلم رو می‌آوردند. هزینهٔ نجومی ساخت دکورهایی در اندازهٔ واقعی برای سکانس بابل **تعصب** گریفیث، شرکت‌های فیلمسازی را بر آن داشت تا روش‌های ساده‌تری بیابند تا فیلم چنان به نظر برسد که انگار در فضای سه بعدی حقیقی فیلمبرداری شده است. در یک صحنه، نماهای استودیو (مثلاً کلوز آپ‌ها) رابا نماهای لوکیشن هماهنگ می‌کردند و تک نمایی از عناصر ناهمگون را چنان به دقت ترکیب می‌کردند که گویی واقعیتی را بیان می‌کند. ابتکاری ساده، نقاشی کردن بخشی از صحنه بر روی شیشه و فیلمبرداری کنش صحنه از خلال بخش شفاف شیشه بود. البته تکنیک‌های پیچیده‌تری نیز وجود داشت از جمله تکنیکی که فیلمبردار آلمانی یوگن شوفتان در میانهٔ دههٔ ۱۹۲۰ ابداع کرد و از آن، علاوه بر فیلم‌های دیگر، در ***متروپولیس*** (۱۹۲۷) فریتس لانگ استفاده کرد. این تکنیک عبارت بود از ساختن دکورهای بسیار کوچک که در کنار صحنه‌ای که قرار بود فیلمبرداری شود، قرار داده می‌شدند. سپس آینه‌ای که بخشی از سطح آن را تراشیده بودند در جلوی دوربین با زاویه چهل و پنج درجه قرار می‌دادند. کنش را (به واسطهٔ بخش تراشیده شدهٔ آینه) در حالی فیلمبرداری می‌کردند که دکورها در بخش سالم آینه منعکس شده بودند. می‌شد بخشی از صحنه را با شییء مات پوشاند و سپس آن را در لابراتوار به نما اضافه کرد. در روشی دیگر پس زمینه (که گروه دوم فیلمبرداری آن را در لوکیشن فیلمبرداری کرده بود) را بر پرده‌ای در انتهای استودیو می‌تاباندند و بازیگران در جلوی پرده بازی می‌کردند، اگر چه این روش تا اوایل دوران ناطق، که ناچار بودند در استودیو فیلمبرداری کنند تا بتوانند دیالوگ‌ها را ضبط کنند، باب نشد.

تأثیر این پیشرفت‌ها در زمینه تولید استودیویی آن بود که سینما را در اواخر دوران صامت بیش از پیش به سوی توهم واقعگرایی راند و مرزهای میان فیلم‌های آشکار توهم آفرین (هم چون فیلم‌های ژرژ مه لیس) و تئاتری با فیلم‌های یکسره واقع گرا را مخدوش کرد. فیلم‌های داستانی در پی آن بودند که نشانی واقعی داشته باشند، چه محتوای‌شان وقایع واقعی یا خیالی و دور از ذهن بود. تنها در حاشیه، فیلم هایی ساخته می‌شدند که از افه‌ها به خاطر خود آنها (یابرای آن که تماشاگر را شگفت زده کنند) استفاده می‌کردند یا اصالتی دست‌نخورده و بی‌واسطه دربه تصویرکشی وقایع واقعی را درنظر داشتند. گاه در کمدی این دو جنبه با هم تلاقی می‌کردند و تماشاگر هم از چیزهای تخیلی اتفاق افتاده (یا به ظاهر در حال اتفاق افتادن) لذت می‌برد و هم از دستاوردهای فیزیکی واقعی‌ای که در زمان و مکان واقعی به وقوع می‌پیوستند. البته در بیشتر مواقع، استودیو از امکانات در دسترسش به منظور شبیه سازی واقعیت استفاده می‌کرد. کنش چندان «واقعی» می‌نمود که میزان ساختگی بودن آن پنهان می‌ماند.

ایده‌ای استوار بر این نکته که سینما می‌تواند از همه گونه مصنوع سازی برای آفریدن واقعیت سینمایی خود بسنده سود جوید، به تدریج پا گرفت. همین ایده تا جایی بسط یافت که آن را کم و بیش تناقض‌آمیز دانستند. نخستین کسی که حقیقتاً متوجه ماهیت این تناقض شد، لوکولشف فیلمسازو نظریه‌پرداز شوروی بود که «تجربیات» مشهور او در اوایل دههٔ ۱۹۲۰ درپی آن بود که نشان دهد چگونه محتوای روایی نماهای تکی به واسطهٔ هم‌نشینی آنها تعیین می‌شود تا خصوصیات «واقعی» ماهوی آنها. اما تجربیات کولشف تقریباً یکسره بر تدوین (تنظیم نماها با هم) تمرکز داشت تا بر توان بالقوه حضور عناصر مصنوعی در ساختن خود نما. در آلمان و هالیوود که تکنیک‌های تولید استودیویی کاملاً پا گرفته بود توهم آفرینی واقعیت (واقع گرایانه‌تر درهالیوود و توهم آفرین‌تر در آلمان) شکل حقیقی اش را یافت و به زیبایی‌شناسی غالب دوران صامت بدل شد.

صنعت

دلیل اصلی پیشرفت نمایشی سینمای صامت (و پیدایش سریع ناطق در پایان دههٔ ۱۹۲۰) سازمان صنعتی آن بود. این خصیصه تصادفی نبود چنان که مثلاً فیلمساز، نویسنده و وزیر فرهنگ فرانسه، آندره مالرو زمانی سینما را Par ailleurs (گذشته از همه چیز) صنعت خواند. در حالی که توان بالقوه صنعتی شدن از همان آغاز در دل سینما نهفته بود، هم به واسطهٔ وابستگی ذاتی آن به تکنولوژی (دوربین، فیلم خام، پروژکتور) و هم به خاطر پیدایش آن در دوران آغازین «کسب و کار نمایش» («Showbusiness»)به معنی دقیق کلمه. البته از سینمای آغازین نباید به عنوان صنعت نام برد. این سینما، کسب و کاری بود ناپایدار و در مقیاسی کوچک با تجهیزات و تکنولوژی‌ای که (به استثنای فیلم خام) کل آن را می‌شد در کارگاهی کوچک ساخت. اماهر چه فیلم‌ها کامل‌تر شدند و سطح سرمایه گذاری لازم برای ساخت و پخش آنها افزایش یافت، سینما نیز خصلت صنعتی نوینی یافت چه در سطح اجرایی، چه در اشکال سازماندهی و

بخش طراحی لباس مترو-گلدوین - مه‌بر

چه در وابستگی‌اش به سرمایه.

صنعتی شدن بارز سینما تا زمان پیدایش ناطق در پایان دهۀ ۱۹۲۰ تحقق نیافت. پیدایش ناطق وابستگی سینما را به جهان سرمایه و پیوندش (به واسطه شرکت‌های الکتریکی) را با ضبط موسیقی و رادیو به حد کمال رساند. اما پیش‌تر از آن در سال‌های پس از پایان نخستین جنگ جهانی، سینما خصیصه‌ای را یافته بود که آن را به نمونۀ نوعی چیزی که از آن پس صنعت فرهنگی خوانده شد، بدل می‌کرد. سینما هم‌چون رادیو و ضبط موسیقی در حوزۀ تکنولوژی قرار داشت اما برخلاف آنها تنها تکنولوژی‌ای برای انتقال محتوایی از پیش آماده به حساب نمی‌آمد. خود محتوا به واسطۀ تکنولوژی آفریده می‌شد. طبیعتاً لازم می‌آمد که فیلم‌ها، که به واسطۀ تکنولوژی ساخته شده بودند، در جایی پخش شوند که امکانات تکنولوژیک نمایش آنها وجود داشته باشد. حجم سرمایه گذاری، محدودیت زمانی فیلم‌ها و نیاز به هماهنگ کردن عرضه و تقاضا، نه تنها سازمانی صنعتی به هنگام تولید را به سینما تحمیل کرد بلکه آن را وادار ساخت که در تمام سطوح از اصول بازار پیروی کند. فیلم‌ها برای بازار تولید می‌شدند و تلاش در جهت برآوردن نیازهای بازار تأثیر به سزایی بر تولید فیلم داشت. همین امر تمام وجود این رسانه را با پیامدهای غیر منتظره‌ای مواجه ساخت.

استودیو

فیلم‌ها در استودیوها تولید می‌شدند. شرکت‌های فیلمسازی آمریکا در دهۀ ۱۹۱۰، هم به خاطر آفتابی بودن و هم به خاطر تنوع لوکیشن‌ها به کالیفرنیای جنوبی نقل مکان کرده بودند اما در دهۀ ۱۹۲۰ بخش اعظم صحنه‌ها، به ناچار در فضای مصنوعی فیلمبرداری می‌شدند، یا داخلی زیر نور مصنوعی یا خارجی در دکورهای مصنوعی. فیلمسازان تنها برای فیلمبرداری صحنه هایی (یا تک نماهایی) خطر کرده و به خارج از استودیو می‌رفتند که امکان مشابه سازی آنها در استودیو وجود نداشت. فیلمبرداری در استودیو هم کنترل شرایط فیلمبرداری را تسهیل می‌کرد و هم از نظر اقتصادی مقرون به صرفه‌تر بود. نیاز به پایین آوردن هزینه‌ها و بالا بردن کنترل شرایط، سبب پدید آمدن روش‌های ساده شده‌ای برای ساخت دکور و صحنه و روش‌های

فریتس لانگ (۱۹۷۶-۱۸۹۰)

فریتس لانگ در وین به دنیا آمد. او که فرزند یک معمار بود، در رشتهٔ معماری شروع به تحصیل کرد اما در سال ۱۹۱۱ سفری دوساله به دور دنیا را آغاز کرد که پایان آن پاریس بود. در آن‌جا نقاشی آموخت و زندگی اش را با فروش کارت‌پستال و طراحی می‌گذراند: زمانی که جنگ شروع شد در ارتش اتریش نام نویسی کرد. او در خط مقدم جبهه خدمت کرد و چندین بار زخمی شد. در سال ۱۹۱۸ به برلین نقل مکان کرد تا فیلمنامه بنویسد و در سال ۱۹۱۹ کارگردان شد. در سال ۱۹۲۰ با فیلمنامه نویس و رمان نویس مشهور تئافون هاربو ازدواج کرد. تمام فیلم‌های بعدی‌اش در آلمان را با کمک او ساخت.

لانگ به همراه مورنائو و لوبیچ یکی از بزرگان سینمای صامت آلمان بود. فیلم‌های او توانستند تماشاگران سراسر جهان را جذب فیلم‌های آلمانی کنند و زیبایی‌شناسی مشخصی را بیافرینند که رقیبی جدی برای هالیوود به حساب می‌آمد. علاقهٔ او برای پیوند میان روانشناسی تبهکاری و روانشناسی رخدادهای معمولی حتی در ***دکتر مابوزهٔ قمار باز*** (۱۹۲۲) نیز مشهود است. دراین فیلم نابغه‌ای دیوانه می‌کوشد تا بر سراسر جامعه تسلط یابد. مابوزه به سادگی بازار سهام را بالا و پایین می‌کند و با استفاده از هیپنوتیزم زنان فریبنده و ایجاد وحشت روانی می‌کوشد قربانیان ثروتمندش را به خود ویرانی بکشاند. به گونه‌ای به جا، این یک زن است که مسبب سقوط گریزناپذیر مابوزه می‌شود. مابوزه دچار جنون می‌شود تا جایی که قدرت مطلقش را علیه خود به کار می‌گیرد و در کابوس‌هایش قربانیانش را می‌بیند که از جهان مردگان باز آمده‌اند تا او را متهم کنند.

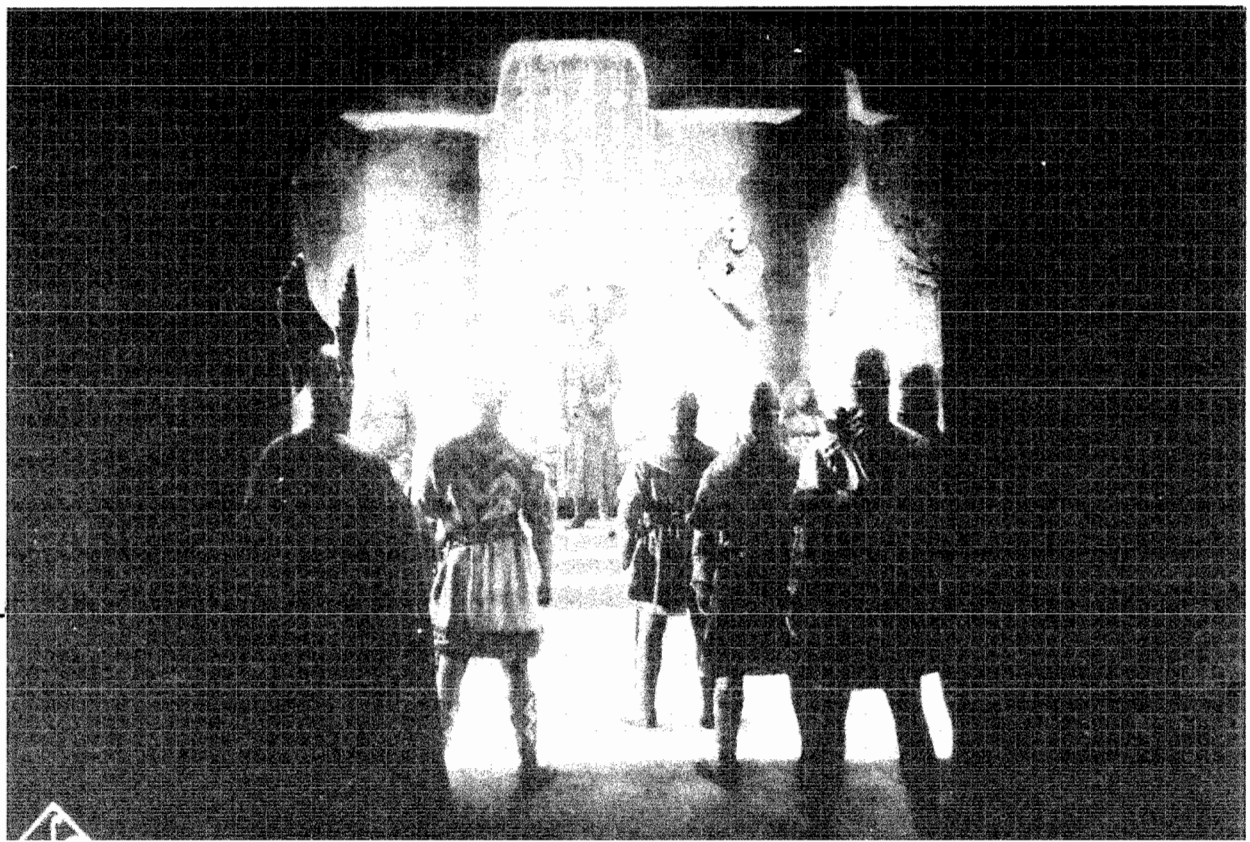
نیبلونگن‌ها (۱۹۲۴) و ***متروپولیس*** (۱۹۲۶) سوپر پروداکشن‌هایی پرزرق و برق هستند که مخاطب بین‌المللی را در نظر دارند. نکتهٔ چشم گیر در آنها قانع کننده بودن جهان مصنوعی وزیبایی تصویری برتر آنهااست و تضادهای دراماتیک معماری عظیم آنها باترکیب گرافیکی، مایه‌های اصلی شان را بیان می‌کند. مشخصهٔ ***زیگفرید*** نخستین بخش از ***نیبلونگن‌ها*** الگوهای هندسی دقیق است که با پیچیدگی غیر متقارن بخش دوم، ***انتقام کریمهیلد*** در تضاد است.

عدم توازن ترکیب بصری، ناشی از کیفیت غیر انسانی انتقام کریمهیلد است که خانوادهٔ خود را به خاطر قتل زیگفرید از میان می‌برد و نهایتاً سبب نابودی دو تمدن می‌گردد. در متروپولیس رژهٔ مرتب و نیرومند کارگران در آغاز فیلم با تلاش آشوب‌وار آنها برای گریز از سیلی که خود روانهٔ خانه‌هایشان کرده‌اند، در تضاد است. در این فیلم هم‌چون نیبلونگن باز زنی وسیلهٔ تخریب تمامی یک جامعه قرار می‌گیرد: ماریای «بد» (بریژیت هلم) آدم آهنی سکسی و پر جذبه که آفریده شده است تا کارگران را به انتقام نابود کند. او نسخه‌ای است از ماریای «خوب» که کارگران را به واسطهٔ ایمان کورکورانه‌شان به خود، متحد می‌کند. در پایان عشق برادرانه کارگران را در کنار ستمگران قرار می‌دهد، و به گونه‌ای غیر قابل قبول، گویی همه پیروز شده‌اند.

در نخستین فیلم ناطق لانگ، ***ام*** (۱۹۳۱)، پیتر لوره نقش قاتل کودکان را بازی می‌کند. جنایت‌های او شهر را در وحشت فرو برده است.

نیروهای پلیس و جهان زیرزمینی، که در جاهایی از فیلم به عمد از طریق تدوین کنار هم نشان داده شده‌اند تا بر مشابهت انگیزه‌ها و سازماندهی‌شان تأکید شود؛ از هم پیشی می‌گیرند تا کسی را دستگیر کنند که کسب و کار در هر دو جهان را مختل کرده است. جهان زیرزمینی بازتاب سیاه پلیس است و کنش ناخودآگاه قاتل برای تکرار جنایت هایش، سویهٔ تاریک خودِ منطقی اوست

صحنه‌ای از فیلم زیگفرید (۱۹۲۳) قسمت اول ساخته فریتس لانگ



که او را از آن گریزی نیست.

دستگاه ممیزی نازی اجازهٔ نمایش فیلم بعدی لانگ؛ **وصیت نامه دکتر مابوزه** ۱۹۳۲ را صادر نمی‌کند. به گفتهٔ لانگ، او را به جلسه‌ای با حضور گوبلز فراخواندند. گوبلزبه جای بحث راجع به فیلم، به او می‌گوید که هیتلر ریاست صنعت فیلم آلمان نازی را به لانگ پیشنهاد کرده است. لانگ آلمان را به موقع به قصد پاریس ترک می‌کند و از تئافون‌هاربو که به رژیم جدید علاقه‌مند بود، جدا می‌شود. در سال ۱۹۳۴ به هالیوود نقل مکان می‌کند و با ام. جی. ام قراردادی یکساله می‌بندد. بین ۱۹۳۶ تا ۱۹۵۶، لانگ بیست و دو فیلم آمریکایی ساخت. او دائماً از استودیویی به استودیوی دیگر می‌رفت.

لانگ، در انتظار واگذار شدن فیلمی به او از سوی ام. جی. ام. به شناخت فرهنگ آمریکایی می‌پردازد تا بتواند مخاطبان جدیدش را بشناسد. او می‌آموزد از همه مهمتر آن است که آمریکایی‌ها توقع دارند شخصیت‌های داستان آدم هایی معمولی باشند. این نکته را آویزهٔ گوش می‌کند و استودیو را قانع میکند تا به او اجازه دهند **خشم** (۱۹۳۶) را بسازد. دراین فیلم مردی معمولی را به اشتباه به اتهام آدم دزدی و قتل احتمالی کودکی دستگیر می‌کنند اما او نهایتاً موفق می‌شود از متهم کنندگانش انتقام بگیرد. اما در این راه خانواده و معشوقش را از دست می‌دهد. **خشم** یکی از قوی‌ترین فیلم‌های لانگ، نشان می‌دهد که چطور مردم شهری کوچک تحت تأثیرالقائات رسانه‌ها دست به لینچ می‌زنند، اما در عین حال نشان می‌دهد (چنان که دیگر فیلم‌های لانگ، از ***انتقام کریمهیلد*** تا ***تب و تاب بزرگ***) که چگونه انتقام‌گیری آدم‌ها را از انسانیت تهی می‌سازد ـ نه تنها گروه انتقام گیرنده را بلکه خود قهرمان را.

در فیلم‌های آلمانی لانگ، آگاهی تماشاگر بیش از آدم‌های داستان است. اما در فیلم‌های آمریکایی این برتری از میان می‌رود و شواهد محیطی نقش مهمی می‌یابند و ظاهر قضایا هم برای تماشاگر و هم برای آدم‌های داستان فریب آلود است. در **شما فقط یک بار زندگی می‌کنید** (۱۹۳۶)، شواهد محیطی، قاب‌بندی، نورپردازی و تدوین بر اساس زاویه دید لانگ، تماشاگر را قانع می‌کند که محکوم سابق بار دیگر مرتکب دزدی شده است هر چند نامزدش به بی‌گناهی او اعتماد دارد. همچون **خشم**، در پایان فیلم عشق رمانتیک کاملاً قابل باور است و هنوز هم تغییر اجتماع ممکن به نظر می‌رسد. در فیلم هایی که لانگ بیست سال بعد ساخت، دیگر چنین چیزی مطرح نبود.

لانگ پس از ساختن چند وسترن غیر معمول و تعدادی فیلم پرهیجان ضد نازی (از جمله **جلادها نیز می‌میرند**، ۱۹۴۲ که برشت در نوشتن فیلمنامه آن همکاری کرد)، سه فیلم با بازی جون بنت ساخت. موفقیت درام پرتعلیق رویاگونهٔ **زن پشت پنجره** (۱۹۴۴) سبب همکاری لانگ با همسر بنت، والتر واگنر تهیه کننده و ساخت دو فیلم دیگر شد: این فیلم‌ها چشم انداز تقدیری و سرشتی فیلم نوآر را با ترکیب‌های صراحتاً روانکاوانه به تصویر می‌کشند: ***خیابان اسکارلت*** ۱۹۴۵، بازسازی La Chienne (۱۹۳۱) اثر رنوارو ***راز پشت در*** (۱۹۳۷).

فیلم‌های دههٔ ۱۹۵۰ لانگ، نسبت به رسانه‌های آمریکایی دیدی به شدت انتقادی دارند، به خصوص ***وقتی شهر می‌خوابد*** (۱۹۵۵) و ***ورای شک معقول*** (۱۹۵۶) او آدم‌هایش را به گونه‌ای دست نیافتنی نمایش می‌دهد و مانع همذات پنداری معمول تماشاگران می‌شود اما درعوض از طریق ساختار، تکرار، تدوین و تأثیرات میزانسن ارتباط برقرار می‌کند. موفق‌ترین فیلم او در این دوره، ***تب و تاب بزرگ*** به واسطهٔ بازی‌های استثنایی گلوریا گراهام ولی ماروین از ایراد نبود شخصیت‌پردازی می‌گریزد.

لانگ در اواخر دوران کاری‌اش مدت کوتاهی به آلمان بازگشت تا بر مبنای فیلمنامه‌های پرماجرای دههٔ ۱۹۲۰ خودش دو فیلم بسازد: ***ببر ایشیناپور/ مقبرهٔ هندی*** فیلمی دو قسمتی و فیلم سومی در باره مابوزه در عصر دوربین‌های نظارتی (نشانه‌ای درجه اول از روان پریشی) ***هزار چشم دکتر مابوزه*** ۱۹۶۰، این فیلم‌ها نمایش‌گر سبک گرایی و عصارهٔ مشغولیت‌های ذهنی لانگ هستند و بسیاری از فیلم‌های قبلی او را به یاد می‌آورند.

از دید برخی منتقدین، دو فریتس لانگ وجود دارد: نابغهٔ مقتدر دوران آلمانی و آوارهٔ آمریکایی که در چرخ‌های هالیوود به مهره‌ای بدل شد و دیگر هیچ گاه نتوانست بر هنرش تسلط یابد.در دههٔ ۱۹۵۰ این دیدگاه مورد انتقاد قرار گرفت، به ویژه از سوی منتقدین کایه دو سینما. به زعم آنها، فیلم‌های آمریکایی لانگ تجسم دیدگاهی شخصی بودند که بیانگر بینشی عمیقاً اخلاقی نسبت به جایگاه فرد درون جامعه بود. بدبینی او و تکرار آدم هایی که تصادفاً دستگیر می‌شوند و سیر وقایع منتهی به گرفتاری آنها از اختیارشان خارج است، در تمام فیلم‌های او به چشم می‌خورند، هم‌چنین دلمشغولی او در برابر ساختارهای دوگانه و معکوس، روند تغییرات روانشناختی و محدودیت‌های فردگرایی، و نمادهای اجتماعی. لانگ در سال ۱۹۶۳، نقش خودش را در **تحقیر** گدار بازی کرد: کارگردانی که بر بیان دیدگاه خودش در قالب سینمایی جدی و پروقار پافشاری می‌کند در حالی که شرایط تولید بین المللی به شدت بر زوال شخصیت تکیه دارد.

نوشته جانت برگستروم

گزیده فیلم‌شناسی

دکترمابوزهٔ قمارباز(۱۹۲۲)، نیبلونگن‌ها(۱۹۲۴)، متروپولیس (۱۹۲۶)، وصیت‌نامهٔ دکترمابوزه(۱۹۳۲)، خشم(۱۹۳۶)، شما فقط یکبار زندگی می‌کنید (۱۹۳۶)، جلادها نیز می‌میرند(۱۹۴۲)،زن پشت‌پنجره(۱۹۴۴)، خیابان اسکارلت(۱۹۴۵)، وقتی‌شهرمی‌خوابد(۱۹۵۵)، هزارچشم دکتر مابوزه(۱۹۶۰)

کتاب‌شناسی

Bogdanovich, Peter(1969), Fritz Lang in America.
Eisner, Lotte(1976), Fritz Lang.
Grafe, Frieda, Patalas, Enno, Prinzler, Hans Helmut, and Syr, Peter(1976), Fritz Lang.

لان چینی (۱۹۳۰-۱۸۸۳)

لان چینی یکی از ستاره‌های برتر مترو-گلدوین-مه‌بر طی دههٔ ۱۹۲۰ بود، هر چند ستاره بودن او با هیچ یک از معیارهای ستارگی کیش شخصیت در دههٔ دیوانهٔ شکوه ۱۹۲۰ نمی‌خواند. درست است که به شهرت رسیدن در هالیوود بر مبنای حذف خود و کسب هویتی دیگر امکان‌پذیر است، اما ستاره شدن چینی چیزی عجیب و غریب است. اغلب قابلیت‌های او را به استعداد پانتومیم‌اش که حاصل تلاش برای ارتباط با والدین کرولالش بود، نسبت می‌دهند اما سبک بازیگری چینی سبکی نمایشی بود که طی دههٔ ۱۹۲۰ به سرعت از سینما رخت برمی‌بست. استعدادهای «مرد هزار چهره» بر خلاف لقب هزار چهرگی‌اش، در نقش‌های زیادی به کار گرفته نشد بلکه او در نقش هایی معدود درخشید که از چهره و بدن او به عنوان نشانی از توانایی‌های گروتسک سود می‌جستند.

پس از مدتی کار در تئاترهای شهرستان، چینی در سال ۱۹۱۲ به هالیوود رفت و نقش‌های کوچکی را در فیلم‌های یونیورسال به عهده گرفت. در هفتادوپنج فیلمی که طی پنج سال بازی کرد توانایی‌اش را در تغییر ظاهر با استفاده از گریم و کج و کوله کردن بدنش، هر روز بیش از پیش بروز داد. نقشی که چینی را به شهرت رساند در **مرد معجزه** بود که به سال ۱۹۱۹ از جمله فیلم هایی بود که مورد استقبال مردم و نیز منتقدین قرار گرفت. چینی به هیبت «قورباغه» ظاهر شد، هنرمندی معتبر که تظاهر می‌کند بر اثر فلج شدن از شکل افتاده است. موفقیت او با بازی در هر دو نقش دزد دریایی و مرد نابینا در **جزیرهٔ گنج** (۱۹۲۰) محصول پارامونت ادامه یافت. سپس در همان سال در **مجازات** (۱۹۲۰) برای گلدوین بازی کرد که در آن نقش «بیزارد» (مارمولک) را ایفا کرد، نابغهٔ جنایتکار پیانو نواز که در پی انتقام‌گیری از پزشکی است که به اشتباه پاهای او را به عنوان درمانی برای ضربه‌ای که به سر او خورده بود، قطع کرده است. برنز مانتل در فتوپلی نوشت که فیلم «تقریباً» به دل انگیزی مراسم اعدام است». اما فیلم فروش بسیار خوبی داشت و هنوز هم از برخی جنبه‌ها تعجب برانگیز است، به خصوص نمایش فیزیکی گروتسک چینی، که ساق هایش را از زانو به عقب خم کرده و بسته بود و روی پایه هایی که به زانوهایش بسته شده بود، راه می‌رفت.

بازی این «ستاره» کج و کوله را معمولاً در دو فیلم به خاطر می‌آورند، **گوژ پشت نتردام** (یونیورسال، ۱۹۲۳) و **شبح اپرا** (یونیورسال، ۱۹۲۵). اکثر فیلم‌های او در سطح پایین‌تری قرار دارند، چند فیلم پرفروش و چند ملودرام با موضوع انتقام‌گیری خانوادگی. چینی متخصص بازی در نقش آدم‌هایی بود که از بدو تولد یا از بد روزگار بدنی از شکل افتاده داشتند، فلج بودند یا به چنین حالت هایی تظاهر می‌کردند. منتقد نیویورک تایمز در نقدی بر **پرندهٔ سیاه** (۱۹۲۶) چنین نوشت که حضور مکرر چینی در «نقش‌های کج ومعوج و خزنده وار ناشی از «میل شدید» خود اوست تا الزام استودیوها».

این میل شدید او، به خصوص در همکاری‌هایش با تادبراونینگ کارگردان مشهود است. فیلم‌های مشترک آنها عبارتند از: **پرندهٔ سیاه** (۱۹۲۶)، **لندن پس از نیمه شب** (۱۹۲۷)، **ناشناس** (۱۹۲۷)، **شهر بزرگ** (۱۹۲۸) **غرب زان زیبار** (۱۹۲۸) و نیز نخستین فیلم از دو نسخهٔ موفق **سه نامقدس** (۱۹۲۵/۱۹۳۰) که چینی در آن نقش درون گوی یک گروه نمایش کنار خیابانی را بازی می‌کند که به صورت پیرزنی ظاهر می‌شود.

بسیاری از دیگر فیلم‌های براونینگ / چینی نیز به نمایش خیابانی یا سیرک و طرح داستانی کنجکاوی برانگیزوابسته‌هستند. چینی در **ناشناخته** نقش آلونزو را بازی می‌کند، چاقو انداز سیرک

لان‌چینی گریمش را برای فیلم مجازات آماده می‌کند

پیشرفته‌تر برای کنار هم قرار دادن صحنه‌ها و نماها با استفاده از گونه‌ای جلوه‌های ویژه گردید.

اگر چه به طور معمول ترکیب جلوه‌های ویژه را به تکنیک‌هایی اطلاق می‌کنند که به مشابه سازی وقایع تخیلی می‌پردازند، بسیاری از همین این تکنیک‌ها را اغلب برای به تصویر کشیدن صحنه‌های رئالیستی نیز به کار می‌برند، به عنوان جایگزینی ارزان‌تر و آسان‌تر از فیلمبرداری آن صحنه هایی که نیاز به ساخت صحنه و دکور واقعی دارد.

ملودرام، کمدی، مدرنیسم

طی دوران صامت بیشتر ژانرهایی که طی دورهٔ استودیویی مشخصهٔ سینما به حساب می‌آمدند پاگرفتند ـ فیلم‌های جنایی، وسترنها، تخیلی‌ها و...ـ از میان ژانرهای کلاسیک تنها موزیکال، به دلایلی کاملاً آشکار، وجود نداشت، هر چند فیلم‌های بسیاری برای موسیقی غیر هم زمان ساخته شد. با بررسی تقسیم بندی‌های ژانری فیلم‌ها برای عرضه به بازار طی دوران صامت (و تا اندازهٔ زیادی پس از آن) دو «حالت» اصلی قابل تشخیص است: کمدی و ملودرام.

فیلم شناسان از واژهٔ ملودرام، اختصاصاً برای اشاره به دو گونه فیلم استفاده می‌کنند. فیلم‌هایی (به خصوص در همان اوایل دوران صامت) که صبغهٔ تاریخی مشخصی از ملودرام تئاتری قرن نوزدهم و حماسه‌های عشقی و خانوادگی (که اغلب با به اصطلاح «تصاویر زنان» تداخل پیدا می‌کند) دارند و طی دهه‌های ۱۹۳۰، ۱۹۴۰، ۱۹۵۰ در هالیوود حضوری برجسته داشتند. البته این دو گونه فیلم را نمی‌توان هماهنگ با هم دانست زیرا وجوه اشتراک آنها معدود است. ملودرام‌های اولیه به شدت نمایشی (gestural) بودند و به شکلی اغراق‌آمیز ارزش‌های اخلاقی و دراماتیک را حول نقش مایه هایی مشخص به کار می‌گرفتند ـ قهرمانان مرد با افشای شرارت‌ها و پستی‌هایی که جای چند و چون نداشت، دست به کار می‌شدند و در نهایت در آخرین دقیقه قهرمان زن بی‌گناه را نجات می‌دادند، همهٔ این جنبه‌ها در به اصطلاح ملودرام‌های دورهٔ بعد رقیق شدند و آنها را می‌توان بیش‌تر در فیلم‌های اکشن (مثلاً وسترن‌ها) باز یافت تا در درام‌های روانشناختی دهه ۱۹۳۰ و پس از آن. پیوند میان این دو را می‌توان در آثار گریفیث یافت. او قالبی یافت تا ارزش‌های ملودراماتیک را وارد سیر روایت سینمایی کند و (با استفاده از کلوزآپ، هم در مقام عنصری روایتی و هم عنصری وابسته به احساسات) کندوکاو روانکاوانه را به ملودرام‌های قراردادی

که برای ارضای دل دوست دخترش (جون کرافورد) که می‌پنداشته‌او دست ندارد، دستش را با جراحی قطع می‌کند. منتقدین به چنین تمهیداتی ایراد می‌گرفتند و نسبت به فیلم هایی که چینی در آنها «گوژ پشت»، «بی پا» یا از شکل افتاده نبود، نظر مساعدتری داشتند. با وجود این چینی باز هم در نقش‌های گروتسکی بازی می‌کرد که مردان، تماشاگران دائمی او دوست داشتند.

چندین و چند دهه کیش چینی راهواداران مذکر او و مجلاتی چون عجیب‌الخلقه‌های مشهور عالم سینما پایدار نگه داشتند. جذابیت چینی در توانایی او برای راحتی دستیابی به گونه‌ای رنج رمانتیک مشخص بود، رنجی که ناشی از استحالهٔ پیکر مذکر بود. کیش چینی نیز از کنایه‌های ملودراماتیک زندگی شخصی این ستاره تغذیه می‌کرد. شایعاتی بر سر زبان‌ها بود که همسر دوم چینی پیش‌تر زن سیگار فروش کنار خیابانی چلاقی بوده است. تبلیغات استودیو بر عذابی اشاره و تأکید می‌کرد که چینی برای بازی در نقش‌هایش متحمل می‌شد. آخرین کنایه آن که چینی پس از بازی در نخستین ناطقش، که ساختن آن مدت‌ها به تأخیر افتاده بود، یعنی **سه نامقدس** (۱۹۳۰) به سرطان حنجره مبتلا شد. او در آخرین ساعات زندگی به ناچار خواسته هایش رابا ایما و اشاره بیان می‌کرد. کاری که سال‌ها پیش برای ارتباط با والدینش انجام می‌داد.

نوشته گایلین استادلر

گزیده فیلم‌شناسی

مردمعجزه(۱۹۱۹)، جزیرهٔ گنج(۱۹۲۰)، مجازات(۱۹۲۰)، گوژپشت نتردام(۱۹۲۳)، شبح اپرا(۱۹۲۵)، پرندهٔ سیاه(۱۹۲۶)، سه‌نامقدس(۱۹۳۰)

کتاب شناسی

Blake, Michael F.(1993), Lon Chaney: The Man Behind the Thousands Faces.

جیمزوانگ هو (۱۹۷۶-۱۸۹۹)

نام اصلی او وانگ تانگ جیم بود و در کوان تانگ چین به دنیا آمد. در پنج سالگی او را به آمریکا بردند و در باسکوی واشنگتن بزرگ شد. او که کوتاه قد اما قوی بود به یادگیری بوکس پرداخت و در جوانی مدتی به صورت حرفه‌ای بوکس کار می‌کرد، سپس به عکاسی علاقه‌مند شد. به لُس‌آنجلس رفت و در گروه دُمیل در استودیوهای لاسکی کاری پیدا کرد و در آن جا تا سطح دستیار فیلمبردار پیشرفت کرد.

هو موفقیتش را مدیون بخت خوش بود. او را مأمور کردند تا چند عکس از مری مایلز مینتر ستارهٔ آن روزگار تهیه کند. چشم‌های ستاره درعکس سیاه افتادند و او ذوق زده. (فیلم‌های ارتوکرومانیک آن زمان رنگ آبی چشم‌ها را تا حد حفره هایی خالی روشن می‌کردند). هو ابتدا دلیل کارش را درنیافت امابعد متوجه شد که پردهٔ مخمل سیاه پشت سرش سبب ایجاد این حالت شده است. مینتر اصرار داشت که از آن پس همهٔ فیلم هایش را هو فیلمبرداری کند و شایعاتی بر سرزبان‌ها افتاد که مینتر فیلمبردارش را از چین وارد کرده است و او پشت پردهٔ مخمل سیاه پنهان می‌شود و عملاً جادو میکند. به زودی همه خواستار فیلمبرداری هو شدند.

خوشبختانه، این شعبده باز بیش از یک حقه درآستین داشت. هو که تجربه گرا و خلاق بود هیچ گاه با استفاده از تکنیک‌های پذیرفته شده ارضا نمی‌شد. او معتقد بود که فیلمبردار خوب «باید از ته دل کمی هم خطر کند... چیزهایی معمولی واقعاً جذاب نیستند: جذابیت در چیزهایی غیر معمول و گاه حتی تصادفی نهفته است». او درست تا پایان دوران کاری‌اش از فرصت‌ها سود جست و خطر کرد.

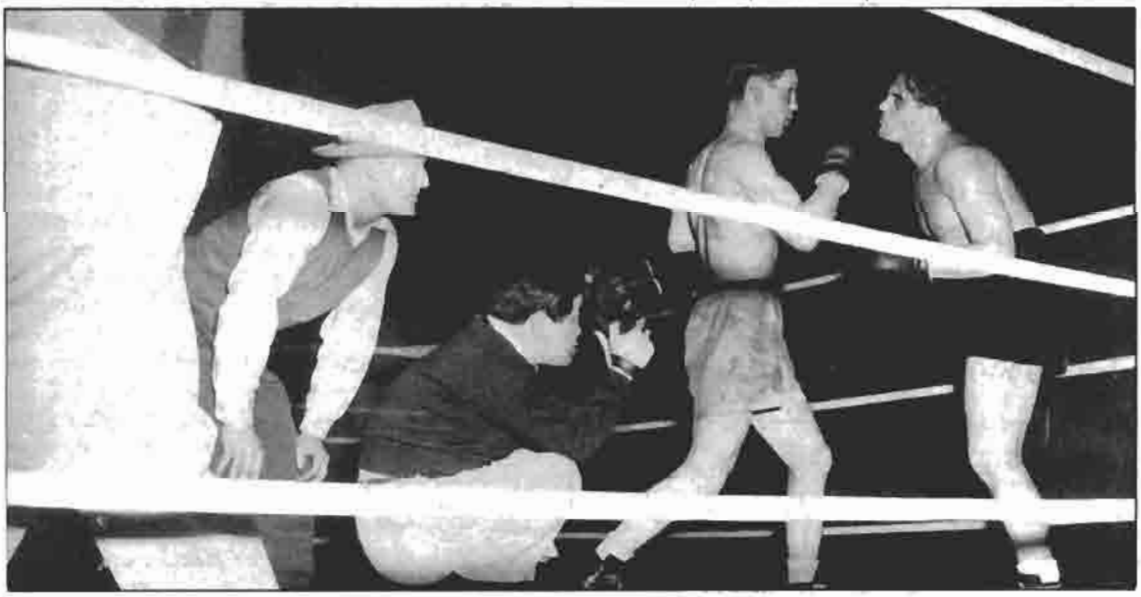
هو بر خلاف کارگردان‌هایی که خواستار فیلمبرداری تخت و بدون سایه بودند، به کشف روش‌ها و خلق حالت‌های مختلف به کمک دوربین علاقه‌مند بود. او برای نشان دادن جهان خیالی **پیترپن** (۱۹۲۴) ازنورپردازی Low Key استفاده کرد (تکنیکی که در دوره‌ای چنان متمایز بود که به Low - key Howe معروف شد). او مشتاقانه پی روش‌ها و وسایلی می‌گشت که بر تحرک دوربین بیافزایند: ***تله انسان*** (۱۹۲۶) از نخستین فیلم هایی بود که از نماهای دالی فراوان سود جست.

زمانی که ناطق به هالیوود رسید، هو در چین و پی کارگردانی فیلمی بود. پروژه او ناکام ماند و هنگامی که به آمریکا بازگشت دریافت که بر او برچسب «دورهٔ صامتی» زده‌اند. تا زمانی که هاواردهاکس او را برای فیلمبرداری ***رمز جنایی*** (۱۹۳۰) برگزید چندان کاری گیرش نیامد. کار در این فیلم سبب شد که با فوکس قراردادی دو ساله ببندد. در آن جا ***قدرت و افتخار*** (۱۹۳۳) را به گونه‌ای شبه خبری واسطوره گونه فیلمبرداری کرد. همین کار او بعدها بر ***همشهری کین*** (۱۹۴۰) اورسن ولز اثر گذاشت. سپس فیلمبرداری با نورپردازی محدود را در مترو- گلدوین-مه‌یر تجربه کرد و در ملودرام ***منهتن*** (۱۹۳۴) ،و ***ترکه مرد*** (۱۹۳۴) نماهای داخلی بسیار تاریکی آفرید اما سدریک گیبونز مدیر تولید استودیو او را تحت فشار گذاشت تا از نور بیشتر استفاده کند.

او استعفا کرد، به انگلستان رفت و دو درام پرزرق و برق ***آتش برفراز انگلستان*** (۱۹۳۶) و ***زیر خرقه سرخ*** (۱۹۳۷) را از کار رمانتیک و گرم خود بهره‌مند کرد.

هو به هالیوود بازگشت و چندی به صورت آزاد کار کرد. ***زندانی زندا*** (۱۹۳۷) و ***الجزایر*** (۱۹۳۸) پر حس و حال و فضا سازی شده اوج کارهای سیاه و سفید او در دههٔ ۱۹۳۰ هستند.

جیمز وانگ‌هو در حال فیلم‌برداری جسم و روح (۱۹۴۷)



ماجراهای تام سایر (۱۹۳۸) نخستین کار رنگی او است. هو از به کارگیری رنگ‌های محبوب زنده تکنی کالر خودداری کرد و از رنگ‌های تیره‌تر و خاکی‌تر استفاده کرد تا فضای روستایی فقیرانه داستان را بهتر بیان کند. ویلفرد کلاین متخصص شرکت تکنی کالر به او هشدار داد اما هو به هشدار او وقعی ننهاد، و به مدت دوازده سال از فیلمبرداری فیلم‌های تکنی کالر کنار ماند.

هو در سال ۱۹۳۸ با برادران وارنر قرارداد بست. سبک استودیو که فقیرانه و تیره بود، قاعدتاً باید با گرایش هو به واقع گرایی سازگار می‌بود اما او نهایتاً دریافت که برادران وارنر هم به اندازه مترو-گلدوین-مه‌یر محافظه کار بودند. روشهای کاهش هزینه و فیلمبرداری سریع برادران وارنر بر هوی کمال‌گرا گران آمد. هو دوست داشت که جزییات را کاملاً آماده کند و برای صحیح درآوردن هر چیز وقت صرف کند. حتی در شرایط سخت برادران وارنر هم باز او چند کار زیبا انجام داد که اغلب رگه‌ای اکسپرسیونیستی داشتند - همگی پرکنتراست و باسایه‌های کوتاه - تا با ملودرام هایی چون ***صف شاهان*** (۱۹۴۲)، یا ***گذر به مارسی*** (۱۹۴۴) سازگار باشند. در کنار آن کارهای شبه مستندی چون ***نیروهای هوایی*** (۱۹۴۳) و ***هدف برمه*** (۱۹۴۵) انجام داد. در ***جسم و روح*** (۱۹۴۷)محصول برادران وارنر،این بوکسور سابق توانست به کمک اسکیت‌هایی که به پایش بست از دور و اطراف رینگ نماهای زنده و پرجوششی از نبرد دو بوکسور فیلمبرداری کند.

هو بقیه دوران کاری‌اش را به صورت آزاد کار کرد. بیشتر کارهای رنگی او محصول این دوره هستند از حس و حال کمیک استریپ فانتزی ***زنگ، کتاب و شمع*** (۱۹۵۸) گرفته تا سایه روشن‌های زیرزمینی مبهم ***مالی مگوار*** (۱۹۶۹). هو هیچ گاه به نگاهی یکپارچه و همیشگی اعتقاد نداشت. سبکی که او به آن اعتقاد داشت «باید با داستان شکل گیرد». اما او سیاه و سفید را ترجیح می‌داد و آخرین شاهکارهای او همه چنین هستند: آسمان‌های سفید پهناور در ***هاد*** (۱۹۶۲) ؛ اعوجاج‌های مشکل ***ثانیه‌ها*** (۱۹۶۶)، و جهان شبانهٔ صیقلی و شفاف ***بوی خوش موفقیت*** (۱۹۵۷).

کارکردن با هو هیچ گاه آسان نبود. او که خود خستگی‌ناپذیر و متعهد به کار بود از گروهش نیز تعهد فراوان به کار را تقاضا می‌کرد و شاید به خاطر تبعیض نژادی که همهٔ عمر از آن رنج برده بود، گونه‌ای منش خودکامه پیشه کرد که زیان آن، خطر بیگانه شدن همکارانش با او بود زمانی که با کارگردانی تازه کار می‌کرد عملاً همه چیز را در اختیار می‌گرفت و حتی تا حد کارگردانی بازیگران پیش می‌رفت. حتی کارگردانان کارکشته نیز ترجیح می‌دادند از کار با او پرهیز کنند اما کمتر کسی تردید داشت که هر چه او می‌کرد به خاطر داستان بود نه چنان که الکساندر مکندریک گفته بود، به خاطر آن که «او واقعاً بهترین بود».

نوشته فیلیپ کمپ

گزیده فیلم شناسی

تله انسان(۱۹۲۶)، رمز جنایی(۱۹۳۰)، قدرت و افتخار(۱۹۲۳)، آتش برفرزا انگلستان (۱۹۳۶)، زندانی زندا(۱۹۳۷)، نیروهایی هوایی (۱۹۴۳)، جسم و روح(۱۹۴۷)، بوی خوش موفقیت(۱۹۵۷)

کتاب‌شناسی

Eyman, Scott(1987), Five American cinematographers.
Highman, Charles(1970), Hollywood Cameramen: Sources of Light.
Rainsberger, Tood(1981), James Wong How, Cinematographer.

اضافه کند. علاوه بر این در آثار فرانک بورزیجی در **هیومرسک** (۱۹۲۰) و ***آسمان هفتم*** (۱۹۲۷) شخصیت‌های نوعی ملودرام به آدم‌هایی بدل شدند که نیرویی درونی و مافوق طبیعی آنها را به پیش می‌راند.

به طور کلی، سینمای آمریکا در دهۀ ۱۹۲۰ در پی رهایی از چنگ الگوهایی روایی ملودرام تئاتری و ادامۀ گریفیثی آن در سینما بود و در این راه مشکلات فراوانی را پیش رو داشت. از ۱۹۱۳ به بعد، همراه با پیشرفت زمانی طول فیلم‌ها ـ از سه یا چهار حلقه به شش حلقه یا بیش‌تر طی دورۀ پس از جنگ ـ توانستند داستان هایی را با چشم انداز وسیع‌تر و پیچیدگی بیشتر و اغلب به شکل اقتباس از رمان‌ها، به فیلم برگردانند. البته با وجود پالایش تکنیک روایی، در این فرصت هم کمتر پیش آمد که شخصیت هایی واقع گرا و پرداخت شده آفریده شوند (و این نکته به همان اندازه که در مورد فیلم‌های آمریکایی صادق است در مورد فیلم‌های اروپایی نیز صدق می‌کند) در عوض داستان‌ها سرشار از وقایع شدند در حالی که شخصیت هایی که وقایع را از سر می‌گذراندند همچنان در چارچوبی شماتیک اسیر ماندند. مثلاً در ***چهار سوار سرنوشت*** اثر تحسین شدۀ رکس اینگرام شخصیت‌های اصلی و ارزش هایی که هر کدام نماینده آن هستند در میان‌نویسی در اوایل فیلم به صراحت معرفی می‌شوند و شکل ظاهری و حالت آنها به هنگام عمل کاملاً قراردادی است وطی چندین دهه ادامه می‌یابد. اگر چه ارزش‌های اخلاقی ملودرام‌های گریفیثی و تجسد آنها در بد کاران خشن، قهرمانان بی شانس، و قهرمانان زن در معرض تهدید، دیگر به کار فضای تغییر یافتۀ عصر جاز و جهان پس از جنگ نمی‌آمد اما طرح‌های روایی و روانشناختی به‌کندی تغییر کردند. برخی از پیچیدگی و ابهام‌های رئالیسم ادبی و تئاتری اواخر قرن نوزدهم در فیلم‌های اریک فون استروهایم در آمریکا و فیلم‌های کارگردانان آلمانی و اسکاندیناویایی چون گ. و. پابست، کارل تئودوردرایر و ویکتور شوستروم نمایان بود اما به طور کلی گرایش ملودراماتیک هم در زمینۀ شخصیت‌پردازی و هم در زمینۀ طرح داستانی در هر دو سوی اقیانوس اطلس رواج داشت چه در فیلم‌های اکشن و چه در فیلم هایی که مدعی به کارگیری محتوایی روانشناختی‌تر بودند.

رهایی ازصبغه ملودرامایتک در دوران صامت، به طور عمده در کمدی به چشم می‌آید که بر دو نوع بود. از یک سو فیلم‌هایی که عموماً آن را به عنوان کمدی سینمای صامت می‌شناختند، ژانری منحصر به فرد که بر اجرای کمیک استوار بود و از سرشناسان آن کسانی چون چارلی چاپلین، باستر کیتون، هارولدلوید و استان لورل و الیور هاردی قابل ذکر هستند. این نوع کمدی به حد کمال از توان بالقوه میمیک (mimic) و کنش در سینمای صامت سود می‌برد و هر چند با پیدایش ناطق، کم و بیش از میان رفت اما هنوز هم گرامی داشته می‌شود و از آن لذت می‌برند. اما سینمای صامت گونه‌ای دیگر از کمدی را در خود داشت که سرنوشت آن کاملاً برعکس نوع اول رقم خورد. این نوع کمدی تلاشی بود برای تحقق گونه‌ای از کمدی استوار بر نمایش‌های صحنه‌ای در قالب رسانه‌ای صامت، که شکل اصلی این نوع کمدی بر طنز و شوخی کلامی استوار بود. این نوع کمدی از فقدان دیالوگ آسیب فراوان دید اما با پیدایش ناطق دوباره در قالب ژانر خود را باز یافت. نمونه‌های صامت این ژانر غالباً به دست فراموشی سپرده شده‌اند اما در واقع این ژانر بسیار پرطرفدار بود و هنرمندان بسیار با استعدادی را به خود دید، از جمله: موریتس استیلر، ارنست لوبیچ و حتی چاپلین. آدولف منژو با فیلم ***زن پاریسی*** (۱۹۲۳، چاپلین)، کارش را در نقش نمونه‌ای مرد مؤدب و متمدن و مبادی آداب در بسیاری از کمدی‌های اجتماعی آغاز کرد و در ***چرخۀ ازدواج*** اثر لوبیچ در اواخر همان سال به آن ادامه داد. خود لوبیچ در ۱۹۲۵ با اقتباسی درخشان از (Lady windermetes Fan) به اوج امکانات سینمای صامت دست یافت. در این فیلم هر نکتۀ دقیق و ظریف جزیی به واسطۀ اشارات ظریف نگاه و حالت چهره منتقل می‌شود.

بخش اعظم جذابیت کمدی اجتماعی برای تماشاگران در فرصت لذت جویی و در عین حال تمسخر، زندگی ثروتمند بیکاریه نهفته است. اما در این جا فرصت تمسخر ارزش‌های ملودرام بیشتر به چنگ می‌آید. بسیاری از موقعیت‌ها و تمهیدات کمدی اجتماعی (در واقع دیگر انواع کمدی) مشابه ملودرام هستند ـ جابه‌جایی هویت‌ها، آدمی که وادار به ازدواجی ناخواسته می‌شود، نامه‌ای که به اشتباه به دست کسی دیگر می‌رسد. تفاوت در نحوۀ برخورد با موضوع است و نیز واکنش عاطفی‌ای که در تماشاگر برمی انگیزاند که در واقع متضاد با چیزی است که می‌بینند.

کمدی عنصری از مدرنیته را به سینما افزود که ملودرام به طور کلی فاقد آن بود. این مطلب هم در مورد کمدی رفتارها که به تردیدهای اخلاقی زندگی مدرن دیدی کنایی و طنزآلود داشت صدق می‌کند هم در بارۀ نوع کمدی برهم زدن - (Knock about cemedy) که اغلب بر خودروها، دستگاه‌ها و سایر نشانه‌های مشخص مدرنیته تأکید داشت. در عین حال کمدی راهی بود برای ورود مدرنیسم هنری به عرصۀ سینما، هم به

واسطهٔ تلاش‌های آگاهانهٔ آوانگاردها (مثلاً در ***آنتراکت*** اثر رنه کلر و ***یادداشت‌های گلوموف*** اثر ایزنشتین) و هم به روش‌هایی پنهانی‌تر. هر چند تلاش هایی صورت گرفت تا ملودرام هایی با رگهٔ مدرنیستی ساخته شود، از Thais اثر انتون گیولیو براگاگلیا گرفته تا L´Inhumaine (۱۹۲۴) اثر مارسل لربیه اما این دست فیلم‌ها تا حد زینت گرایی صاف و ساده تنزل یافتند و به زودی در دل روش‌های قراردادی‌تر حل شدند.

سازمان یافته‌ترین تلاش‌ها برای آفریدن سینمایی با رگه‌های مدرنیسم هنری، در شوروی پا گرفت. در شوروی سال‌های اوایل انقلاب هنرمندان از قید وبندهای مالی (و حتی سیاسی) کم و بیش رهابودند و سینما را به عنوان هنری ماشینی، تجربه کردند و از جمله نظریهٔ جدیدی دربارهٔ نگاه و تماشا ارائه کردند («دوربین - چشم» ورتوف) و نیز در بارهٔ حرکات پیکر انسان. تدوین (تدوین شوروی مشهور)، بازیگری («کارگاه بازیگران غریب») و شیوهٔ روایت (با تمرکز بر تودهٔ مردم و در تقابل با قهرمان فردی) موضوع این تجربیات هماهنگ و بی سابقه بود.

تجربهٔ مدرنیسم در شوروی آسان‌تر بود زیرا دولت اماده بود (البته نه همیشه با اشتیاق) تا از نظر مالی در پروژه هایی خطر کند که تضمینی برای پذیرش فوری آنها توسط عامه و جود نداشت. بر خلاف این حالت، در بقیه اروپا و ژاپن (و حتی شدیدتر، درآمریکا) تجربه‌گرایی در زمینهٔ عناصر مدرنیستی بالقوه غیر عامه پسند در سینمای داستانی به واسطهٔ ملاحظات اقتصادی محدود می‌شد. مدرنیسم افراطی که به خصوص در حلقه‌های آوانگارد فرانسوی پا گرفت بیشتر در حاشیه قرار داشت تا جریان ساز باشد. در آلمان، اکسپرسیونیسم از نقاشی و تئاتر به سینما راه یافت و در ژاپن نیز تأثیر گذاشت. اما جنبه‌های محافظه‌کارانه‌تر اکسپرسیونیسم ـ آن جنبه‌هایی که به سادگی شبیه به سنت رمانتیک می‌شدند ـ در استودیوهای آلمان خانه کردند: سویهٔ افراطی‌تر فرهنگ وایمار هم از نظر سیاسی و هم از نظر زیباشناختی پرمخاطره بود و بر جریان اصلی تأثیر کمی گذاشت. به هر تقدیر، آن چه که در آلمان بسیار قوی بودگرایشی بود که هنر را گونه‌ای ارزش شبه ـ متعالی می‌دانست. در زمینه سینما، این برداشت گاهی به آن معنی بود که دلالت کنندگان هنری هنرهای دیگر را به فیلم‌ها سنجاق کنند، اماتلاش هایی هم صورت می‌گرفت تا زبان هنری سینمایی نابی استوار بر کیفیت بیانی تصویر بیابند که مهم‌ترین مثال آن ***آخرین خنده*** (۱۹۲۴) اثر مورنائو است.

روایت

خطوط اصلی روایت فیلم را در دوران صامت نیازهای دراماتولوژی و طرح داستانی تحمیل می‌کرد. طرح‌های داستانی خام دستانه بودند اما جزییات ساختار صحنه به سرعت تکامل یافت، به خصوص در سینمای آمریکا. دورهٔ انتقالی، شاهد پیدایش ابزارهای اختصاصی سینمایی پی‌گیری تغییرات صحنه و آفرینش تداوم روایی مابین صحنه‌ها به واسطهٔ تدوین بود. تکنیک هایی که درمیانه و اواخر دههٔ ۱۹۱۰ پا گرفتند طی دههٔ ۱۹۲۰ سرو شکل پیداکردند و نظامی را آفریدند که با نام‌های گوناگون تدوین «نامریی»، «پیوسته» و «تحلیلی» شناخته شد و با تغییراتی اندک، اما قابل توجه تا امروز نیز ادامه داشته است. بیش از همه چیز، همین تکنیک‌های تدوین وساختار صحنه بودند که نشانه آن چیزی شدند که از پی اثر اساسی بوردول، تامپسون و استایگر (۱۹۸۵) به نام سبک کلاسیک هالیوود شناخته شد.

واژه‌های تدوین نامریی و پیوسته به این واقعیت اشاره می‌کنند که دست کم درون یک صحنه قرار بر این بود که کنش، پیوسته و پیوند میان نماها، نامریی به نظر آید. در عمل اما، هیچ گاه تدوین درون یک صحنه کاملاً نامریی نبود و تأثیرات دراماتیک اغلب به واسطهٔ برش‌هایی حاصل شدند که نه تنها مریی و آشکار بودند بلکه به عنوان تمهیدی روایی به تماشاگر عرضه می‌شدند ـ مثلاً برای این که نشان دهند شخصیتی که پیش‌تردیده نشده است، شخصیتی دیگر را زیر نظر دارد و یا چیزی بیش از آن که در نظر اول به چشم می‌آید، در حال وقوع است. تغییر از پیوستگی به ناپیوستگی و بر عکس نیز از این نظر اهمیت داشت که تماشاگر را از اهمیت تغییرات صحنه بدون یاری میان نویس، آگاه کنند.

مهم‌تر از مسأله مرئی و پیوسته بودن، وجه تحلیلی قضیه بود. برای این که هر صحنه‌ای کارکرد خاص خودش را داشته باشد لازم بود که صحنه‌ها را با توجه به این نکته که کنش قرار است چه باشد و چگونه ارائه شود، به اجزایی از پیش برنامه ریزی شده تقسیم کنند. هر چند میزان اثرگذاری تصویری نیز در طراحی صحنه‌ها لحاظ می‌شد اما اولویت با چگونگی بیان کنش و این مسئله بود که چگونه کنشی را به کارآترین و موجزترین روش تجسم بخشند. بنابراین صحنه‌پردازی یا میزانسن را تجسد ایدهٔ روایی می‌دانستند تا نکته‌ای ارزشمند و مستقل.

علاوه بر این، تدوین تحلیلی اوج دوری گزینی از طراحی صحنهٔ تئاتری بود. دیگر صحنه را جلوی دوربین به شکلی کم و

بیش تئاتری نمی‌چیدند بلکه دوربین می‌توانست وارد صحنه شود و در مقام راوی متحرک یک لحظه توجه تماشاگر را به چیزی جلب کند و لحظه‌ای بعد به چیزی دیگر. برای این که مطمئن شوند تماشاگر دقیقاً ردیف زوایای دوربین را پی می‌گیرد، «قانون ۱۸۰ درجه» در سینمای هالیوود باب شد. خطی فرضی از عرض صحنه و در جلوی کنش ترسیم شد تا دوربین از این خط برنگذرد بلکه درست پشت آن خط زوایای متفاوتی اتخاذ کند. به این ترتیب بازیگران در مکان مشابه قابل تشخیص باقی می‌ماندند و صحنه خوانا و بامنطق باقی می‌ماند. (اگر دوربین از این خط می‌گذشت ـ مثلاً بر اثر حرکت تراکینگ رو به جلو یا حرکت به داخل برای برداشت کلوزآپ ـ زاویهٔ دید آن باید کماکان همانی باقی می‌ماند که پشت خط بود). حاصل چنین تمهیدی، خلق یک فضای صحنهٔ مصنوعی، اما واقع گرایانه بود که دوربین می‌توانست در آن فضا بین نقطه دید ابژکتیو و شبه - سوبژکتیو سر کند.

یکی از رایج‌ترین تمهیدات، که از ۱۹۱۳ به بعد بسیار مورد استفاده قرار می‌گرفت، استفاده از خط نظیر خط چشم و نمای معکوس (Riverse Shot) بود. در این حالت پس از نگاه بازیگر، نمایی از چیزی که بازیگر بدان می‌نگریست از زاویه‌ای دیگر آورده می‌شد. استفادهٔ نظام‌مند از این تمهید و تمهیدات مشابه این تأثیر را داشت که احساس دوری از کنش تماشاگر را زایل می‌کرد و اندیشه‌ها و احساسات بازیگر را تداوم می‌بخشید و خلاء در میان تماشاگر و منظره را به گونه‌ای پر می‌کرد که پیوندی خیالی میان آن دو بیافریند.

سیر روایت از طریق تدوین در اروپا با آمریکا متفاوت بود. در سینمای اکثر کشورهای اروپایی، تدوین تحلیلی، طی دههٔ ۱۹۲۰ به کارگرفته شد هر چند نمی‌توان دقیقاً مشخص کرد که چه میزان آن وام‌دار نمونهٔ آمریکایی و چه میزان آن ابداعی و مستقل است. اما فیلمسازان اروپایی مدت زمان بیشتری در قیاس با همکاران آمریکایی‌شان، به چیدن صحنه پیش چشم دوربین و طبیعتاً نماهای طولانی‌تر با تمرکز بر عمق صحنه پایبند ماندند. در این میان، گونه‌ای نظریهٔ تدوین کاملاً متفاوت شکل گرفت که بیش‌تر بر هم نشینی تصاویر استوار بود تا پیوند مؤلفه‌های کنش.

البته در سینمای آمریکا نیز هم‌نشینی ـ یا «مونتاژ» ـ تصاویر کاملاً به فراموشی سپرده نشده بود (گریفیث در دهه ۱۹۱۰ به گونه‌ای چشم گیر از آن سود جست) درست به همان ترتیب که سینمای اروپا تدوین پیوسته را کاملاً فراموش نکرده بود. اما درست‌تر آن است که بگوییم کاربرد تدوین در سینمای هالیوود اساساً به نیازهای پیوستگی روایی وابسته بود و در اروپا (و نیز ژاپن) اساساً از تأثیر گذاری تدوین برای گذر از کارکردهای روایت یا شکل دهی آنها در جهاتی متفاوت بهره می‌گرفتند.

نمونه هایی از تدوین غیر وابسته به پیوستگی روایی را می‌توان در تمام سینمای اروپا طی دههٔ ۱۹۲۰ یافت، از توالی سریع نماها در **چرخ** (۱۹۲۱، آبل گانس) گرفته تا تصاویر هراسناک **حق‌السکوت** (۱۹۲۹، هیچکاک) و تمهیدات دراماتیک معمول در اکسپرسیونیسم آلمان. امادر شوروی و به خصوص با آثار کولشف و آیزنشتین بود که چنین شیوهٔ تدوینی تا حد قواعد ساختاری سینما ارتقا یافت.

نظریه‌های تدوین ایزنشتین را به پیچیدگی‌شان می‌شناسند و این نظریه‌ها طی دههٔ ۱۹۳۰ که او کوشید آنها را برای دربرگیری کنترپوان تصویر و صدا بسط دهد، پیچیده‌تر شدند. بین کاربران و نظریه پردازان سینمای استوار بر تدوین نیز اختلاف‌های چشم‌گیری وجود دارد. به هر حال نکته‌ای میان این گرایش‌ها مشترک بود: این که تدوین روندی خطی نبود و صرفاً روشی برای بیان روایت به حساب نمی‌آمد بلکه به واسطهٔ کنار هم قرار دادن و تضاد دراماتیک عناصر نشانه شناختی، ارزش‌هایی ویژهٔ خود را پدید می‌آورد.

آندره بازن منتقد فرانسوی در دههٔ ۱۹۵۰ با نگاهی به تاریخچه سینما دو خط کلی را مشخص کرد: مکتب تدوین که نمونهٔ نوعی آن ایزنشتین بود و در آن اصل اساسی همراه کردن عناصر گوناگون برای آفریدن معنایی از پیش تعیین شده بود؛ و گرایشی کمتر قابل تشخیص که از جمله مورنائو و اشتروهایم به آن گرایش داشتند که در آن اجازه داده می‌شد تا واقعیت ذاتی هر نما سخن خود را بیان کند. دیدگاه بازن نسبت به یکی از پرسش‌های بنیادین زیبایی‌شناسی سینما ـ نسبت فیلم با واقعیت مشهود ـ هنوز هم معتبر است اما روش اوبرای طرح پرسش گمراه کننده است. زیرا نه تنها سینمای استوار بر تدوین شوروی که نظام رقیب آن یعنی هالیوود با تدوین پیوسته‌اش نیز در پی بیان معنایی از پیش تعیین شده بود و توان تصویری برای بیان واقعیت را محدود می‌کرد. اساساً هر نظامی به روش خود مصنوعی بود و از اجزاء تصنعی خود برای جلب توجه تماشاگر به معنایی از پیش تعیین شده استفاده می‌کرد.

بازیگری و نظام ستاره سازی

بازیگری در سینمای صامت همواره تا حدی با ادا و اصول همراه بود زیرا اغلب مجبور بودند معنی را به واسطهٔ کنش و حالت برسانند. با پیدایش تدوین تحلیلی و استفاده بیش از پیش

از نماهای متوسط و نزدیک، طی دورهٔ انتقالی بازیگری در سینمای آمریکا بسیار بیش‌تر از دورهٔ آغازین ناتورالیستی شد و همین نکته کم و بیش در دیگر نقاط جهان نیز صادق بود. طی دهۀ ۱۹۱۰، سبک بازیگری‌ای به شدت استوار بر ادا و حالت در ایتالیا پدید آمد که در نقش آفرینی «الهه‌ها» (divas) یی چون لیدا بورلی و (در سطحی پایین‌تر) بازیگران مرد مقابل آنان، به اوج افراط رسید. این سبک در اکسپرسیونیسم آلمان نیز مؤلفه‌ای اساسی بود. دراین سبک سینمایی، حالت‌های درونی «بیان» و به واسطهٔ اداهای دراماتیک شکل داده می‌شدند: نکتهٔ مهم‌تر، تباعد میان تکنیک‌هایی بود که بر درونی کردن نقش استوار بودند با شکل‌های متفاوت بازیگری که الزامی بردرگیری ذهنی بازیگر با نقش نداشتند. ایدهٔ اجرای نقش استوار بر درونی کردن پرظرافت آن را عموماً برخاسته از کارهای کنستانتین استانیسلاوسکی در تئاتر هنری مسکو طی دهه‌های ۱۹۱۰ و ۱۹۲۰ می‌دانند.

اندیشه‌های استانیسلاوسکی بر سینمای آغازین روسیه تأثیر به سزایی داشت و مهاجرین روسی این اندیشه‌ها را به آمریکا بردند. اندیشه‌های استانیسلاوسکی از طریق اکتورز استودیوی مشهوری که الیاکازان بنیان کرد ولی استراسبرگ مدیر آن بود، در دهۀ ۱۹۴۰ به سینما راه یافت. البته پیش از آن، اندیشه‌های او دستخوش برخوردهایی گوناگون بودند و طی دهۀ ۱۹۲۰ بسیاری از فیلمسازان انقلابی شوروی، ایده‌های او را قاطعانه رد کردند.

در تئاتر، «سیستم استانیسلاوسکی» را برشت و پیسکاتور در آلمان و گروه سینما - تئاتر FEX در شوروی، پیش گرفتند. نه برشت و نه پیسکاتور نتوانستند اندیشه‌های استانیسلاوسکی را عملاً در سینمای صامت به کار گیرند و (سوای تجربیات از هم گسیخته) تأثیر مشخصاً برشتی تا دهۀ ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ که آثار گُدار، اشتراب، فاسبیندر و وندرس عرضه شد، جایی در سینما نیافت. البته در شوروی سینمای استوار بر تدوین به جستجوی شیوه‌های بازیگری پرداخت و آنها را یافت که درست نقطهٔ مقابل درونی کردن نقش در روش استانیسلاوسکی بودند.

در زمینه بازیگری سینمای شوروی در پی ایده‌های جایگزین، میان دو قطب تقاضا برای حرفه‌ای گری (اما استوار بر حرکات مکانیکی و کارهای معمول سیرکی تا بر روانشناسی) و انکار کامل ارزش‌های بازیگری حرفه‌ای سرگردان بود. در «تیپ سازی» پودوفکین، به دنبال بازیگرانی بود که خصوصیات فیزیکی مناسب با نقش داشته باشند. به این ترتیب، بازیگری سینما از روش‌هایی بهره می‌گرفت که چنین تناسبی درآن به کار آید. بازیگران خود را برای بازی در نقش آماده نمی‌کردند بلکه برای هر نما (توسط کارگردان) آماده می‌شدند.

سینمای آمریکا از تیپ سازی هم بهره گرفت اما به شیوه‌ای متفاوت. هم ملودرام و هم کمدی نیاز به تیپ هایی داشت که دست کم تا اندازه‌ای بر اساس ظاهر فیزیکی برگزیده می‌شدند. به این ترتیب و در چنین شرایطی قابلیت بازیگر برای ایفای نقش در یکی از تیپ‌ها به همان اندازه ارزش داشت که توانایی اودر آفریدن تیپی جدید. (منظور این نیست که نقش‌ها و حتی تیپ‌ها را بازیگران نمی‌آفریدند: شخصیت بازیگران بزرگ کمدی، و نیز برخی از بازیگران ملودرام همه حاصل آفرینش آگاهانه هستند). بازشناسی بازیگران مشابه نیز بسیار اهمیت داشت، فیلم‌ها را نه تنها بر مبنای داستان آنها تبلیغ می‌کردند بلکه از شخصیت‌هایی که در داستان حضور داشتند، و بازیگرانی که نقش آنها را بازی می‌کردند استفاده می‌کردند. برای بازیگر کافی نبود که در فیلمی یا تعدادی فیلم خاص «نقشی باشد» و به تدریج مقام بازیگر بر نقشی که بازی می‌کرد پیشی گرفت. فیلم‌ها وسیله‌ای شدندبرای نمایش ستاره‌هایشان و تصویر سینمایی ستاره‌ها و آن چه که مردم در بارهٔ زندگی خصوصی آنها می‌دانستند یا به صورت شایعه بر سر زبان‌ها بود نه تنها تماشاگران را به تماشای فیلم می‌کشاند بلکه بر میزان لذت بردن و درک آنها از چیزی که به تصویر کشیده شده بود، اثر می‌گذاشت.

«نظام ستاره سازی» که در دهۀ ۱۹۲۰ در هالیوود پا گرفت روشی استادانه بود که استودیوها را قادر می‌ساخت تا از خصوصیات فیزیکی بازیگران زن و مردی استفاده کنند که در استخدام داشتند، و نقش‌ها و زندگی شخصی آنها را گرد آفریدن و حفظ تصوری خاص از آنها، سازمان دهند. به این ترتیب، این نظام اساساً با روش‌های سایر هنرهای صحنه‌ای و سینمای کمتر صنعتی شدهٔ سایر نقاط، تفاوت داشت. خود پدیدهٔ ستاره‌ها چیز جدیدی نبود: کاروسو را می‌توان ستاره دانست، یا سارا برنارد را، آستانیلسن را نخستین ستارهٔ بین المللی سینما خواندند، چیزی که جدید بود خود نظام ستاره سازی و منطق صنعتی ناظر بر آن بود.

قراردادی که بین بازیگر و استودیو بسته می‌شد به ظاهر سندی بود معصومانه که بازیگر را متعهد می‌کرد تا خدماتش را در قبال پول و وعدهٔ شهرت انحصاراً در اختیار یک خریدار بگذارد. شباهت اولیه آن با قراردادهای سایر شاخه‌های تجارت و کسب و کار، اقامهٔ دعوی در دادگاه را مشکل می‌کرد و بازیگران این نکته را بعدها با صرف هزینه‌های بسیار درمی‌یافتند. زیرا

چیزی که بازیگر ارایه می‌کرد واقعاً گونه‌ای خدمت نبود (نه کار بود، نه شیی مصنوع) بلکه بازیگران خودشان را ارائه می‌کردند، جسم، زیبایی و استعدادشان را ؛ تا به کالایی برای مصرف عامه تبدیل شوند. تاوقتی که بازیگری مورد استقبال عامه بود، مشکلی در بین نبود و این نوع ارائه خدمت، از مصادیق بهره‌کشی به حساب نمی‌آمد. اما به محض این که بازیگری در نقش بدی به کار گرفته می‌شد یا اساساً نقشی به او داده نمی‌شد یا به استودیویی دیگر قرض داده می‌شد، مفاهیم بردگی و فاحشگی به ذهن او متبادر می‌شدند. از این میان، استعارهٔ فاحشگی مناسب‌تر است زیرا ستاره‌ها را اغلب بر اساس جاذبهٔ جنسی آنها انتخاب (و به بازار عرضه) می‌کردند وآنها پیکرشان را به استودیو واگذار می‌کردند تا به کالا ـ تصویر برانگیزاننده جنسی تبدیل شوند.

مدرنیته و صنعتی شدن در سینمای شوروی به معنی مکانیکی کردن بدن بازیگر و در سینمای هالیوود به معنی تبدیل آن به کالا بود. نظام ستاره سازی حد اعلای فتی‌شیسم کالا بود که مارکس در سرمایه توضیح داده بود. به هر تقدیر تماشاگران چیزی بیش از تصویر دو بعدی روی‌پرده می‌خواستند. آنها می‌خواستند بدانند عشاقی که روی پرده هم دیگر را می‌بوسند که هستند و در زندگی شخصی و واقعی‌شان چه می‌کنند. جریان پیوستهٔ اطلاعات (اغلب ساختگی) به چنین نیازی پاسخ داد: اطلاعاتی در بارهٔ زندگی شخصی و عشق و عاشقی‌های ستاره‌ها. فعالیت بخش‌های تبلیغات وشایعه سازی روزنامه نویس‌ها به تصویر خیالی فیلم بعدی از حقیقت می‌بخشید و بازیگران را بیش از پیش به کالا تبدیل می‌کرد و زندگی شخصی آنها را به نمایشی موفق به جذابیت خود فیلم‌ها، بدل می‌ساخت.

تماشاگران

همیشه بحث و جدل‌هایی وجود داشته است که تماشاگران علاقمند به سینمای صامت در روزهای اوج آن چه کسانی بودند؟ یک نکته قطعی است: تماشاگران دوران اولیه در سراسر جهان شهرنشین بوده‌اند. تمرکز جمعیت، امکانات حمل و نقل و وجود برق سراسری پیش شرط‌های اصلی نمایش فیلم در مقام سرگرمی توده‌ها بودند. اما شاهدی قاطع دال بر طبقه اجتماعی و جنسیت تماشاگران در دست نیست. ظاهراً تماشاگران آمریکای شمالی در دههٔ ۱۹۲۰ طبقهٔ متوسط رو به رشد بودند زیرا صنعت سینما به طوری سازمان یافته جمیعت شهرنشین سفیدپوست با امکان مالی خرید بلیط رادر نظر داشت. درست است که سیاست هالیود در نظر گرفتن این طبقه بوداما عملاً ترکیب تماشاگران بسیار متنوع بود. درخود آمریکا سیاهپوستان و سایر اقلیت‌های قومی و نژادی به تماشای فیلم‌ها می‌رفتند امادر انگلستان تقریباً در تمام متون از تماشاگرانی یاد شده است که عمدتاً از طبقهٔ کارگر بودند. طبیعی است که تفاوت‌های فرهنگی و مردم شناختی کشورهای مختلف بر ترکیب تماشاگران اثر می‌گذاشت. اما در تمام شهرهای عمدهٔ کشورهای صنعتی و در برخی مناطق روستایی وتوسعه نیافته، همگان به تماشای فیلم‌های هالیوود می‌نشستند، صرف نظر از این که سازندگان آنها کدام گروه‌ها را مدنظر داشته‌اند؛ و به یک اندازه از اسطوره‌های مشترک ماجراجویی و عاشقی بهره می‌بردند.

زنان بخش مهمی از تماشاگران سینما بودند. جنگ جهانی نخست سبب ورود زنان به بازار کار شد و تلف شدن نسلی از مردان در سنگرها بدان معنی بود که بیوه زنان به ناچار باید مستقل زندگی می‌کردند. حتی درکشورهایی که کشت و کشتار جنگ را از سر نگذرانده بودند، آزادی زنان و فرصت‌های جدید شغلی سبب تغییر موقعیت اجتماعی زنان شد. نسل زنان پس از جنگ نه تنها بخش عمده‌ای از تماشاگران فیلم‌ها که خوانندگان مجلاتی بودند که به سینما و ستاره‌های زن و مرد آن می‌پرداختند. در شرایط صنعتی و فرهنگی‌ای که زنان معدودی به مقامی می‌رسیدند و تأثیرگذار می‌شدند، آرزوهای این نسل بود که به شکل‌گیری رویای اجتماعی سینمای صامت در دوران اوجش کمک کرد، و به نوبهٔ خود از آن شکل پذیرفت.

ترجمه: شهراد تجزیه‌چی

کتاب‌شناسی

Bazin, Andre(1967) Montagre interdit.

Bordwell, David,et al.(1985), The Classical Hollywood Cinema.

Eisenstien, Sergei(1991), Towards a Theory of Montage.

Koszarski, Richard(1990), An Evening's Entertainment.

Morin, Edgar(1960), The Stars.

بخش ۲

سینمای ناطق

۱۹۳۰-۱۹۶۰

صـــدا

مقدمه

جفری ناول-اسمیت

در اواخر دهۀ ۱۹۲۰ سینما تحولی را از سرگذراند . کانون این تحول ابداع سینمای ناطق، بود .ابداعی که بر حیطه‌های دیگر نیز که تاحدی دست نخورده مانده بودند اثر گذاشت. این تحول در آمریکا آغاز شد و سرسختانه به دیگر نقاط جهان گسترش یافت، با این‌حال در اروپا ابعاد ویژه‌ای یافت و پاره‌ای از اقصی نقاط جهان تامدتها آن را درنیافتند.

سرآغاز این تحول را می‌توان تاریخ ششم اکتبر سال ۱۹۲۷ دانست؛ یعنی روزی که فیلم ***خوانندۀ جاز*** محصول استودیوی برادران وارنر در نیویورک برای نخستین بار به نمایش در آمد و درآن آل جالسن این جملۀ جاودانه را بر زبان آورد: «هنوزم هیچ چیز نشنیده»، صدایی ضبط شده برروی صفحه که کمابیش هم‌زمان و منطبق با حرکت لبهای وی در فیلم پخش می‌شد. ولی این رخداد تنها آغاز کار بود.از سال ۱۹۳۰ تکنولوژی ابداعی شرکت وسترن الکتریک جایش را به سیستم ساده‌تر ومطمئن تر صدای روی فیلم داد که شرکت جنرال الکتریک ساخته بود. کنسرسیومی اروپایی به سرکردگی شرکت‌های آلمانی زیمنس و آاِگ دست به اقدام زد و با موفقیت روزافزون بازار تولید تجهیزات صدا را در اختیار گرفت. طی چندسال ، هزاران سالن سینما در اروپا و آمریکا با مجوز صاحبان این امتیاز، برای بهره‌گیری از امکانات صدا، مجهز شدند . تنها در اتحاد شوروی و ژاپن این امر به کندی انجام شد.

صدا بر فرم فیلم و ساختار این صنعت به یک اندازه تأثیر گذاشت. کمدی صامت قدیمی جایش را به شوخیهای زیرکانه مـــی‌وست و بـــرادران مـــارکس داد. نـمایشنامه‌نویسان و فیلمنامه‌نویسان اهمیتی دوباره یافتند و ژانری کاملاً نو ، یعنی فیلم موزیکال، پدید آمد. افزودن موسیقی برروی حاشیۀ صوتی ، بیکاری بسیاری از نوازندگان درون سالن‌های سینما را موجب شد، ولی این پیامد را هم داشت که شرایط نمایش استاندارد شد. چون اینک فیلم در همه جا یکسان به نمایش در می‌آمد، باانعطاف ناپذیری تکنولوژی جدید ، سبکهای بصری نیز در تنگنا قرار گرفتند.هالیوود در بازارهای خارجی به عقب نشینی موقتی تن داد، چرا که تماشاگران خواستار گفتگوی فیلمها به زبان خودشان بودندو از آنجا که در نخستین سال‌های سینمای ناطق تمام گفتگو ناچار سرصحنه ضبط می‌شد، بنابراین ساخت فیلم در نسخه‌هایی به چند زبان و با هنرپیشه‌های متفاوت رواج یافت و این شیوه در میانۀ دهه سی و هنگامی ورافتاد که دوبله به وجود آمد.

تأثیر عمدۀ ورود صدا (به سینما) ، استحکام بخشیدن به نظام استودیویی، هم در مرحلۀ تولید و هم در سطح تشکیلات کلی این صنعت بود. فیلم به صورت فزاینده‌ای محصولی صنعتی شد و در همان حال دامنه‌های این صنعت گسترش یافت و حیطۀ تجارت نوپای ضبط موسیقی را نیز فراگرفت.

باآنکه آمدن صدارا می‌توان یک پدیده درونی صنعت‌های سینما و موسیقی دانست، ولی این پدیده با رخدادهای مهمی در دنیای بیرون هم‌زمان شد؛ سینمای مونتاژی شوروی همانقدر که از پیشرفت‌های فنی آسیب دید، به همان اندازه هم انگ فرمالیسم استالینیستی خورد و قربانی این اتهام شد. برآمدن فاشیسم در اروپا ، نه فقط بر خود کشورهای فاشیستی ، بلکه بر فرهنگ مقاومت سیاسی در کشورهای اروپای غربی نیز تأثیر گذاشت. فیلمسازان تجربی گرایشی روزافزون به مستند سازی و مضمون های مبارزه اجتماعی و جهانی یافتند.در اواخر دهۀ ۱۹۳۰ حملۀ ژاپنی‌ها به چین با تجاوز پیاپی آلمان‌ها به چکسلواکی ، لهستان، کشورهای کوچک و فرانسه ادامه یافت، تاآنکه در پایان سال ۱۹۴۱ همۀ جهان درگیر جنگ جهانی دوم شد. پایان جنگ در سال ۱۹۴۵ سرآغاز تازه‌ای برای سینما در شماری از کشورها بود. در شرق اروپای مرکزی و در چین ، پس از ویرانی جنگ، سینما به سرعت رونقی دوباره یافت؛ ولی در عین حال زیر نظر دستگاه اداری حکومت‌های کمونیستی تازه استقرار یافته قرار داشت . در آلمان و ایتالیا و ژاپن یکی از مشکلات خلق سینمایی نو و به دور از شائبه‌های فاشیسم بود. استقلال هند که با استعمارزدایی در سراسر آسیا و افریقا پی گرفته شد ، سینماهای ملت‌های برخاسته را برای مبارزه در راه تحکیم موقعیت ملی‌شان متحد کرد.

پس ازجنگ ، هالیوود برای دستیابی دوباره به بازار جهانی که آن را طی جنگ از دست داده بود به سرعت دست به کار شد،

خواننده جاز هنگام اکران در سالن وارنر در نیویورک

ولی سلطه‌اش رادر دو جبهه در خطر می‌دید . به لحاظ هنری ، جنبش نئورئالیسم ایتالیا که از میان خاکسترهای فاشیسم سربرآورده بود، امکان وجود گونه‌ای سینمای آزادتر و کمتر وابسته به استودیو را اثبات کرد؛ ومهمتر ازآن از دیدگاه صنعتی ، کاهش تماشاگران در دورهٔ پس از جنگ بود که نخست در بریتانیا و آمریکا و سپس در دیگر کشورهای صنعتی آغاز شد. این رخداد هم‌زمان شد با تصویب قانون ضد انحصاری در آمریکا که استودیوهای عمده را از دراختیار داشتن رشته سالن‌هایی محروم می‌کرد که پیشتر برای عرضه محصولات استودیوشان در انحصار داشتند. سال ۱۹۴۵ ،علاوه بر پایان جنگ، با زوال نظام استودیویی، همراه با سوق دادن هالیوود به سوی تلاش برای حفظ بازارهای داخلی و خارجی‌اش و همچنین با پدیداری قالب‌های سینمایی در خورستایش، در دیگر نقاط جهان نیز مشخص می‌شود.

بدین ترتیب دوره میان سال‌های ۱۹۳۰ تا ۱۹۶۰ به دوپاره تقسیم می‌شود: در نیمهٔ نخست ، تا جنگ جهانی دوم ، نظام استودیویی نه فقط در آمریکا، بلکه در جاهای دیگر نیز به اوج رسید. پس از جنگ این نظام باقی ماند، ولی تضعیف شد ودر محیطی قرار گرفت که پایداری‌اش به طور فزاینده‌ای تهدید می‌شد.

این بخش از کتاب به انگیزهٔ مطرح ساختن بازتاب اهمیت جهانی ورود صدا(به سینما) به منزلهٔ عامل تغییر و هم تثبیت (سینما) نگاشته شده است . در این بخش همچنین تلاش برآن است که مجموعه‌ای از پیشرفت‌های زیباشناختی و صنعتی و سیاسی و نیز امکانات و توانمندی‌هایی لحاظ شوند که در بخش‌های مختلف جهان بروز کردند.

پس از نگاهی مقدماتی به آمدن خودِ صدا و پیامدهای جهانی آن، نخست به دنیای استودیوها نظری می‌افکنیم ؛ این که استودیوها، بویژه در هالیوود چگونه فعالیت می‌کنند و چگونه طی دورهٔ استودیویی جنبه‌های مختلف سینما با یکدیگر هماهنگ شدند. قسمت «سال‌های استودیو» نخست به بحث در ارتباط با سازماندهی صنعتی در استودیوهای هالیوود می‌پردازد؛ و به این موضوع که کدام گونه‌های فیلم تولید می‌شدند و چگونه عوامل مؤثر در بازار را خودشان به وجود می‌آوردند؛ گواین‌که استودیوها در ساخت فیلم برای بازار دست و بالشان چندان هم باز نبود. نظام استودیویی با مسائلی نیز در گیر بود ؛ از جمله چگونگی اداره‌اش برای در نظر آوردن دل‌مشغولی سیاسی و اجتماعی و اخلاقی. درحالی‌که دیگر کشورها، سانسور سیاسی را در مراتب مختلف سختگیری اعمال می‌کردند؛ سینمای هالیوود از سوی حکومت مرکزی

مشکل چندانی نداشت ، ولی در عوض با تقاضاهایی به دقت سازمان یافته برای رعایت طهارت اخلاقی و همچنین مداخلهٔ هیئت‌های سانسور محلی مراجه بود. صنعت سینما برای رفع این مشکل که پیامدهای اقتصادی شدیدی داشت یک برنامهٔ دقیق خودسامانگری را به کار بست که به تأسیس «ادارهٔ قانون تولید» در سال ۱۹۳۴ انجامید.

همراه گفتگوی بازیگران، نوآوری مهم سینمای ناطق، موسیقی همزمان بود. این پدیده به سرعت در درون هنری گسترش یافت که به لحاظ موسیقایی ونمایشی هم به اندازه جنبه فنی آن برتری داشت. آهنگسازی ، اجرا و ضبط، کاملاً زیر نظر استودیو بود و تولید موسیقی فیلم با کیفیت بالا را می‌توان یکی از بزرگترین دستاوردهای این نظام دانست. خارج از هالیوود ، موسیقی‌فیلم اغلب کمتر شسته رفته بود؛ ولی در هالیوود کارگردانانی هم یافت می‌شدند که غالباً برای کار با آهنگسازان دلخواهشان از آزادی بیشتری برخوردار بودند. موسیقی سرگئی پروکفیف برای ***الکساندر نوسکی*** (۱۹۳۸) اثر ایزنشتین، تضاد جالب توجهی باموسیقی‌های دو فیلم کلاسیک برادران وارنر در همان دوره، یعنی موسیقی اریش کُرنگُلد برای ***ماجراهای رابین هود*** (۱۹۳۸) و موسیقی ماکس استاینر برای ***کازابلانکا*** (۱۹۴۳) دارد.

گذشته از صدا، دیگر نوآوری‌های فنی مهم سال‌های استودیو رنگ (آغاز از دهه ۱۹۳۰) و شیوه واید اسکرین (در اوایل دهۀ ۱۹۵۰) بود. شیوهٔ تکنی کالر، هرچند درخارج از شبکهٔ استودیو به وجود آمد، ولی آن را می‌توان پدیده‌ای کاملاً استودیویی دانست که هم گران وهم پیچیده بود. پس از جنگ جهانی بود که سیستم‌های رنگی ساده‌تر (آگفاکالر، ایستمن کالر) به بازار راه یافتند و این امکان به وجودآمد که فیلم‌های کم هزینه‌تر و حتی مستندها نیز رنگی شوند. همچنین لازم است پیدایش شیوهٔ وایداسکرین بر زمینهٔ تلاش‌هایی لحاظ شود که استودیوها با توسل به یک حس تماشای تجربه‌ایی برای جلب دوبارهٔ تماشاگر انجام می‌دادند. نوآوری دیگر، یعنی حاشیهٔ صوتی مغناطیسی، هرچند بدین منظور به سینما راه یافت تا صداهای استودیویی را برای فیلم‌های وایداسکرین فراهم آورد، ولی در عمل کاربرد بسیار گسترده‌تری ازخودنشان داد و در پایان دهۀ ۱۹۵۰ راه را برای آغاز تحولی در فیلمسازی مستند هموار کرد.

نخستین عرصهٔ فیلمسازی برای گسترده ساختن استفاده از شیوهٔ تکنی کالر انیمیشن و به دست شخص والت دیسنی بود. همچنین دیسنی بود که انیمیشن را از صنعتی جانبی به قالبی از جریان اصلی تولید استودیویی تبدیل کرد؛ درست به همان اندازه تخصصی که فیلم‌های زنده بودند در اواخر دهه ۱۹۳۰ و دهه ۱۹۴۰ ، انیمیشن تقریباً مترادف بود با تولید انبوه برادران وارنر و کارتون‌های مترو-گلدوین-مه‌یر از یک سو ، و کارتون‌های دیزنی و فیلم‌های بلند انیمیشن از سوی دیگر. با این همه، طی بیشتر دورهٔ استودیو، انیمیشن مستقل در حاشیه به حیاتش ادامه داد ودر شرایط دگرگون شدهٔ سال‌های پس از جنگ بودکه باردیگر رونق یافت.

قسمت بعدی با عنوان «سینمای ژانر» نقش رده‌بندی‌های ژانر را در تولید و استقبال از فیلم‌ها بررسی می‌کند ونگاهی هم به تعدادی از ژانرهای مهم می‌افکند که طی دورهٔ استودیو در اوج شکوفایی بودند . هرچند که اکثریت فیلم‌هارا می‌توان متعلق به چند دسته ژانر دانست و تقسیم فیلم‌ها به ژانرها به قدمت خود سینماست (و درحقیقت قدیمی‌تر از آن ، چراکه سینمای سال‌های نخست این رده‌بندی را از دیگر قالب‌های هنری به ارث برد)، ولی سینمای ژانر هم در عرصهٔ تولید و هم در مناسبات بازار پدیده‌ای به معنای واقعی کلمه صنعتی است . سینمای ژانر می‌توانست یاهمچون سینمای «جنایی مایک هامری » در اواخر دهۀ ۱۹۵۰ و دهه ۱۹۶۰ در بریتانیا و وسترن‌های اسپاگتی در دهه ۱۹۷۰ در ایتالیا مقولهٔ تخصصی درحاشیهٔ صنعت سینما باشد، یا در قلب آن همچون هالیوودِ دورهٔ استودیو . از میان ژانرهایی که بدانها خواهیم پرداخت ، فقط ژانر موزیکال خاص سال‌های ۱۹۳۰ تا ۱۹۶۰ است. اگرچه پیشینهٔ وسترن به آغاز سینما می‌رسد، ولی نظیر ژانر موزیکال ، از آن هنگام تا دهۀ ۱۹۶۰ افولی تدریجی داشته است؛ با این همه بخش وسترن، کل تاریخ این ژانر، از ***سرقت بزرگ قطار*** (۱۹۰۳) تا ***نابخشوده*** (۱۹۹۲) و همچنین وسترن‌های آلمانی و ایتالیایی را دربرمی‌گیرد. از سوی دیگر در مورد فیلم‌های جنایی لازم بود این حیطه محدود شود و از این رو فصل سینمای جنایی با تمرکز بر فیلم گانگستری دهه ۱۹۳۰ و فیلم نوآور دهۀ ۱۹۴۰ به سینمای هالیوود منحصر شده است. همچنین سه ژانر محبوب - وحشت و علمی - داستانی و ماجرایی - تخیلی را باهم زیر عنوان تخیلی آورده‌ایم که هرچند معمولاً جدا از هم تلقی می‌شوند، ولی اساس کار همگی‌شان بر گستراندن مرزهای دنیای معمول متکی است.

سینمای مستند در دهۀ ۱۹۳۰ شکوفا شد و بسیاری از نیروهای آوانگارد را به خردجذب کرد. در «درگیر شدن با واقعیت » نگاهی به جنبش‌هایی داریم که اغلب سیاسی‌اند و در ورای گسترش چشمگیر سینمای مستند دراوایل دورهٔ سینمای

ناطق و پیش از افتادن به درون پیامدهای گسترده‌تر برخاسته از رخدادهای سیاسی در دورهٔ میان دو جنگ، دوره جنگ و سال‌های پس از جنگ، از انقلاب روسیه گرفته تا فاشیسم و ضدفاشیسم و تاآغاز جنگ سرد، وجود داشتند. طی این دوره، سیاست‌ها چیزی فراتر از صرفاً زمینه‌ای برای گسترش سینما به دست دادند. البته مؤثرترین پیامدها در کشورهای دارای حکومت خودکامه رخ دادند؛ ولی هیچ جای دیگر و نه حتی هالیوود از این افت و خیزهای سیاسی در امان نبودند.

قسمت «سینمای ملی» گسترده‌تر از قسمت مشابه در بخش یک است. همانند قبل، در اینجا هم فصل‌هایی دربارهٔ فرانسه، ایتالیا، بریتانیا، آلمان، اتحادشوروی و ژاپن آمده‌اند، ولی دربارهٔ اسکاندیناوی که دیگر هرگز افتخارات گذشتهٔ دانمارک و سوئد را نتوانست تکرار کند مطلبی نیاورده‌ایم. فصل‌هایی دربارهٔ شرق اروپای مرکزی (به ویژه لهستان و مجارستان و چکسلواکی)، هند، چین، استرالیا و آمریکای لاتین آمده‌اند که در هرکدام سینمای صامت‌شان نیز مورد بحث قرار گرفته است. بیشتر فصل‌ها پیش از ۱۹۶۰ به پایان می‌رسند. فصل سینمای شرق اروپای مرکزی تا سال ۱۹۴۵ را دربرمی‌گیرد و در مورد اتحاد شوروی تامرگ استالین در سال ۱۹۵۳ پیش می‌رود. فصل سینمای آلمان به دورهٔ نازی‌ها و جمهوری فدرال پس از جنگ می‌پردازد ولی آلمان شرقی را شامل نمی‌شود. به سینمای این کشور (که همراه با دیگر کشورهای بلوک شرق) سینمای قابل توجهی داشته است، فقط در بخش سوم کتاب پرداخته‌ایم.

گفتنی است که آغاز و پایان‌های متفاوت برگزیده شده برای کشورها ناشی از تفاوت در تحولات تاریخی آنهاست که به طور کلی بر شرایط سینمای هرکشور نیز تأثیر گذاشته است. این نکته قابل ملاحظه است که مثلاً در فرانسه سینما به سرعت هم به میان عامه مردم و هم طبقات (به لحاظ فرهنگی) بالا راه یافت و ابزار بیان هردو گروه شد. از سوی دیگر درایتالیا که در اوایل سدهٔ بیستم واقعاً فرهنگ توده‌ای جدیدی وجود نداشت به عنوان محصول جانبی نیاز حکومت فاشیستی به یافتن صورت هایی برای سرگرمی عامهٔ مردم و در رقابت با هالیوود سینمای دیگر پدید آمد. تضاد میان آلمان و ایتالیا نیز شایان توجه است: هردو کشور در دهۀ ۱۹۳۰ سینماهایشان راتااندازهٔ زیادی برای تولید فیلم‌های سرگرم کنندهٔ بی‌زیان هماهنگ کردند؛ ولی تنها در آلمان نازی بود که سینما بخشی از برنامهٔ همراه‌کردن سرگرمی با خطرناک ترین صورت‌های تبلیغاتی ملی‌گرایانه شد. در ایتالیا با وجود همهٔ ادا و اصول‌ها و خودنمایی‌هایی که موسولینی به نمایش گذاشت، سینما هیچ گاه چنین توفیق نیافت؛ و حتی در دورهٔ استالین نیز سینما موفقیتی از این دست پیدا نکرد.

فرهنگ سینمای جهان را (آن گونه که امروز هست) در دو دهه ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ حضور فراگیر فیلم هالیوودی شکل داده است. جنگ جهانی دوم، یعنی آن هنگام که عرضهٔ فیلم‌های آمریکایی در آلمان و کشورهای تحت اشغال ژاپن متوقف شد؛ ونیز با گسترش کمونیسم در دوران پس از جنگ در این روند وقفه ایجاد کرد. در سال ۱۹۴۶ فیلم‌های هالیوودی باردیگر به قارهٔ اروپا راه یافتند و مبارزهٔ فرهنگی تازه‌ای بوجود آمد.

جدال هالیوود نه فقط با سینماهای ملی - هم پاگرفته و هم درحال ظهور- بلکه با آن چیزی بود که سینمای هنری جهانی شد. در این میان هالیوود خود نیز دگرگونی را آغاز کرد. نظام استودیویی کمتر انحصاری شد و تهیه کنندگان مستقل نقشی مهمتر یافتند. نگرش‌های اروپایی نسبت به هالیوود نیز تغییر کرد. در همان حال که بانگ مخالفت با قدرت هالیوود بلندتر می‌شد، سینمای آمریکا هم نه فقط به لحاظ سرگرمی بلکه از نظر ویژگی‌های هنری نیز ترقی یافت. این امر به گونه‌ای چشمگیر، هنگامی رخ داد که هالیوود خود، به بحرانی طولانی وارد می‌شد و بسیاری ازمترقی‌ترین فیلم‌های آمریکایی درخارج از نظام استودیویی تولید شدند، و ویژگی‌هایی را به نمایش گذاشتند که نظام استودیویی را در اوج شکوفایی‌اش فرونشانده بود. واپسین قسمت این بخش با عنوان «دنیای پس از جنگ» نخست نگاهی به پیامدهای بلافصل جنگ دارد و سپس به گرایش‌هایی درکارهای اواخر دهۀ ۱۹۴۰ و دهۀ ۱۹۵۰ می‌پردازد که زمینهٔ حصول پیشرفت‌های این دوره بودند و به دستاوردهای بنیادین تازه‌ای منجر شدند که دهۀ ۱۹۶۰ با آنها متمایز می‌شود.

ترجمه: عسکر بهرامی

دیباچه‌ای بر سینمای ناطق

کارل دیبتس

گذر از سینمای صامت به سینمای ناطق یک دورهٔ ناپایداری ناگوار و در عین حال خلاقیت عظیم را در تاریخ سینما نشان می‌دهد.این تکنولوژی جدید وحشت و آشفتگی پدید آورد، ولی آگاهی‌ها و امیدهایی رانیز برانگیخت. درهمان حال که این وضعیت موقعیت جهانی هالیوود را برای چندین سال دچار سستی کرد، این سینما در جایی دیگر به احیای تولید فیلم ملی روی آورد. این زمان دوره‌ای است که فیلم‌های خاصش آن را از سال‌های قبل و بعدش متمایز می‌کنند. این فصل بر همین ویژگی‌های خاص تمرکز خواهد داشت و البته دراین رهگذر، خط سیر پاره‌ای از پیوستگی‌های مهم (میان این دو دوره) را از نظر دور نخواهد داشت. هرچند ناطق شدن سینما در همه جا مسیری یکسان را دنبال نکرد و از آنجا که هر کشوری تاریخ خاص خود را دارد، بنابراین در اینجا بیشتر توجه‌مان مصروف روند کلی این دستاوردها(ی سینمای ناطق) خواهد شد.

برای درک تأثیر صدا ، نباید از یاد بردکه سینمای صامت به هیچ وجه صامت نبود. فیلم‌های صامت اشاره‌های بسیار زیادی به همه نوع صداداشتند . آنها به عمد تماشاگر را در موقعیت یک شنونده قرار می‌دادند. افزون برآن ، این فیلم‌ها در سینما با موسیقی زنده به نمایش در می‌آمدند که نوازنده پیانو یا ارکستر آن را اجرا می‌کرد و اغلب نوازندگان جلوه‌هایی صوتی به کنش روی پرده می‌افزودند. در سینماهای ژاپن صدای بنشی - نقال ژاپنی - با تصویر همراه می‌شد که عملاً فیلم را با شرح و تفصیلات توضیح می‌داد.

مشکلات پخش

دیرزمانی پیش از باب شدن فیلم ناطق ، مبتکران در دو سوی اقیانوس اطلس یک رشته تمهیدات فنی برای همگاه سازی صدا باتصویر ایجاد کردند. قدیم‌ترین شیوه وصل کردن گرامافون به دستگاه نمایش فیلم بود. خودتوماس ادیسون ، در همان روزهای نخست ،پیش نمونه‌ای از این دستگاه صدای روی صفحه را ساخت. این دستگاه در دههٔ ۱۹۲۰ هنوز سیستم کارآمدی بود.شیوهٔ دیگرکه بیشتر دستاورد الکتروتکنیک جدید بود صحنه را کنار نهاد و صدا را مستقیماً روی فیلم ضبط کرد. این سیستم ضبط صدا روی فیلم رواج یافت و در دههٔ ۱۹۳۰ استاندارد صنعت جهانی فیلم شد.

ناطق شدن سینمانه کاملاً به جنبهٔ فنی آن بستگی داشت و نه تأثیرهایش به مواد فنی محدود می‌شد. در آمریکا و نیز اروپا نرم‌افزار عامل تعیین کنندهٔ فرایند نوآوری است و نه سخت افزار؛ گو این که این موضوع چندان هم به چشم نمی‌آید. هالیوود نخستین گامش را به سوی این تحول در اواخر ۱۹۲۶ و اوایل ۱۹۲۷ برداشت، یعنی هنگامی‌که استودیوهای برادران وارنر و فوکس شروع به سیم کشی سالن‌هایشان برای سیستم صوتی کردند. هردوی این استودیوها امیدوار بودندبا سرمایه‌گذاری در این فن جدید سود کلانی به دست آورند، ولی مسیرهایی که دنبال کردند متفاوت بود.

برادران وارنر نخستین فیلم دارای صدای همگاه‌شان را در ماه اوت ۱۹۲۶ و با استفاده از سیستم صدای روی صفحه موسوم به ویتافون‌به نمایش درآوردند . توجه عمدهٔ برادران وارنر این بود که به سینماداران جانشینی برای اجراهای زنده در برنامه‌هایشان به ویژه ارکسترهای سینما و نمایش صحنه‌ای معرفی‌کنند.به همین سبب نخستین فیلم ناطق‌شان یعنی ***دون ژوان*** (۱۹۲۶) به هیچ وجه فیلمی گفتگودار نبود ، بلکه تنها از قطعه موسیقی ضبط شده‌ای برروی صفحه بهره می‌برد که تصویرهای صامت را همراهی می‌کرد. این استودیو بیشتر به فیلم‌های کوتاه با سیستم ویتافون‌گرایش داشت: اجراهایی با صدای ضبط شدهٔ منطبق با لب از نمایش‌های عامیانه و ستارگان اپرا که اینک می‌توانستند نمایششان را حتی به کوچک‌ترین سینماها هم بیاورند. استودیوی فوکس در فیلم‌های بلندش هیچکدام را به کار نبرد. درآوریل ۱۹۲۷ این استودیو فیلم‌های خبری را با شیوهٔ دیگر یعنی استفاده از سیستم صدای روی فیلم روانهٔ بازار کرد . این فیلم‌ها که «فوکس مووی‌تُن نیوز» نامیده می‌شدند بیدرنگ توجه بسیاری را برانگیختند ؛ گواینکه موفقیت این نوآوری‌ها ، همچون جاذبهٔ پدیده‌ای نوظهور ،گذرا بود.

پیشرفت واقعی در اواخر ۱۹۲۷ و اوایل ۱۹۲۸ به دست آمد، یعنی هنگامی که برادران وارنر فیلم بلند دیگری را ، این بار با صدای ضبط شدهٔ همگاه آوازها و نیز مقداری هم گفتگو به

نمایش درآوردند . فیلم ***خوانندهٔ جاز*** به کارگردانی الن کراسلند و با بازی ستارهٔ محبوب برنامه‌های نمایشی ال جالسن در واقع فیلمی صامت بود که تعدادی نمای صُدادار هم داشت. این فرم مرکب که دو دورهٔ فنی درآن همراه هم می‌آیند با مضمون ملودرام فیلم بسیار همخوانی داشت. تضادمیان نسل‌ها، شیوه‌ای بیانی را به کمک رویارویی دوسنت موزیکال فراهم می‌آورد که به نظر می‌رسید مانعةالجمع باشند: یکی آوازهای مذهبی و دیگری موسیقی کفرآمیز جاز. بدین طریق این فیلم ژانر جدید موزیکال را به جهان عرضه میکند.

موفقیت فیلم ***خوانندهٔ جاز*** نشان داد که صدا اگر در فیلم بلند تمام عیاری با صدای همگاه استفاده شود می‌تواند خوش‌آتیه باشد. به زودی این حقیقت معلوم شد و دیگر استودیوهای هالیوود نیز به سوی بهره‌گیری از صدا شتافتند . اما شتاب شان بی‌دلیل هم نبود، چراکه فن جدید آنهارا از هزینه‌های اجرای موسیقی زنده در سالن‌های اصلی رهایی می‌بخشید و این صرفه‌جویی ها به طور چشمگیری از هزینه‌های تبدیل به سیستم صدا بیشتر بودند. نوازندگان سینماها بیکار شدند و سخت افزار جایشان را گرفت. تا سال ۱۹۳۰ بیشتر سینماهای آمریکا به امکانات پخش صدا مجهز شده بودند، و هالیوود تولید فیلم صامت راکنار گذاشته بود؛ با این همه، این تحول تنها جلوهٔفرایند ناطق شدن سینما نبود.

در ماه می ۱۹۲۸ پس از آزمودن فنون مختلف صدا تقریباً همهٔ استودیوها برآن شدند تا سیستم صدا روی فیلم استودیوی وسترن الکتریک را بپذیرند . این امر به معنای پایان قریب الوقوع محصولات ویتافون برادران وارنر(صداروی صفحه) و نیز ایجاد یک بارهٔ یک استودیوی عمدهٔ دیگر یعنی آرک‌ئو بود. این استودیو را آرسی‌ای ، یکی از بزرگ‌ترین کمپانی‌های رادیویی آمریکا، بنیان نهاد که ازواگذاری صنعت سینما به رقیب اصلی‌شان یعنی وسترن الکتریک ناخرسند بود. به محض اینکه استودیوها در صدد تغییر (به سینمای ناطق) برآمدند، روند نوآوری‌ها در این زمینه وارد مرحلهٔ تازه‌ای شد. دیگر کشورهای جهان نیز همچون هالیوود و وسترن الکتریک و آرسی‌ای دست به کار شدند، به طوری که اواخر ۱۹۲۸ و اوایل ۱۹۲۹سرآغازی می‌شود برای پخش جهانی فیلم‌های ناطق . نکتهٔ جالب در می‌شود سینمای ناطق در خارج از آمریکا و در دههٔ ۱۹۲۰ بنیان گذاری آن به دست مهندسان صنعت رادیو و گرامافن بود. مبتکران اروپایی همچون برگلوند در سوئد، تری‌ارگُن تریو در آلمان یا پترسن و پولسین در دانمارک سال‌ها درزمینه فن صدای روی فیلم کار کردند . اینان در اوایل دهه ۱۹۲۰ نوآوری‌هایشان

فیلم چندزبانه آتلانتیک ساخته‌ای ای دوپونت(۱۹۲۹) که هم‌زمان در انگلستان،فرانسه و آلمان فیلمبرداری شد. تصویر بالا صحنه‌ای است از نسخه‌انگلیسی با بازی جان استوارت ومادلین کارول و تصویر پایین صحنه‌ای از نسخهٔ آلمانی با بازی فرانسیس لدر و لوسی مانهایم

را عرضه کرده‌بودند ولی صنعت سینمای اروپا به کارشان چندان توجهی نشان نداده بود. از این رو،دورهٔ گذار (از سینمای صامت به ناطق) در اروپا و ژاپن و آمریکای لاتین در واقع از اواخر ۱۹۲۸ و اوایل ۱۹۲۹ و با نخستین نمایش عمومی فیلم‌های ناطق آمریکایی آغاز می‌شود.

ورود فیلم‌های ناطق آمریکا به اروپا واکنش شرکت‌های الکترونیکی آنجا را برانگیخت و آنان بی‌درنگ به ایستادگی در برابر این روند پرداختند. حق امتیاز پخش این آثار اینک به منزلهٔ کلید گیشهٔ سینماهای اروپا به ارزش صدها میلیون دلار بود. این چشم انداز سودآور توجه صاحبان سرمایه و صنایع را برانگیخت که در نتیجه، در سال ۱۹۲۸ دو شرکت قدرتمند تأسیس شدند. نخستین آنها تُن -بیلد سیندیکَت ای‌جی یا توبیس که دارایی اصلی‌اش داشتن حقوق مهمترین اختراع‌های تری ارگن بود با سرمایه‌گذاری دانمارک و سوییس ویک شریک کوچک‌تر آلمانی تشکیل شد.

شرکت دیگر یعنی کلانگفیلم را دو شرکت بزرگ الکتریکی آلمان یعنی آاِگ و زیمنس حمایت می‌کردند . در مارس ۱۹۲۹ توبیس و کلانگفیلم به منظور دفع تهاجم آمریکاییان و در دست گرفتن صنعت سینمای کاملاً اروپایی بر سرتشکیل کارتلی به توافق رسیدند. آنها اقدامات حقوقی به‌کار بردند و در همان حال با استفاده از مسأله موانع زبانی و محدودیت‌های واردات کوشیدند حریفان‌شان را از میدان به در کنند.مبارزه بر سر حق امتیاز تا ژوییهٔ ۱۹۳۰ ادامه داشت.

مبارزه برای دردست گرفتن‌یک تنهٔ این صنعت کافی بود تا بنیان‌های سینمای جهانی را بلرزاند، ولی این ناپایداری با موانع زبانی نیز تشدید شد. فیلم صامت را می‌شد در همهٔ کشورهای جهان نمایش داد، اما فیلم ناطق دست و پا بستهٔ زبان خویش بود. فن ترجمه هنوز وجود نداشت و سالها باید می‌گذشت تا دوبله به وجود آید وفراگیر شود. وانگهی اغلب فیلم‌ها به زبان انگلیسی بودند و این موضوع به حرمت تماشاگران کشورهای غیرانگلیسی زبان صدمه می‌زد و احساسات ملی‌گرایانه‌شان را برمی‌انگیخت . ایتالیا فیلم‌های ناطق غیرایتالیایی زبان را ممنوع کرد و اسپانیا، فرانسه ، آلمان ، چکسلواکی و مجارستان نیز برای حمایت از محصولات داخلی سیاست‌های مشابهی پیش گرفتند.

درنتیجه بازار جهانی فیلم که برای بیش از یک دهه زیر سلطهٔ هالیوود بود به ناگاه از هم پاشیدو بازارهایی به تعداد زبان‌ها به وجودآمد. نخست این موانع زبانی را با آواز برداشتند. سینمای

جوزف پ. مکسفیلد

جوزف پ. مکسفیلد از معدود افرادی بود که گسترش تکنولوژی‌های صدا و کاربردشان در فیلمسازی هالیوود را دنبال می‌کرد. مکسفیلد که در طرح شرکت وسترن الکتریک برای سیستم همگانی سازی بیان هنری در اوایل دههٔ بیست در حیطهٔ سینما کارآمد شده بود، در *AT&T* که به تازگی با استفاده از امکانات آزمایشگاه‌های بل تشکیل شده بود وظیفهٔ ساخت گرامافون جدیدی را بر عهده داشت. پیش از آن و در سال ۱۹۲۵، نخستین گرامافون برای بهره برداری از امکانات ضبط الکتریکی و تکنولوژی صدای همگاه ساخته شده بود که ویکتور (آن را با نام ارتوفنیک ویکترلا) و برونسویک ـ بیلک ـ کلندر (آن را با عنوان پاناترپ) به بازار عرضه کرد. این دستگاه، بلافاصله پایه‌ای برای سیستم صدا روی صفحهٔ ویتافون شد.

مکسفیلد در وسترن‌الکتریک با عهده‌داری مسئولیت واحد فرآورده‌های پژوهشی الکتریکی کارهای بسیاری در زمینهٔ متناسب کردن تکنیک ضبط برای تکنولوژی صدای فیلم انجام داد. او در یکی از نخستین اقدام‌هایش و در راستای اهمیت زیباشناختی صدا، وسیله‌ای برای یکسان نگه داشتن آکوستیک صدا در فضای ضبط و فضای پخش ابداع کرد. این شخصیت برجسته که مبتکر به کارگیری میکروفون و مج کردن صدا با تصویر بود، در راستای تطابق هالیوود با تکنولوژی جدید تأثیری به سزا داشت.

همکاری طولانی مکسفیلد با لئوپولد استوکفسکی، رهبر ارکستر فیلادلفیا، وی را قادر ساخت تا سهم قابل توجهی هم در قلمرو و ضبط موسیقی داشته باشد. مکسفیلد طی همکاری با استوکفسکی در طول دههٔ ۱۹۳۰ امکان استفادهٔ هالیوود و دیگر «صنایع ضبط» از فشردگی بلندی صدا و تنظیم آکوستیک و نیز اهمیت زیباشناختی ازجمله دو صدای اساساً متفاوت (ضبط شده و «سرصحنه») را فراهم آورد. وی در اواخر دههٔ ۱۹۳۰ یکی از نخستین حامیان تکنیک‌های «حاشیهٔ صوتی» چند لبه‌ای و استریو، به منزلهٔ شیوه هایی برای تامین حداکثر حجم صدا و گسترهٔ فرکانس و نیز افزایش عمق صوتی بود.

در حالی که دیگر یاریگران عمدهٔ هالیوود در زمینهٔ تکنیک و تکنولوژی صدا، کارشان یا در زمینهٔ پژوهش و ساخت (ای. سی. ونت و هاروی فلچر در آزمایشگاه‌های بل، هری اف. السن در آر. سی. ای) یا به قلمرو استودیوهای هالیوود (کارل درهر و جیمز جی. استیوارت در آر.کی.او، داگلاس شیرر در مترو-گلدوین- مه‌یر) محدود بود، ولی مکسفیلد در تمام گسترهٔ توسعهٔ تکنولوژی و تکنیک زیباشناختی حضور داشت. وی از تجربه‌اش در آزمایشگاه‌های بل آموخت که فرمول‌های مهندسی را برای تکنیک صدا به کار برد و از ارتباط منظمش با سینما و موسیقی اهمیت راه حل‌های عملی را فراگرفت. ما خود را مدیون وی می‌دانیم، نه فقط از آن رو که در تکنولوژی فیلم ناطق دست داشت، بلکه چون بسیاری از شیوه‌ها و قواعد به کارگیری صدا هم مرهون تلاش‌های اوست.

ریک آلتمن

موزیکال پدید آمد که متکی بر گفتگوی صرف نبود و همه می‌توانستند بدون ترجمه از آن لذت ببرند. از آنجا که فیلم‌های موزیکال جدید و بسیار عامه پسند بودند، بنابراین هالیوود از ساختن آنها در تعداد بسیار و برای مشتریان جهانی‌اش خرسند بود. با این همه فیلم‌های ناطق بدون گفتگوی زیاد با مشکل مواجه بودند. گفتگو انگارهٔ مرکزیت هالیوود برای صنعت سینمای جهانی را به مخاطره می‌افکند. چندی به منظور گشودن مشکل زبانی تمرکز زدایی از فیلم‌های آمریکایی پدیدار شد. و در سال ۱۹۳۰ استودیوهای آمریکایی سرمایه‌گذاری گسترده‌ای در صنعت سینمای اروپا آغاز کردند. شرکت پارامونت استودیوی عظیمی در ژُوَنویل فرانسه ساخت تا فیلم‌های چندزبانه تهیه کند: این فیلم‌ها نسخه‌هایی از یک فیلم و با همان صحنه‌ها و حتی لباس‌ها بودند که زبان‌های متفاوتی داشتند. برادران وارنر پیش از آنکه از آتیه مشارکت عمده‌شان باتوبیس در سرمایه‌گذاری برروی فیلم ناطق اطمینان حاصل کنند، کار مشترک چندزبانه‌ای رادرآلمان ساختندبا نام ***اپرای سه پولی*** (۱۹۳۰.گ،و.پابست)؛ مترو-گلدوین-مه‌یر رویکرد متفاوتی نسبت به این مسأله برگزید. این شرکت بازیگران خارجی را به آمریکا دعوت کرد تا در استودیوهای هالیوود فیلم‌های چندزبانه بازی کنند.

مترو برای این منظور توانست ستارگانی را به استخدام در آورد؛ از جمله گرتاگاربوی سوئدی را که در فیلم ***آنا کریستی*** (۱۹۳۰) نقش سوئدی مهاجری را بازی کرد که با لهجهٔ خارجی انگلیسی و آلمانی را صحبت می‌کند. شیوهٔ تولید فیلم‌های چندزبانه نخستین بار در سال ۱۹۲۹ در بریتانیا هنگامی ابداع شد وموفق از آب درآمد که ئی.ای دوپونت فیلم ***آتلانتیک*** را در سه نسخه به زبان‌های انگلیسی و آلمانی و فرانسوی کارگردانی کرد، ولی این روش بسیار پرهزینه بود.

در سال‌های ۱۹۲۹ تا ۱۹۳۲ آینده استودیوهای آمریکایی تیره به نظر می‌رسید و این صرفاً به دلیل رکود اقتصادی‌ای نبود که در آن زمان ناگهان رخ نموده بود. صدا نیروهای عنان گسیخته‌ای داشت که سرکردگی جهانی هالیوود را تحلیل می‌بردند. صادرات «فیلم» راکد ماند نه فقط به سبب موانع زبانی و مشاجره‌های گسترده بر سرحقوق انحصاری آثار، بلکه به این خاطر که سیاست‌های وسترن الکتریک با سیاست‌های هالیوود موافق نبود.

از سوی دیگر، رقیبان اروپایی هالیوود دلیل بیشتری برای خوش‌بینی داشتند. آنان امیدوار بودندبه یمن فروپاشی هالیوود، موقعیت شان را بهبود بخشند.از جملهٔ آنان کارتل توبیس-کلانگفیلم یاد شده بود که خواستار تشریک مساعی با وسترن الکتریک بود. فیلمسازان رویای صنایع سینمای ملی تازه را می‌دیدند که موانع زبانی حمایتش می‌کرد وبه راستی که صدا تولید فیلم درکشورهایی چون فرانسه و مجارستان و هلند را برانگیخت. حتی کلیسای کاتولیک روم طرح‌هایی برای دراختیار گرفتن حقوق انحصاری فیلم ناطق کاتولیکی تدارک دید و به همین منظور شرکت جهانی ایدوفُن زا ایجاد کرد. در سال ۱۹۳۱ روزنامه‌ای کاتولیک نوشت :« فرصتی عالی است؛ هدیه‌ای از جانب خداوند برای وارد شدن به صنعت مقتدر سینمای جهان، یا اینک یا هرگز». اروپا خواب‌های بسیاری برای سینما دیده بود.

چالش توبیس-کلانگفیلم سرانجام در ژوئیهٔ ۱۹۳۰ در پاریس برطرف شد. در اینجا بود که شرکت‌های الکترونیکی هردوکرانهٔ اقیانوس که درگیر قضیه بودند نشستی تشکیل دادند که به تأسیس کارتلی تازه انجامید. برپایه توافق شان سرزمین اصلی اروپا (یعنی بدون جزایر آن.-م.) قلمرو انحصاری توبیس-کلانگفیلم شد، و بدین ترتیب توانست همهٔ حقوق وسایل و فیلم‌های ناطق را دراروپا از آن خودکند. (دانمارک استثنا از آب درآمد، چراکه پترسن و پولس به کمک حقوق انحصاری در اختیارشان از چالش با این کارتل سربلند بیرون آمدند). سراسر جهان یاقلمرو آمریکاییان بود یا عرصهٔاین دو شریک. وسترن الکتریک و آر.سی.ای نیز براین اصل داد و ستد پذیری توافق کردند: آنان اجازه دادند که فیلم‌های هالیوود از وسایل اروپایی استفاده کنند و بالعکس. توبیس و کلانگفیلم با پیروزی پاریس را ترک کردند. در سال ۱۹۳۲ پیشرفت چشمگیری درحل مشکل زبانی حاصل شد، یعنی آن هنگام که دوبلهٔ فیلم به منزلهٔ شیوهٔ استاندارد برگردان کلام فیلم‌ها به زبان‌های اصلی رواج یافت؛ و در همان حال تهیهٔ زیرنویس نیز راه حلی برای زبان‌های کم اهمیت‌تر شد. فن دوبلهٔ فیلم طی چهارسال گسترش یافت. در سال ۱۹۳۳ و پس از آن اوضاع شرکت‌های هالیوود بهبود یافت، هرچند سهمیه بندی واردات ورکود اقتصادی هنوز خسارات زیادی به آنها وارد می‌کرد. دراین زمان بود که فیلمسازان اروپایی خودرا در تصورات‌شان شکست خورده دیدند و خیالپردازی را کنار گذاشتند. هالیوود دیگر بار توانست فیلم‌هایش رادر وطن بسازد و استودیوی ژُوَنویل پارامونت به مرکزی برای دوبله فیلم و بزرگترین کلام بخش فیلم‌ها درجهان تبدیل شد.

تحول درسالن سینما

پیامدهای ورود صدا معمولاً درموردمرحلهٔ تولیدفیلم‌ارزیابی می‌شود . با این‌حال تغییرات ناشی از آن در سطح نمایش و دریافت تماشاگر چندان کم اهمیت نبود. صدا نه تنها فیلم را تغییر داد، بلکه نمایش فیلم و رابطه‌اش با بیننده راهم دگرگون کرد. درحقیقت ، بنیان فرهنگ فیلم صامت ناچار باید خراب می‌شد تا جای خودرا به فیلم ناطق دهد. نخست آن که انتقال ارکستر از سالن به حاشیهٔ صوتی پایان دورهٔ سینما به منزلهٔ نمایشی چندرسانه‌ای با اجرای زنده و فروکاهش مرتبهٔ سینما به عنوان رویدادی تک رسانه‌ای را نشان می‌داد. همراهی موسیقی با ارکستر محلی زائد شد و دیگر لزومی هم نداشت که نمایش دهنده برنامه‌هایش را با نمایش صحنه‌ای زنده رونق ببخشد. دوم اینکه دیگر فیلم‌ها نه به عنوان کالاهایی نیمه ساخته، بلکه چون محصولاتی کامل به سالن‌ها راه می‌یافتند. فن جدید بر گوناگونی‌های ناشی از نمایش‌های متفاوت از یک فیلم نیز نقطهٔ پایان گذاشت. فیلم‌های ناطق می‌توانستند به صورت کامل و مستقل از سلیقهٔ دست اندرکاران نمایش عرضه شوند و از این پس می‌شد در سراسر جهان فیلم را به یک صورت نمایش داد.

سوم این‌که وقتی موسیقی و جلوه‌های صوتی که پیشتر عنصری زنده در بافت نمایش بود به یک بخش مکمل متن فیلم ضبط شده تبدیل شدند ، تعریف فیلم نیز به شدت تغییر کرد . در نتیجهٔ این «متنی‌شدگی» بافت متن فیلم به عنوان دست ساخته‌ای مستقل و آزاد هستی یافت. این ویژگی همراه با ویژگی‌های دیگر به مفاهیمی تازه در نظریه و نقد فیلم انجامید وسرانجام این‌که ناطق شدن سینما، فقط تغییر شرایط نبود، بلکه قواعد تماشای فیلم را هم دگرگون ساخت . تماشاگران دیگر نمایشی چند رسانه‌ای را تماشانمی‌کردند که به طور ابتدایی در آن سوی پرده به روی صحنه رفته است ، بلکه اینک آنان به سینما وارد می‌شدند فقط برای آنکه چیزی را ببینند که روی پرده یا درآن سوی پرده «رخ» داده است ؛ چیزی که می‌تواند سخن بگوید ، بی میانجی ارکستر زنده هول و ولای ناشی از تماشای فیلم، از رخدادی همگانی در میان چهاردیواری به رابطه‌ای خاص میان فیلمساز و تماشاگر منفرد تبدیل شد. توانایی شرکت کننده یا تماشاگر برای فاصله‌گذاری در فرایند ارتباط به کمترین میزان کاهش یافت.

قانون سینما در هلند تصویری از این دگرگونی‌ها را نشان می‌دهد. این قانون در دورهٔ سینمای صامت نوشته شده بود و در آن میان ساخت فیلم‌های صامت ونمایش‌شان تمایزی ظریف

صحنه‌ای مشهور از ورود صدا به سینما در فیلم آواز در باران جین‌کلی و جین هاگن درحال کارگذاشتن میکروفون

قائل شده بودند. درحالی که خود فیلم‌های بلند را حکومت مرکزی نظارت می‌کرد، نمایش کلام‌دار و موسیقی‌دار آنهارا اداره‌های محلی زیرنظر داشتند. با این حال هنگامی که تکنولوژی جدید تولید صدا را از سالن به استودیو انتقال داد، نظارت بر تولید صدا نیز از اداره‌های محلی به حکومت مرکزی واگذار شد، چندان که بعداً حکومت مرکزی مسئول نظارت بر تمام عوامل نمایش فیلم شد. و این در حالی است که براساس قانون اجازهٔ چنین مداخله‌ای در حوزهٔ اقتدار اداره‌های محلی نبود. پیامدهای این انتقال قدرت‌ها در سال ۱۹۰۳ در بالاترین سطوح سیاسی حکومت و پارلمان هلند بحث و بررسی شد.

حذف ارکستر از سالن‌های سینما، نخستین پردهٔ یک تراژدی اجتماعی بود. در دههٔ ۱۹۲۰، سینما بزرگ‌ترین مرکز اشتغال نوازندگان بود. هزاران نوازنده اخراج شدند و در همان زمان بسیاری از هنرمندان برنامه‌های نمایشی نیز، منبع مهم اشتغال را از دست دادند. تنها سالن‌های مجلل سینما ارکستری جمع و جور را نگه داشتند و نمایش جنبی سرگرمی زنده را ادامه دادند و چندتایی از این سالن‌ها، این سنت را تادههٔ ۱۹۶۰ پی گرفتند. اخراج نوازندگان در بدترین زمان رخ داد، چراکه با بروز بحران اقتصادی و گسترش بیکاری هم‌زمان شده بود.

سیم‌کشی سالن‌های سینما بررقابت میان سالن‌ها نیز تأثیر گذاشت. یک سالن مجلل می‌توانست از امکانات پدیدهٔ جدید بهره برد؛ چراکه این تحول به کسب درآمدهای چشم‌گیری منجر می‌شد، در حالی‌که انجام چنین کاری یعنی سیم کشی سالن آن جذابیت خاص سالن‌های کوچک را ازآنها می‌گرفت. سینمای ناطق این امر را ممکن ساخت که فیلم‌ها در همه جای دنیا به یک صورت نمایش داده شوند. این یکدست شدن درجه‌بندی قدیمی سالن‌ها را از میان برد و رقابت در زمینه نمایش را افزایش داد.

در نوشته‌های منتقدان فیلم همهٔ کشورها، بویژه مدافعان فیلم به عنوان هنر ، مشکلات عمده‌ای در پذیرش تکنولوژی جدید و گنجاندن آن در دیدگاه‌های زیباشناختی‌شان دیده می‌شد. این واکنش با وجود متناقض بودنش قابل درک هم بود. صدا با متوقف ساختن تأثیرات محلی بر نمایش فیلم در راستای رسیدن به آرمان سینما به منزلهٔ هنری مستقل، یعنی بحث مهم منتقدان در دههٔ ۱۹۲۰ ، کمک کرده بود. سران این دیدگاه ، سینمای ناطق را طرد کردند، چون از نظر آنان پایان سینمای صامت در حکم مرگ هنر هفتم بود. مدتی طول کشید تا آنان دیدگاه‌های زیباشناختی شان را با شرایط جدید منطبق کنند و تعدادی، همچون رودلف آرنهایم، نظریه‌پرداز آلمانی، هرگز آن نپذیرفتند.

تحول در سالن سینما آگاهی تازه‌ای از زبان‌های بیگانه را برای عموم مردم ارائه کرد. گفته‌اند که اعتراض‌ها علیه زبان‌های بیگانه منحصراً متوجه فیلم‌های آمریکایی نبود؛ برای مثال، در سال ۱۹۳۰ تماشاگران چک از نمایش مفرط فیلم‌های ناطق آلمانی در این کشور آزرده بودند. نمایش فیلم ***حقه‌باز جاوید*** اثر گوستاو اوچیکی چنان واکنش‌های ضدآلمانی گسترده‌ای برانگیخت که حکومت چک ممنوعیت موقتی در مورد فیلم‌های آلمانی مقرر کرد. (شایعه‌ای است که شرکت‌های فیلم آمریکا برای ضربه زدن به آلمانی‌ها این حرکت‌های اعتراض آمیز را دامن زدند). مقابله به مثل اجتناب ناپذیر بود و تئاترهای آلمان نمایشنامه نویسان چک را تحریم کردند . هشت تماشاخانهٔ اپرا اجرای آثار لئوش یاناچیک را لغو کردند و در همین زمان نیز رادیو آلمان از پخش موسیقی چک خودداری ورزید. آشکار است که دنیا نیاز به مبادلهٔ سریع تکنولوژی دارد؛ بااین حال، چندین سال طول کشید تا جهانیان زیرنویس و دوبله فیلم را به عنوان راه حلی متعارف بپذیرند.

اصلاحات در استودیوها

درمقدمهٔ بخش سینمای ناطق، به دوره‌ای از تجربه گری هنری در سینمای نو اشاره شد که در سینمای کلاسیک نیز وجود داشت. تجربه‌های رسمی را می‌توان در اروپا و بویژه درجنبش آوانگارد یافت، هرچند که آثار اندکی از آن برجای ماند، ازجمله ***نغمهٔ جهان*** (آلمان ،۱۹۲۹) اثر والترروتمان ، ***اشتیاق*** (اتحادشوروی ،۱۹۳۰) ساختهٔ ژیگا ورتوف و ***رادیوی فیلیپس*** (هلند ، ۱۹۳۱) اثر یوریس ایونس. این فیلم‌ها معمولاً ویژگی‌هایی چند دارند. آوانگاردها صداها را هم مثل تصویرها تدوین می‌کردند وبه موازات دنیای تصویر ، دنیاهایی هم از صدا می‌آفریدند. فیلمی شاخص از این دست ،قرینهٔ تمام عیار همهٔ صداهاست : هیچ رابطهٔ سلسله مراتبی میان موسیقی ، صدا ، اصوات و سکوت‌ها که معمولاً در فیلم‌های ناطق روایی هست در فیلم‌های آوانگارد وجود ندارد. (این شیوه با Bruitism یا هنر سروصدا قرابت داره که فوتوریست ایتالیایی، لوییجی روسُلو ازآن حمایت می‌کرد). آنان از به کارگیری گفتگو دوری جستند و به اصل بی‌کلام بودن به عنوان جوهر هنر فیلم چسبیدند.

سینمای آوانگارد، سینمایی از آب درآمد که نمی‌شد آیندهٔ روشنی برایش تصورکرد. ورود صدا رو به افول نهاد. این افول ، آنگونه که منتقدان آن روزگار اظهار کردند، صرفاً پیامد تکنولوژی جدید نبود، بلکه رکود هنری پیشتر ایجادشده بود و

به طور قطع به فیلم محدود نمی‌شد. صدا این سقوط را سرعت بخشید، و مسلم کرد که این امر برگشت ناپذیر است.
طی این دوره، فیلمسازان سنتی تلاشی جدی برای نوآوری در کارهای هنری‌شان نیز انجام دادند. استودیوهای بزرگ در هالیوود و برلن، استفاده از امکانات صدا در چارچوب فیلم‌های روایی قدیمی را بررسی کردند. در نهایت ناچار با زیرساخت فنی کنار آمدند. برای مثال، دیوارهای ساختمان را می‌باید ضدصدا (آکوستیک) می‌ساختند و لازم بود نورافکنهای فش‌دار و دوربین‌های هام‌دار را بی‌صدا کنند. استودیو برای مهار روند ضبط صدا ناچار بود کارکنانی از گونه‌ای متفاوت (عمدتاً مهندسان برق) را به خدمت گیرد؛ و برای تدوین فیلم نیز تجهیزات جدید باید طراحی می‌شد.

این مسأله و دیگر سرمایه‌گذاری‌ها با تجربه‌اندوزی هنری گسترده‌ای دست به گریبان بود. با این حال این تجربه‌ها به ایجاد سبک‌های تازه همچنانکه آوانگارد کرده بود گرایشی نداشتند. بلکه برعکس همه تلاش‌های خلاقه برای آوردن صدا به درون روال فیلمسازی موجود ودر راه به خدمت گرفتن داستانگویی کلاسیک بسیج شده بودند. در این راستا، ویژگی‌های بیانی میکروفن آزمایش و باویژگی‌های بیانی دوربین مقایسه شدند. همچنانکه دوربین چشم بیننده‌ای خیالی شده بود، میکروفن هم گوش او به حساب آمد. نقطهٔ دید بصری را می‌شد با دیدگاهی کلامی منطبق کرد، یعنی فاصلهٔ دوربین را با فاصلهٔ صدا و عمق بصری را با پرسپکتیو صدا.

واژگان فیلمسازی‌و نقد با دسته‌ای مفاهیم گسترش یافت که از این همسانی صدا و تصویر سرچشمه گرفتند. آندره بازن منتقد فرانسوی فیلم در مقالهٔ مشهورش در سال ۱۹۵۸ با طرح پرسشی و پاسخ‌گویی بدان بر پیوستگی سبک تأکید دارد . او می‌پرسد : آیا سال‌های ۱۹۲۸ تا ۱۹۳۰ واقعاً شاهد پیدایش سینمایی جدید است؟ بازن برای پاسخ‌گویی به این پرسش به سینمای صامت برمی‌گردد. بنابه گفتهٔ وی در این دوره دو سبک باهم وجود داشتند : یکی مبتنی بر تدوین و دیگری متکی به صحنه یامیزانسن . در دورهٔ سینمای صامت، اولی غلبه داشت، ولی پس از باب شدن صدا در سینما، دومی اهمیت بیشتری یافت. این پافشاری بر پیوستگی درگذر از سینمای صامت به سینمای ناطق در بررسی‌های اخیر نیز تأیید می‌شود. صدا نوآوری سبکی را برانگیخت اما در محدوده‌ای تنگ. برای مثال فیلم‌های ناطق به داشتن‌نماهای بلند گرایش یافتند و (برخلاف آنچه تاریخ‌نویسان‌پیشین عادت داشتند بگویند) این فیلم‌ها بیش از فیلم‌های صامت حرکت دوربین داشتند. حرکت دوربین از نمایی به نمای دیگر، پن ، تراکینگ و توالی سریعتر صحنه‌ها، کندی ضرباهنگ ناشی از ادای کلام را جبران کرد. این ویژگی را نه فقط در فیلم‌های آمریکایی، که در آثار آلمانی و فرانسوی دهه ۱۹۳۰ هم می‌توان دید. با این همه در مجموع این تغییرها قواعد بنیادین داستانگویی واقع‌گرایانه را که از دورهٔ سینمای صامت آمده بودند دستخوش دگرگونی نکرد.
تجربهٔ تصویرپردازی موسیقایی که تقریباً در دوره سینمای صامت به کمال رسید، کمابیش به دورهٔ سینمای ناطق پیوند خورد، البته با یک تفاوت مهم: این تفاوت که مثلاً وقتی فیلم ارکستر یا خواننده‌ای را در صحنه‌ای نشان می‌دهد ،اینک موسیقی می‌توانست بخشی از دنیای داستان شود. وانگهی فیلم ناطق توانست موسیقی را پیرو نه فقط تصویر، که گفتگو هم بکند و آن‌را به زمینه‌ای ناب بکشاند. افزون برآن ، دستهٔ بزرگ همراه با سازهای برنجی و کوبه‌ای که از جازآمریکایی تقلید شده بود و در بسیاری از سینماهای مجلل غرب محبوبیت داشت ، جای خودرا به ارکستر سمفونیک داد که ابداع اروپاییان در سدهٔ نوزدهم بود. استودیوها اینک سازهای زهی و بادی را بیشتر می‌پسندیدند و هالیوود با آهنگسازان آموخته در زمینهٔ موسیقی کلاسیک اروپایی ، همچون اریک‌کرنگلد و مکس استاینر، قرارداد بست. دیرزمانی باید می‌گذشت تا آن دستهٔ بزرگ باردیگر برای نواختن موسیقی فیلم پذیرفته شود. طی این مدت خاطرهٔ ارکستر سینما به همراهی پیانونوازی رگتایمِ قالبی فیلم‌های بزن بکوب دورهٔصامت تبدیل شده بود.
هنر گفتگونویسی برای فیلم، امری تازه بود وازتئاتر وارد شد . بیش از پیش نمایشنامه‌نویسان توانمند به خدمت سینما درآمدند. کلام نه تنها ارتباط گفتاری موجود در فیلمنامه را بهبود بخشید بلکه به بازیگر نیز این توانایی را داد که از آن برای نشان دادن شخصیتش کمک گیرد. در اوایل دهه ۱۹۳۰ ستارگان را با صدای‌شان همچون به اندازهٔ چهره‌شان می‌شناختند. هالیوود طیف گسترده‌ای از سبک‌های حرف زدن را پدید آورد؛ از گنگسترهای صداکلفت همچون جیمز کاگنی گرفته تا دوپهلوگویی می‌وست و جناس‌های بی‌معنای گروچو مارکس
این ویژگی ، در کشورهای دیگر که صداها را دوبله می‌کردند، از دست می‌رفت. دوبله به سیستم ستاره‌سازی ضربه زد. گفتگو نیز جلوه‌ای از ارتقا فرهنگی فیلم بود که در دوبله این ویژگی رانمی‌شد منتقل کرد. بهترین حالت این مسأله را می‌توان در فیلم‌های آمریکایی دید که در دورهٔ صامت گرایش اروپایی شدیدی داشتند، ولی کلام آنهارا واداشت که نمود

یوزف فن استرنبرگ (۱۸۹۶-۱۹۶۹)

چارلی چاپلین، در سال ۱۹۲۵ پس از تماشای فیلم ***شکارچیان رستگاری*** کارگردان تازه‌کارش، یوزف فن استرنبرگ‌را نابغه خواند. شرکت پارامونت هم در سال ۱۹۳۲ در تبلیغ ***ونوس موطلایی*** بار دیگر او را نابغه توصیف کرد.

منتقدان آزاد فرانسوی این اصطلاح را برای توضیح این پرسش به کار بردند که چرا فیلم‌های صامت وی یعنی دنیای زیرزمینی و بار اندازهای نیویورک چنین به راحتی تحسین و ستایش تماشاگران پاریسی را به دست آوردند. در دههٔ ۱۹۳۰ مارلنه دیتریش که کشف و پروردهٔ او بود نبوغ این مرد را به صدای بلند صحه گذاشت و خود را فرمانبردار بی‌چون و چرای او دانست. با این حال نوابغ همواره هم مطلوب نیستند؛ به ویژه در هالیوود تا سال ۱۹۳۹ استرنبرگ‌تهدیدی برای تجارت توصیف می‌شد.

در زندگینامه‌ای که استرنبرگ‌خود نوشته به تجربه‌اش در هالیوود چنین اشاره کرده است: «در آنجا بیگانه به حساب می‌آمدم و همچنان بیگانه ماندم». نپذیرفتن سینما به عنوان صنعت از سوی او به واسطهٔ شخصیت وی بود. او را آدم متکبر کج خلق و مستبدی غیر منطقی و حتی دیکتاتور توصیف می‌کردند. افسانه‌ای در بارهٔ او هست که می‌گویند روی یک بوم می‌نشست و به سوی بازیگرانی که خشنودش می‌ساختند، دلارهای نقره پرتاب می‌کرد؛ ولی دختر دیتریش وی را آدمی کوتاه‌قد و کمرو با چشمانی غمزده توصیف می‌کرد که احساس از خود گذشتگی بیش از اندازه‌ای داشت.

استرنبرگ‌در وین به دنیا آمد و اندکی پس از آغاز قرن، همراه خانواده‌اش به آمریکا مهاجرت کرد. وی در یک فروشگاه کلاه‌های زنانه شاگردی کرد؛ ولی از خانه گریخت. در نیویورک وی شغل کارگری‌برای یک مرمت کنندهٔ فیلم را به دست آورد و در اوقات فراغتش، در استودیوهای فورت‌لی در نیوجرسی به تماشای فیلم پرداخت. پس از آن که در جنگ جهانی اول در یگان‌های غیر رزمی خدمت کرد به هالیوود راه یافت و در آنجا دستیارکارگردان شد. در سال ۱۹۲۴ با بودجه‌ای پنج هزار دلاری فیلم ***شکارچیان رستگاری*** را ساخت؛ و درست پس از پایان اکران عمومی این فیلم بود که چاپلین تهیهٔ دومین فیلم استرنبرگ‌یعنی ***زنی از دریا*** (۱۹۲۶) را به او پیشنهاد کرد. استرنبرگ‌مدت کوتاهی به استخدام مترو گلدوین مه‌یر درآمد، ولی در همان اولین کارش یعنی ***گناهکاردلپسند***(۱۹۲۶) دیگری جایش راگرفت و او دیگر بار خود را در مقام دستیاری کارگردان یافت. تلاش‌هایش در راه رسیدن به آن چه کمال سینمایی به حساب می‌آورد وی را وحشتناک می‌نمودند و والتر وینکل روزنامه نگار، زیرکانه او را بیکاره خواند و بدین ترتیب نبوغ حقیقی او را به تمسخر گرفت.

با این حال شرکت پارامونت که مایل بود فرصتی در اختیار او قرار دهد، در سال ۱۹۲۷ کارگردانی فیلم گانگستری کم اهمیتی به نام ***دنیای زیرزمینی*** را به اوسپرد؛ کاری بسیار موفق با بازی‌های به یادماندنی از جرج بنکرافت، کالیو بروک، و ئولین برنت در نقش شخصیت‌های روان شناختی گیرا در عشقی سه جانبه و نیز تصاویری به یادماندنی از جمله تصویری زیبا از تیراندازی گانگسترها.

دو کار بعدی وی در سال ۱۹۲۸ موفق از آب درآمد: ***بارانداز‌های نیویورک*** (همراه با ویکتور مک لاگلن) و ***آخرین فرمان*** (همراه با امیل یانینگز). در سال ۱۹۳۰ وی به آلمان رفت تا محصول مشترکی از اوفا- پارامونت را بسازد که قرار بود در دو نسخهٔ آلمانی و انگلیسی تهیه شود. در این فیلم یعنی ***فرشتهٔ آبی*** قرار بود یانینگز ستاره اصلی آن باشد، ولی این بازی مارلنه دیتریش در نقش لولا لولای شهر آشوب بود که شور و هیجان آفرید. این فیلم همچنین سرآغاز همکاری آنها در هفت فیلمی بود که برای کارگردان لقب **Svengalijoe** را به ارمغان آوردند.

استرنبرگ‌همراه دیتریش به هالیوود بازگشت. همهٔ فیلم‌هایی که این دو طی پنج سال بعدی با هم کار کردند، صورت‌های متفاوتی از مضمون تحقیر مرد مازوخیست‌اند: ***مراکش***(۱۹۳۰)، ***بی‌آبرو شده***(۱۹۳۱)، ***ونوس موطلایی***(۱۹۳۲)، ***قطار سریع السیر شانگهای*** (۱۹۳۲)، ***ملکهٔ بدکاره*** (۱۹۳۴) و ***شیطان زن است*** (۱۹۳۵). در ابتدا منتقدان و عموم مشتاقانه از سبک بصری متکلف و اشاره‌های نامتعارف جنسی و غرابت ملودراماتیک فیلم هایش استقبال کردند ولی پس از ***قطار سریع‌السیر شانگهای*** شکست تجاری فیلم‌های او و پشت کردن منتقدان به آثارش از استثنابه قاعده تبدیل شد در همان حال که ستارهٔ دیتریش برمی‌آمد، بخت استرنبرگ‌فرو می‌خفت. ایرادی که از او می‌گرفتند این بود که برای جلب توجه تماشاگر، فقط به «رنگ و لعاب تصویری و نمایش دو بعدی اشیا می‌پردازد و از آن موجود زیبا (مارلنه دیتریش) یک مانکن توی ویترین ساخته است».

ولی توجه کاملاً دقیقش به جزییات و وسواس آشکار او برای پر کردن آنچه که «فضای مرده» می‌نامید چیزهایی بود که‌با آنها استرنبرگ‌توانست شعر بصری شیوا و غیر عادی‌ای بیافریند. او صرفاً به این دلیل نابغه نبود که جلوه‌های کانونی محو یا صحنه‌ای ماهرانه ساخته شده را به کار می‌برد، بلکه چون فیلم هایش به یکدستی ساختاری غیر متعارف یا پیچیدگی مضمونی در سراسر سبک بصری منحصر به فردشان دست یافتند.

پس از نمایش ***شیطان یک زن است*** پارامونت دیگر نیازی به خدمات استرنبرگ‌نداشت. گذشته از فیلم برجستهٔ ***علامت شانگهای*** (۱۹۴۳)، دیگر فیلم‌های هالیوودی استرنبرگ‌یا کارهایی‌اند که عجولانه سرهم و از سرخود بازکرده است ***(سلطان تندی می‌رود، گروهبان مدن)***، یا صرفاً با چشمداشت به گیشه ساخته شده‌اند؛ نظیر ***جنایت و مکافات*** (۱۹۳۵،با بازی پیترلوره).

تلاش وی برای ساختن فیلم ***من،کلادیوس*** برای الکساندر کوردا[ی تهیه کننده]در انگلیس، پس از رد صلاحیت یکی از ستاره‌ها (مرله ابرون) بی‌نتیجه ماند. آخرین فیلم استرنبرگ‌کاری ژاپنی به نام ***افسانهٔ آناتاهان*** (۱۹۵۳) بود. خود استرنبرگ‌هم با این فیلم پاک نومید شد؛ ولی همچنان بر کارهای اولیه‌اش و پایبندی به

واقعگرایانه‌تری از جامعهٔ آمریکا به دست دهند. گفتگو به شخصیت‌ها و صحنه‌ها و رخدادهای کاملاً آمریکایی شکل داد.

نتیجه

پایان دورهٔ گذر از سینمای صامت به ناطق در همهٔ کشورها در یک زمان فرانرسید. در حالی که سیم کشی سالن‌ها در آمریکا دراوایل دهه ۱۹۳۰ پایان یافت، دیگر کشورهای جهان با تأخیری دست‌کم سه ساله این امر را به انجام رساندند.

کشورهای اروپای شمالی نظیر انگلستان، آلمان، دانمارک وهلند این روند تبدیل را در سال ۱۹۳۳ تمام کرد، فرانسه و ایتالیا دو یا سه سال بعد ازآن به نتیجه رسیدند و اروپای شرقی حتی زمانی بیش از این صرف کرد. در ژاپن این امر چندین سال به تأخیر افتاد، زیرا نقالان فیلم، یعنی بنشی‌ها، با موفقیت در برابر این پدیده ایستادند. طی این دورهٔ روند گسترش تدریجی، فیلم‌های صامت و ناطق در کنار هم در سینماها به نمایش درمی‌آمدند.

با اینکه صدا روند بین‌المللی شدن راکه از آغاز مشخصه صنعت سینما بود، دچار اختلال کرد، ولی نتوانست آنرا متوقف سازد. بنیان امپراتوری جهانی هالیوود لرزید، ولی دورهٔ گذر را ازسرگذراند. در سال ۱۹۳۳ صنعت سینمای آمریکا باردیگر همچون سال ۱۹۲۸ برجهان تسلط یافت؛ البته به استثنای کشورهایی چون آلمان، ایتالیا واتحادشوروی که محدودیت‌هایی سخت برای واردات فیلم آمریکایی وضع کرده بوند. در حقیقت، صدا در نهایت روند بین‌المللی شدن فیلم را تسریع کرد وچون فیلم‌های بیشتری به صورت محصولات خودکفا و قطعی ساخته شدند، بنابراین توانستند در سطح جهانی نیز به عنوان کالایی تکمیل یافته توزیع شوند. صدا برتفاوت‌های ناشی از نمایش فیلم در هر محل، نقطه پایان گذاشت و یکسانی نمایش را در سراسر جهان تضمین کرد؛ ضمن آن‌که توانست تفاوت‌های موجود در سبک‌های جهانی را کاهش دهد، به طوری که ساخت فیلم‌ها یکدست‌تر به نظر آیند. جان کلام آنکه، ورود صدا به سینما، مرحلهٔ جدید را در این روند تکامل دراز مدت مشخص می‌کند.

اما باید به پاره‌ای گسستگی‌های خاص در این روند هم اشاره کرد. از سال ۱۹۳۲ ملت‌های جهان دوگروه شده‌بودند؛ یکی آنها که دوبله را ترجیح می‌دادند و دیگری آنان که از این پدیده تنفر داشتند وطرفدار تهیه زیرنویس برای فیلم‌ها بودند. این سلیقه‌ها عمیقاً در نگرش ملی آنها ریشه دوانده‌اند و سرانجام هم به

هنر اصرارمی‌ورزید. فیلم‌هایش تجربه‌هایی‌بصری بودند بی‌نیاز از گفتگوی دردسرآفرین یا حتی، آنچنانکه خود یک‌بار اظهار کرد، روایت.

استرنبرگ‌نقل می‌کند که به وی هشدار می‌دادند که «استعداد خیلی زیاد همیشه ضربه‌اش را خواهد خورد». ولی بالاخره این استعداد حقش ادا می‌شد. وی پیش از مرگش در سال ۱۹۶۹ خشنود بود از اینکه می‌دید نسل جدیدی از منتقدان به آثار وی با عنوان نابغه‌ای توجه کرده‌اند که در دوران فعالیتش، هالیوود نخست او را پذیرفت و سپس کنار گذاشت.

گایلین استادلر

گزیده فیلم‌شناسی:

شکارچیان رستگاری (۱۹۲۵)؛ دنیای زیرزمینی (۱۹۲۷)؛ بارانداز‌های نیویورک (۱۹۲۸)؛ آخرین فرمان (۱۹۲۸)؛ فرشتهٔ آبی (۱۹۳۰)؛ مراکش (۱۹۳۰)؛ یک تراژدی آمریکایی (۱۹۳۱)؛ بی‌آبرو (۱۹۳۱)؛ قطار سریع‌السیر شانگهای (۱۹۳۲)؛ ملکهٔ بدکاره (۱۹۳۴)؛ شیطان زن است (۱۹۳۵)؛ من،کلادیوس (۱۹۳۷ـ ناتمام)؛ علامت شانگهای (۱۹۴۱)؛ افسانهٔ آناتاهان (۱۹۵۳).

کتاب‌شناسی

Baxter, Peter (1993), Just watch! Sternberg, Paramount and America.

Sternberg, Josef von (1965) , Fun in a Chinese Laundry.

Studlar, Gaylyn (1988) , Von Sternberg , Dietrich and the Masohistic Aesthetic.

تلویزیون انتقال یافتند؛ گرچه چندان هم آشکار نیست که درآن روزگار این انتخاب‌ها به چه دلایلی صورت می‌گرفتند.بااین همه دوبله کاری پرهزینه بود که انجام آن تنها در مورد زبانهای رایج می‌توانست سودآور باشد و انگیزه‌های اقتصادی هم همیشه برای این کار وجود نداشتند. ژاپن زیرنویس را برگزید؛ با این حال در این کشور پرجمعیت دوبله‌هم به لحاظ اقتصادی ممکن بود. از سوی دیگر در بسیاری از کشورها ملاحظات ملی‌گرایانه به نفع گزینش دوبله تأثیر گذاشت؛ هرچند از ترس این هم بود که مبادا زبانهای بیگانه در سینما زبان مادری مردم و همچنین فرهنگ ملی‌شان را تباه کند. این مخالفت می‌توانست از ترس این باشد که حضور زبان‌های بیگانه در سینما و تلویزیون سبب هشیاری فرهنگی مردم شود. زیرنویس مجموعه علایمی متوالی است برای بیننده‌ای که میان کشور تولید فیلم و فرهنگ او فاصله وجود دارد. دردوبله این علایم از بین می‌رود .دوبله روند فرهنگ پذیری‌ای را سهولت می‌بخشد که دوشادوش پخش بین‌المللی فیلم‌ها پیش می‌رود؛ چرا که فرهنگ تنها به وسیلهٔ واژگان منتقل نمی‌شود، بلکه تصویرها هم آن را انتقال می‌دهند. به همین خاطر این موضوع که با حذف زبان‌های بیگانه از فیلم‌ها می‌توان از هویت فرهنگی دفاع کرد استدلال قانع کننده‌ای نیست . برای این منظور ، تولید فیلم و برنامه‌های تلویزیونی به زبان بومی راه‌کار بهتری است.

یکی از تأثیرهای مهم تکنولوژی جدید، احیای تولید فیلم در بسیاری از کشورها بود که در پاسخ به تقاضاهای یکباره برای فیلم‌های ناطق به زبان‌های بومی صورت گرفت. سینمای فرانسه که در سال ۱۹۲۹ تنها ۵۲ فیلم تولید کرده بود، درسال ۱۹۳۲ به رقم ۱۵۷ فیلم دست یافت ؛ گو اینکه بعداً باب شدن دوبله باردیگر این رقم را کاهش داد. ملت‌های کوچک همچون مجارستان، هلند و نروژ که پیشتر روی هم رفته به فیلم‌های وارداتی وابسته بودند، از تجدید حیات غیرمنتظره‌ای در زمینهٔ تولید فیلم ملی به زبانهای خودشان بهره‌مند شدند. چشمگیرتر از همه، بهبود سینمای چک بود. چکسلواکی در پرتو موانع زبانی و محدودیت‌های واردات فیلم، جهشی در امر فیلمسازی، توجه به سینما و سالن‌سازی را شاهد شد. از فیلم‌های ناطق چکسلواکی ، در بازار داخلی به گرمی استقبال شد و تقاضاهای تازه برای فیلم، به جذب نیروهای مستعدی چون مارتین فریچ و اُتاکرواورا به عرصه سینما انجامید . فقط سینمای هند بود که توانست از موفقیت سینمای چکسلواکی هم فراتر رود. در هند، با ورود صدا، فیلم‌ها بی‌اندازه سودآور شدند ؛ چرا که صدا، فیلم‌ها را با صحنه‌های موزیکال و اکشن کامل کرد و بدین ترتیب با سنت‌های دیرینهٔ مردم این دیار کنار آمد.بدون صدا، هند هرگز نمی‌توانست بزرگترین تولید کنندهٔ فیلم در جهان شود. هراس اولیه ازاین که باب شدن صدا در سینما می‌تواند فاجعه بیافریند ، توجه بیشتری را به سوی گذشتهٔ سینما معطوف کرد. هنر فیلم صامت به منزلهٔ میراثی به خطر افتاده کشف شد که می‌باید برای نسل‌های آتی حفظ شود.اهمیت بایگانی‌های فیلم به عنوان منبع شواهد تاریخی و نیز به دلایل زیباشناختی بازشناخته شد. نوستالژیای سینمای صامت پدید آمد و سینماهای خاص گشوده شدند که درآنها می‌شد شاهکارهای گذشته راتماشاکرد؛ نخستین تاریخ‌های فیلم به عنوان هنر به نگارش در آمدند و اینها کوششهایی اولیه بودند برای تعریف اصول سینمای صامت و ارزیابی این که چه چیزهایی به میراث کلاسیک تعلق دارند و چه چیزهایی نه. در اینجا بود که فرایند گزینش آغاز شد؛ فرایندی که شاخص هر اقدام تاریخی است و گرایش به از یاد بردن آن چیزهایی که در گذشته مردم نمی‌خواستند ببینند یا بشنوند. پنجاه سال طول کشید تا این امکان بوجود آید که همچون سرآغاز سینما فیلم صامت را همان‌طوری نشان دهند که در اصل در سینما نشان داده شده بود: یعنی با همراهی ارکستر زنده.

ترجمه: عسکر بهرامی

کتاب‌شناسی :

Altman, Rick(ed) (1992), Sound Theory, Sound Practice.

Arnheim, Rudolf (1983), Film as Art.

Bazin, Andre (1967), The Evolution of the Languag of Cinema.

Geduld, Harry M.(1975), The Birth of the Talkies.

Neal, Stephen (1985), Cinema and Technology:

Image, Sound, Colour, Sait, Salt, Barry (1992), Film Style and Technology: History and Analysis.

Walker, Alexander (1987), The Shattered Silent: How the Talkies Came to Stay.

Weis, Elisabeth, and Belton, John (eds.), Film Sound: Theory and Practice.

سال‌های استودیو

هالیوود: پیروزی نظام استودیویی

توماس شاتز

صنعت سینمای آمریکا در دهۀ ۱۹۳۰

دهۀ ۱۹۲۰، دوران رشد و شکوفایی صنعت سینمای آمریکا در تمام مراحل بود: از آن جا که سینما در سراسر آمریکا- و در واقع در بخش اعظم جهان - به سرگرمی برگزیدۀ مردم تبدیل شده بود- تولید، توزیع و نمایش به سرعت گسترش یافت. پس از پدید آمدن سینمای ناطق در سال‌های ۸-۱۹۲۷ به اصطلاح «موج ناطق» آن دوران خوش گذشته را فراگرفت و در پایان دهه بازاری جدید پدید آورد و موقعیت برتر استودیوهای عمدۀ هالیوود را تثبیت کرد. در واقع «موج ناطق» چنان قوی بود که به هنگام سقوط ناگهانی وال استریت در اکتبر ۱۹۲۹، هالیوود صلا درداد که «شکست‌ناپذیر» است و در واقع بهترین سال سینمای آمریکا تا آن زمان، سال ۱۹۳۰ بود. زیرا تعداد تماشاگران، درآمد ناخالص و سود استودیوها به حدی بی‌سابقه افزایش یافت.

البته رکود اقتصادی، نهایتاً در سال ۱۹۳۱ بر سینما اثر گذاشت و پیامدهای آن فاجعه‌بار بودند. بین ۱۹۳۰ و ۱۹۳۳ تعداد تماشاگران از ۹۰ میلیون نفر در هفته به ۶۰ میلیون نفر و درآمد ناخالص از ۷۳۰ میلیون دلار به ۴۸۰ میلیون دلار تنزل یافت و سود مشترک استودیوها از ۵۲ میلیون دلار به زیان خالص ۵۵ میلیون دلار رسید. بسیاری از ۲۳۰۰۰ سالن سینمای آمریکا در اوایل دهۀ ۱۹۳۰ تعطیل شدند و تا سال ۱۹۳۵ تنها ۱۵۳۰۰ سینما فعال باقی ماندند. میان قدرت‌های هالیوود، پنج شرکت بزرگی که در همه زمینه‌ها فعال بودند بیش از همه ضرر کردند. زیرا سرمایه‌گذاری آنها در زمینۀ سالن‌های زنجیره‌ای‌شان بسیار سنگین بود. سه شرکت از پنج شرکت بزرگ -پارامونت، فوکس وآرکی‌او - در اوایل دهۀ ۱۹۳۰ با زیان مالی سنگینی روبرو شدند و برادران وارنر تنها با به حراج گذاشتن حدود یک چهارم از دارایی‌شان از ورشکستگی نجات یافتند. در این بین، مترو - گلدوین - مه‌یر نه تنها زیان ندید بلکه طی دوران رکود، سود فراوانی نصیب خود کرد زیرا تعداد سینماهای درجۀ یک آن در شهرهای بزرگ محدود بود و شرکت مادر آن لوزاینک (Loew´s Inc) منابع مالی فراوانی در اختیار داشت و کیفیت فیلم‌های تولیدی آن در استودیو کالورسیتی بالا بود.

دراوایل دهۀ ۱۹۳۰ سه استودیوی «کوچکِ مهم» هالیوود - کلمبیا، یونیورسال و یونایتد آرتیستز - تراز مالی کم و بیش بهتری داشتند. این شرکت‌ها محصولاتی برتر تولید می‌کردند و خود در سراسر کشور و نیز در خارج به پخش فیلم می‌پرداختند، یعنی همان کاری که پنج شرکت عمده انجام می‌دادند؛ با این تفاوت که خود مالک سالن‌های سینما نبودند. اگر چه این مسأله در دهۀ ۱۹۲۰ نقصی بزرگ به حساب می‌آمد اما در دوران رکود به سود آنها تمام شد زیرا این استودیوها از پذیرش تعهدات سنگین بر حذر بودند. این استودیوهای کوچک مهم در زمینۀ تنظیم تولید و راهکارهای بازاریابی کارآتر از استودیوهای عمده بودند. یونایتد آرتیستز، که اساساً شرکت پخش محصولات درجۀ یک بنیانگذاران فعالش (چارلی چاپلین، مری پیکفورد و داگلاس فربنکس) بود و محصولات تهیه‌کنندگان مستقل اصلی همچون جوشنک وسام گلدوین را نیز توزیع می‌کرد، تولید خود را به ۱۲ فیلم درجۀ یک محدود کرد. کلمبیا و یونیورسال راه کاملاً متفاوتی را پیش گرفتند: تولید فیلم‌های کم‌هزینه و کم‌خطر که جزو گروه جدید و مهم فیلم‌های دهۀ ۱۹۳۰ قرار گرفتند: فیلم‌های درجۀ دو (B movies).

پاگیری سریع فیلم درجۀ دو و «سینمایی دوتایی» پیامد مستقیم رکود اقتصادی بود. بیشتر سالن‌های سینما، برای جلب مشتری در چنان اوضاع اقتصادی خرابی در هر نوبت دو فیلم نمایش می‌دادند و هفته‌ای دو تا سه بار برنامه‌هایشان را عوض می‌کردند. فیلم‌های درجۀ دو چنین افزایش تقاضایی را برآورده می‌کردند - یعنی فیلم‌های کم هزینه وسریع ساخته‌شده‌ای که فرمول‌های تضمین شده را پی می‌گرفتند؛ و فیلم‌های وسترن و اکشن که زمانی حدود شصت دقیقه داشتند و برای نمایش در سالن‌های سینمای خارج از شهرهای بزرگ در نوبت‌های نمایش دو فیلم با یک بلیط ساخته می‌شدند. تعجبی ندارد که دراین دوره شرکت‌های بسیاری پدید آمدند که تخصص آنها ساختن فیلم‌های درجۀ دو بود. این شرکت‌ها که به نام «مستقل‌ها» شناخته می‌شدند، شرکت هایی بودند که تنها به تولید فیلم می‌پرداختند و در توزیع آن دست نداشتند. آنها فیلم‌هایشان را از

بت دیویس (۱۹۸۹ـ۱۹۰۸)

در سال ۱۹۳۰، گروه استعداد یابی هالیوود در پی بازیگران جدید برای فیلم‌های ناطق، بت‌دیویس را یافت که در آن زمان هنرپیشهٔ جوانِ برادوی با اعتباری رو به فزونی بود. یونیورسال با دیویس قرارداد بست اما او پس از یک سال بازی در نقش‌های کوچک به استودیوی برادران وارنر نقل مکان کرد و بیست سال در آن جا ماند و به ملکه استودیو و پر ارج و قرب‌ترین هنرپیشه زن هالیوود تبدیل شد.

او آرام آرام و به سختی مسیر ستاره شدن را طی کرد. در آغاز نه رغبتی به بازی در نقش‌های دختران زیبارویی را داشت که به او واگذار می‌کردند و نه مناسب آنها بود. او بعدها نقش‌هایش در این فیلم‌ها را به عنوان «خوشگلک‌های بی‌روح و دختران سادهٔ احمق» توصیف کرد. به هر تقدیر بازی در این نقش‌ها زمینه مناسبی بود برای کسب تجربه بازیگریِ سینما و به تدریج منتقدان و تماشاگران به بازی قوی او توجه نشان دادند.

بازی در ***اسارت بشری*** مسیر آیندهٔ او را هموار کرد. دیویس به نقش میلدرد، خدمتکار حاضر جواب با لحنی تلخ، فرصتی یافت که با توانایی وسبک او تناسب داشت. بازی خشن او چنان قوی بود که به او حق می‌داد تقاضای نقش اول کند. با این فیلم تصویر سینمایی بت دیویس قوام یافت. زن پرخاشگر، مستقل و دل‌ربا. دیویس ثابت کرد که چنین نقشی می‌تواند بر فیلم سلطه داشته باشد و تماشاگران را چنان‌که ملکه‌های پر زرق و برق و معشوقه‌های احساسی که به طور سنتی در قلب روایت هالیوودی زنان قرار داشتند جذب کند. بازی او در ***شهر مرزی*** (۱۹۳۵) و ***خطرناک*** (۱۹۳۵) تصویر سینمایی‌اش را تثبیت کرد و بر محبوبیت او افزود. اما از قرار برادران وارنر نمی‌خواستند یا نمی‌توانستند روی موفقیت اوسرمایه گذاری کنند. دیویس در فوریه ۱۹۳۶ از سر صحنه فیلمبرداری کنار کشید و تقاضای نقش‌های بهتر و قراردادی جدید کرد.

در آن زمان معمول آن بود که استودیوها با بازیگران قراردادی هفت ساله و دست و پاگیر امضا می‌کردند؛ اما برادران وارنر مشهور بودند به آن که ستاره‌ها را با دستمزدهای کم نگه می‌دارند و تا زمانی که ممکن باشد با استفاده از آنها فیلم‌های کم هزینه می‌سازند. طی دهه‌های ۱۹۳۰ و ۱۹۴۰ تعدادی از ستاره‌های برتر آنها از جمله کاگنی و بوگارت، علیه استودیو در دادگاه اقامهٔ دعوی کردند. زمانی که دیویس، که بدون پرداخت دستمزد معلق مانده بود، بازی در فیلمی در لندن را پذیرفت برادران وارنر دادخواستی قانونی ارائه کردند تا مانع کار او شوند. پس از محاکمه‌ای که ستاره‌ها و استودیوها نگران شاهد آن بودند، دادگاه حکم داد که دیویس باید انحصاراً برای برادران وارنر کار کند. او به استودیو بازگشت اما همچنان بر تقاضایش برای نقش‌های بهتر پافشاری کرد و طی بقیهٔ دوران کاری‌اش در استودیوی برادران وارنر علیه محدودیت‌های قراردادش مبارزه کرد اما در این کار ناموفق بود.

ماجرای دادگاه برای برادران وارنر، دیویس و هالیوود پیامدهای مهمی در برداشت. پروندهٔ دیویس همراه با پرونده‌ای که کاگنی چندین سال پیش به جریان انداخته بود، در سال ۱۹۴۳ مقدمه‌ای شد برای غیر قانونی شدن شگرد تعلیق استودیوها و روند تدریجی به قدرت رسیدن ستاره‌ها در هالیوود. آغاز ماجرای دادگاه سبب شد که دیویس در چشم مردم اعتبار تصویر سینمایی‌اش را بیابد: زنی سرسخت. وارنرها یک سالی را بدون یکی از هنرپیشه‌های زن اصلی شان سر کرده بودند و دیویس دریافت که به‌رغم باختش در دادگاه هنوز هم حرفش خریدار دارد. استودیو حقوق ساخت اثری سینمایی بر مبنای ***جزبل*** را خریداری کرد. دیویس سال‌ها بود که چنین درخواستی داشت و با موفقیت این فیلم، هم نزد منتقدان و هم نزد تماشاگران، ستاره بودن دیویس مسلم شد و موقعیت او در استودیو تثبیت گردید. این فیلم در عین حال نشانه‌ای بود از تغییر سیاست‌های تولید برادران وارنر که به سمت ساختن فیلم‌های پراعتباری تمایل یافته بودند که بتواند با بهترین تولیدات هالیوود برابری کند (در این مورد، با ***برباد رفته***، ۱۹۳۹). دیویس نوک پیکان این سیاست بود و طی دورهٔ ده‌سال پس از آن در برخی از بهترین درام‌های پر زرق و برق وهالیوودی درخشید و به برادران وارنر کمک کرد تا به عنوان استودیویی بلند پرواز شناخته شوند.

جزبل (۱۹۳۸) الگوی لازم برای دیویس در اوج را فراهم کرد: جولی مارسدن سرسخت به خاطر برتن کردن لباسی سرخ رنگ در مجلس رقص از جامعهٔ نیواورلئانز طرد می‌شود زیرا طبق سنت دختران مجرد باید لباس سفید بپوشند. فداکاری اودر پایان فیلم سبب بخشودگی اش می‌شود این فداکاری نشانی می‌شود از جسارت و شجاعت او.

هر چند دیویس در فیلم‌های وارنر نقش‌های گوناگونی، از خدمتکار گرفته تا ملکه، بازی کرد اما می‌توان نقش‌های او را به دو دستهٔ کلی تقسیم کرد: زن قوی، تندخو و کم‌وبیش شیطان‌صفت ***روباه‌های کوچک*** (۱۹۴۱)، ***نامه*** (۱۹۴۰) و ***اسارت بشری***؛ و وجه اصلی تصویر زنان یعنی قهرمان زن تراژیک ***پیروزی تاریک*** (۱۹۳۹)، ***حالا، مسافر*** (۱۹۴۲)، ***مستخدمهٔ پیر*** (۱۹۳۹). آن چه که این نقش‌های متنوع را به هم پیوند داد شخصیت قدرتمند دیویس بود که رنج نهان زیر پوستهٔ سخت «تند خویی» و قدرت نهان زیر لایه‌ای از رنج رمانتیک را باز می‌تاباند.

محبوبیت فراوان دیویس در دهه‌های ۱۹۳۰ و ۱۹۴۰ نزد زنان، بیشتر ناشی از آن بود که او می‌توانست دیدگاه‌های ظاهراً متناقض در بارهٔ نقش زنان در اجتماع راگرد هم آورد. او هم شکوه یک ستارهٔ سینما را باز می‌تاباند هم زنی معمولی را که به تنهایی با بحران روبرو می‌شود و در جهانی تحت سلطه مردان می‌کوشد تا به حیاتش ادامه دهد. سرخوردگی‌ها و مصائب او هیچ گاه نتوانستند حس خود محوری و رگهٔ سرسختانهٔ وجودش را از میان ببرند.

او قادر بود حتی در نقش‌های اغراق شده، بازی بسیار کنترل شده‌ای ارائه کند. در **نامه** او با قدرت، شهوت سرکوب شده را به نمایش گذارد. دراین فیلم دیویس نقش همسر به ظاهر محترم مزرعه‌داری سنگاپوری را بازی می‌کند که گلوله‌های تفنگش را در شکم معشوقش خالی می‌کند و سپس پی در پی دروغ می‌گوید تا جنایتش را پنهان نگه دارد. او در نقش مارگو چنینگ در **همه چیزدربارهٔ ایو** (۱۹۵۰) هنرپیشهٔ زن پا به سن گذاشته‌ای که هم از نظر حرفه‌ای و هم در زندگی جنسی‌اش در برابر رقیبی جوان قرار گرفته است، سرسختی‌ای را به نمایش می‌گذارد که در واقع پوشانندهٔ احساسات و آسیب پذیری درونی اوست.

بازی در **همه چیز در بارهٔ ایو** آخرین نقش مهم او بود. دیویس در دهه‌های ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ هم به کار ادامه داد البته عمدتاً در تلویزیون و در فیلم‌های کم هزینه. به خاطر پایین بودن کیفیت این فیلم‌ها، ظرافت‌های بازی او از دست رفت. او ثابت کرد که خودش بهتر از همه می‌تواند کاریکاتور بت دیویس را بازی کند: **بر بیبی جین چه گذشت؟** (۱۹۶۲) زنی پرخاشجو و خودسر را به شکل گروتسک و دیوانه‌وار باز می‌نمایاند.

دیویس قسم خورده بود که هیچ گاه بازنشسته نشود و تا هنگام مرگ به کار ادامه داد.

کارل لامل، پس از دیدن دیویس در **خواهر بد**(۱۹۳۱) در روزهایی که او برای یونیورسال کار می‌کرد، وحشت زده از بازیگری که استودیویش با او قرارداد بسته بود گفت: «آخر چطور می‌شود مرد بدبختی توی فیلم هر بلایی سرش بیاید، از جهنم گذر کند... و تازه آخر سر فیلم با تصویر این زن به پایان برسد». دیویس از جهنم گذر کرد و اغلب برای دیگران نیز جهنمی به پا کرد اما دلیل محبوبیت او دقیقاً همین است که نه منتظر پایان ماند و نه منتظر مردی که به تلاش‌های او ارج نهد.

نوشته کیت بیتهام

گزیده فیلم‌شناسی

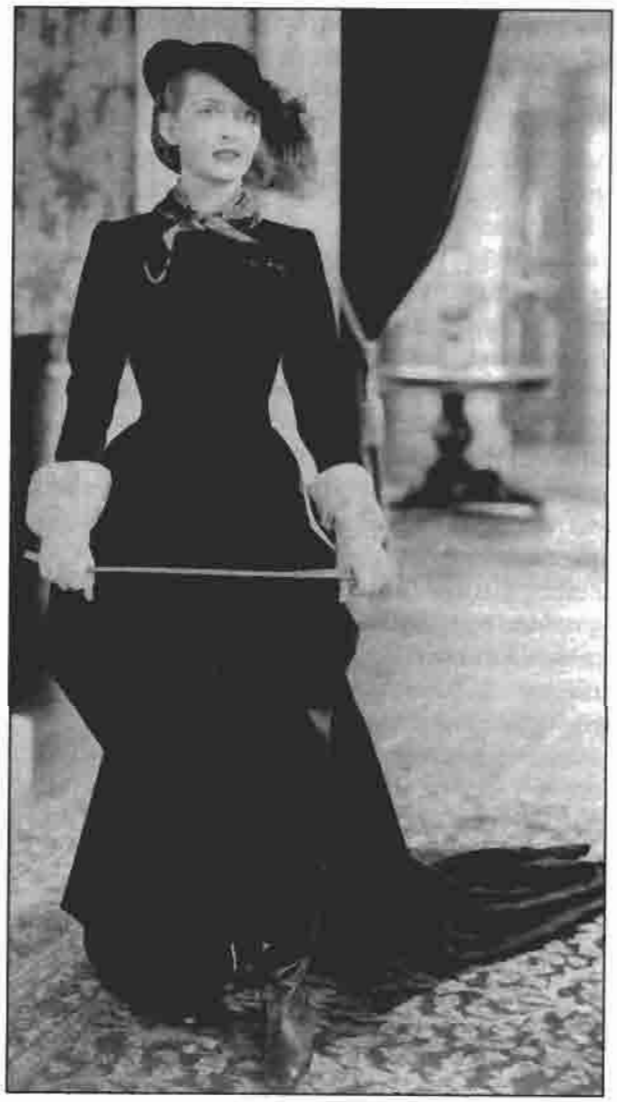
اسارت بشری(۱۹۳۴)، خطرناک (۱۹۳۵)، جزیل(۱۹۳۸)، پیروزی تاریک (۱۹۳۹)، زندگی‌های خصوصی الیزابت واسکس(۱۹۳۹)، نامه(۱۹۴۰)، روباه‌های کوچک(۱۹۴۱)، حالا مسافر(۱۹۴۲)، آقای اسکفینگتون (۱۹۴۴)، همه چیزدربارهٔایو(۱۹۵۰)، بربیبی جین چه گذشت؟(۱۹۶۲)

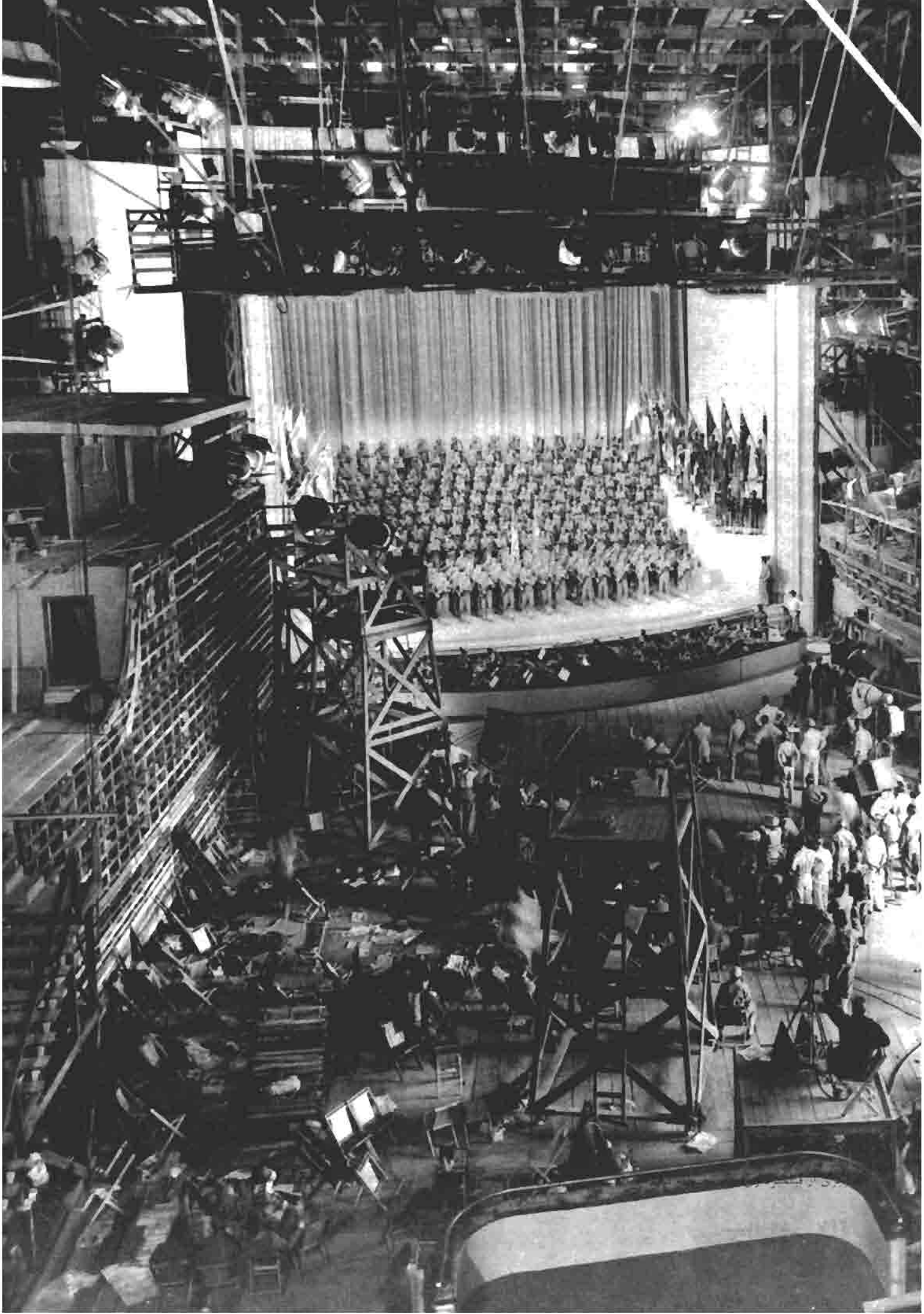
کتاب‌شناسی

Davis, Bette(1962), The Lonely Life: An Autobiography.

Higham, Charles(1981), Bette Davis: A Biography.

بت دیویس در جزیل ساخته ویلیام وایلر(۱۹۳۸) که به خاطر آن اسکار بهترین بازیگری را دریافت کرد





طریق نظام حقوقی ایالت‌های مختلف برای توزیع در منطقه به توزیع کنندگان مستقل واگذار می‌کردند. تعدادی از این استودیوهای فیلم‌های درجهٔ دو، مشخصاً مونوگرام و ریپابلیک، نه تنها از رکود اقتصادی گذر کردند بلکه در اواخر دهه ۱۹۳۰ به شرکت هایی نسبتاً مهم تبدیل شدند.

تولید فیلم‌های درجهٔ دو به دوران فقدان تجهیزات فنی به میزان کافی محدود نماند، بلکه درمقیاسی گسترده به‌یکی از عناصر نظام استودیویی بدل شد. تمام شرکت‌های بزرگ در دههٔ ۱۹۳۰ فیلم‌های درجه دو تولید کردند. در پایان دههٔ ۱۹۳۰ نیمی از تولیدات برادران وارنر، آر.کی.او و فوکس، دراین دسته قرار می‌گرفت. بیشتر درآمد استودیوهای بزرگ از فیلم‌های سینمایی درجهٔ یک به دست می‌آمد اما تولید فیلم‌های درجه دو به استودیوها امکان می‌داد تا امور اجرایی استودیو را روی غلطک اندازند و از افرادی که در استخدام آنها بودند به طور مرتب کار بکشند و به این ترتیب استعدادهای جدید پرورش داده و ژانرهای جدید را امتحان کنند و در عین حال تداوم تولید را تضمین کنند.

در عین حالی که فیلم‌های درجهٔ دو و نمایش دو فیلم با یک بلیط به استودیوها وسینماداران کمک کردند تا از دوران رکود گذر کنند اما رمز اصلی بقای هالیوود - و نیز شکوفایی آن در اواخر دههٔ ۱۹۳۰ - تدابیر وال استریت و دولت مرکزی بود. در واقع می‌توان چنین گفت که دوران کلاسیک هالیوود بدون حمایت مالی وال استریت و برنامهٔ بازسازی اقتصادی دولت پدید نمی‌آمد. سرمایه‌داران و بانکداران نیویورکی از اوایل دههٔ ۱۹۲۰ در زمینهٔ گسترش صنعت سینما، به خصوص در زمینهٔ گسترش زنجیرهٔ سینماهای استودیوها و تبدیل شدن سینما به ناطق مشارکت می‌کردند، در اوایل دههٔ ۱۹۳۰ مشارکت وال استریت به گونه‌ای چشم‌گیر افزایش یافت و شرکت‌های گوناگون تجدید سازمان استودیوهای پیشین را طراحی و از نظر مالی حمایت کردند. این شرکت‌ها در زمینهٔ مدیریت و برنامه‌های اجرایی استودیوها نیز به گونه‌ای مستقیم‌تر دخالت کردند.

دراین بین، دولت مرکزی طی دوران رکود اقتصادی برنامهٔ بازسازی اقتصادی‌ای را آغاز کرد که سبب شد شرکت‌های قدرتمند هالیوود کنترل خود را بر صنعت سینما تثبیت کنند. عامل حیاتی در این زمان، انتخاب فرانکلین دی. روزولت به ریاست جمهوری در اواخر ۱۹۳۲ و تأثیر برنامهٔ بازسازی سراسری او (NIRA) بود که از ژوئن ۱۹۳۳ به اجرا درآمد. راهبرد NIRA اساساً بازسازی اقتصاد از طریق چشم پوشی بر فعالیت‌های انحصارطلبانهٔ صنایع بزرگ آمریکا، از جمله صنعت سینما بود. استودیوها از برتری‌ای سود جستند که تینوبالیو (۱۹۸۵) آن را چنین وصف کرده است: «جواز قانونی برای فعالیت‌های تجاری‌ای که [استودیوهای بزرگ] ده سال صرف آن کرده بودند تا از طریق زدوبندهای غیر قانونی به آن دست یابند» اتحادیه تجاری خود هالیوود، اتحادیهٔ تولید کنندگان و توزیع کنندگان فیلم (MPPDA) طرح‌ریزی اصل رقابت جوانمردانه را که NIRA در دستور کار قرار داده بود، به عهده گرفت. این قانون شگردهای تجاری استودیوها، همچون اجارهٔ دربست سینماها، فروش فیلم‌ها از طریق مزایده پیش از ساخته شدن آنها و در اختیار گرفتن سالن‌های یک منطقه برای نمایش انحصاری فیلم‌هایشان را قانونمند کرد. این شگردها مخاطره مالی استودیوها را به حداقل و سود به دست آمده از فیلم‌های سینمایی برتر آنها را به حداکثر می‌رساندند.

از دیگر اثرات کلی و چشم گیر NIRA بر صنعت به خصوص بر تولید استودیویی، ظهور نیروی کار سازمان یافته بود. NIRA برای به حداقل رساندن امکان سوء استفاده از نیروی کار، که جزو جدایی‌ناپذیر و ناگزیر برنامهٔ بازسازی بود، پدید آمدن سازمان‌های کارگری و توافق دسته جمعی بر سر دستمزد را تصویب کرد. کنگره در سال ۱۹۳۵ با تصویب قانون واگنر و ایجاد هیئت ملی روابط کار بر این تلاش صحهٔ گذاشت. به این ترتیب طی دههٔ ۱۹۳۰ هالیوود از شکل مغازه‌ای بی در و پیکر به «شهرکی اتحادیه‌ای» تبدیل شد: نیروی کار فیلمسازی تقسیم بندی و تخصصی شد و تحت قیمومت دولت درآمد و در قالب اتحادیه‌ها و اصناف گوناگون نظام یافت.

طی دههٔ ۱۹۳۰ علاوه بر قانونمند شدن صنعت سینما، محتوای فیلم‌ها نیز به قید وبند قوانین MPPDA درآمد. در سال ۱۹۳۰ ویل هیس رئیس MPPDA به کارگیری قانون تولید را تصویب کرد و طبق نظامنامهٔ آن دکترین اخلاقیات طراحی شد تا «تعهد اخلاقی بیشتر فیلم‌ها» را تضمین کند. این قانون تا سال ۱۹۳۳، چندان رعایت نمی‌شد اما در این سال از پس خرده‌گیری گسترده نسبت به سکس و خشونت فیلم‌ها، به خصوص از جانب سازمان جدیدالتأسیس «لژیون کاتولیک نجابت»، هیس و MPPDA بر آن شدند تا ابزارهایی برای خودسانسوری رسمی بیابند. نتیجهٔ آن پدید آمدن اداره کل قانون تولید (PCA)، مؤسسه‌ای وابسته به MPPDA به مدیریت جوزف برین بود که نظارت بر محتوای فیلم‌ها را به عهده داشت. این اداره در سال ۱۹۳۴ آغاز به کار کرد و کلیه فیلمنامه‌ها پیش از تولید و نسخه نهایی فیلم باید به تصویب آن می‌رسید و پیش از

نمایش فیلم اخذ مجوز این اداره الزامی بود.

قانونمند شدن و نظارت گسترده بر صنعت سینما طی دهۀ ۱۹۳۰ بازسازی اقتصادی آن را تضمین کرد، فعالیت‌های فیلمسازی را تثبیت کرد و کنترل استودیوهای تولید را عملاً در تمام مراحل صنعت سینما برقرار نمود. در اواخر دهه ۱۹۳۰ هشت استودیوی بزرگ، تولید کنندۀ ۷۵ درصد از فیلم‌های به نمایش درآمده در آمریکا بودند که ۹۰ درصد ازدرآمد بلیط فروشی حاصل نمایش آنها بود. بخش توزیع این هشت شرکت ۹۵ درصد از درآمد اجاره فیلم‌ها را نصیب خود می‌کرد. در ضمن، ۶۵ درصد از فیلم‌های به نمایش درآمده در جهان محصول هالیوود بودند و تقریباً یک سوم درآمد استودیوها حاصل فروش خارجی فیلم‌ها - عمدتاً در انگلستان که نیمی از درآمد خارجی هالیوود از نمایش فیلم در آن جا به دست می‌آمد - بود.

دراین بین، پنج شرکت بزرگی که در همۀ زمینه‌ها فعالیت می‌کردند از طریق درآمد ناشی از نخستین نمایش فیلم‌ها، موقعیت خود را بیش از پیش تثبیت کردند. روی هم رفته، این پنج شرکت بزرگ در سال ۱۹۳۹ مالک ۲۶۰۰ سینمای «وابسته» بودند یا کنترل آنها را در اختیار داشتند. این رقم تنها ۱۵ درصد از کل سینماهای آمریکا بود اما ۸۰ درصد از سینماهای درجه یک شهرهای بزرگ را در بر می‌گرفت - یعنی سینماهای ممتاز مراکز شهرهای بزرگ با گنجایش هزاران نفر که تنها فیلم‌های برتر را نمایش می‌دادند، شبانه روز فعال بودند و بخش اعظم درآمد صنعت سینما ناشی از فروش گیشۀ آنها بود. اگر چه مالکیت این سینماها در دوران رکود اقتصادی بار مالی فراوانی را بر دوش شرکت‌های بزرگ تحمیل کرد اما در اواخر دهه ۱۹۳۰ این سینماها عامل اصلی تسلط بی‌چون و چرای پنج شرکت بزرگ بر بازار نمایش فیلم بودند. چنانکه می‌هیوتیگ در تحقیق (۱۹۴۴) خود در زمینۀ اقتصاد صنعت سینما در اواخر دهۀ ۱۹۳۰ بیان کرده است: «مالکیت سالن‌های درجه یک پراهمیت، در مقام ابزاری برای کنترل بر صنعت سینما، بسیار کار آمد جلوه کرد. مالکیت این سالن‌های معدود سبب می‌شد که استودیوهای بزرگ فعال در همۀ زمینه‌ها در دسترسی به بازار، کنترل مطلق داشته باشند».

مدیریت استودیوها در دهۀ ۱۹۳۰

با تغییر شرایط اقتصادی استودیوها طی دهۀ ۱۹۳۰ و نیز تغییر فعالیت‌های تجاری صنعت، در زمینه مدیریت نیز عملاً در تمام سطوح عملاً تغییرات مهمی رخ داد: مدیریت اجرایی خود شرکت‌های فیلمسازی، فعالیت استودیو - کارگاه‌ها در لوس‌آنجلس و نظارت بر روند تولید حقیقی فیلم. سقوط پنج استودیو از هشت استودیوی بزرگ در دوران رکود اقتصادی به بسیاری از شرکت‌های وال استریت فرصت داد تا از طریق قیمومت مالی یا در اختیار گرفتن هیئت مدیرۀ این شرکت‌های نجات یافته از رکود، مستقیماً به کنترل برخی استودیوها بپردازند یا شگردهای بهره‌وری خود و روش‌های تجارت در زمینۀ فیلم‌های ناطق را به آنها تحمیل کنند. البته تلاش در زمینۀ مالکیت و مدیریت استودیوها تأثیر آموزنده نسبتاً کمی برجا گذاشت. چنانکه روبرت اسکلار تاریخ نگار سینما؛ در تحلیل از مدیریت استودیویی در دهۀ ۱۹۳۰ به آن اشاره می‌کند:

«مسأله اصلی این نبود که چه کسی مالک شرکت‌های فیلمسازی است بلکه نکتۀ مهم آن بود که چه کسی مدیریت آنها را بر عهده داشت. زمانی که بسیاری از استودیوها در سال‌های آغازین رکود اقتصادی از پا افتادند، سرمایه‌دارانی که از خارج صنعت سینما، این شرکت‌ها را در اختیار گرفتند مصمم شدند که در ادارۀ آنها به طور مستقیم دخالت کنند تا نشان دهند که چگونه شگردهای کسب و کار عملی و تفکر اقتصادی می‌تواند پول ساز باشد در حالی که سینماگران قادر به این کار نیستند. البته تا پایان دهۀ ۱۹۳۰، تمام استودیوها دوباره تحت مدیریت، و گاه مالکیتِ مردان کارآزمودۀ جهان سرگرمی‌سازی درآمدند.» ***(اسکلار، ۱۹۷۶)***

این تمایز آخر ـ میان مالکیت و مدیریت ـ بسیار مهم است و این نکته را آن دسته از تاریخ‌نگاران سینما نشان داده‌اند که به اصول نظریۀ اقتصادی کلاسیک توجه داشته‌اند. به عنوان مثال، بالیو معتقد است که تقسیم میان مدیریت ـ مالکیت که در دهۀ ۱۹۳۰ در صنعت سینما پدید آمد، بیانگر آن است که استودیوها به قلمرو بازرگانی نوین گام گذاشته بودند. بالیو می‌نویسد: «پس از افزایش حجم استودیوها، مدیریت اهمیت ویژه‌ای یافت، به این معنی که استودیوها فعالیت هایشان را به گونه‌ای منطقی در قالب واحدهای خود مختاری سازمان دادند که هر کدام را مدیری کارآزموده اداره می‌کرد.» استودیوها نظام سابق را کنار گذاشتند و یا به مدیریت «مدیران تمام وقت» درآمدند ـ مدیرانی چون برادران کونز (در کلمبیا) و برادران وارنر ـ یا کنترل مستقیم امور را به دست مدیران اجرایی سپردند. همان طور که بالیو اشاره می‌کند اغلب مدیران اجرایی ارشد دهۀ ۱۹۳۰ که با موفقیت استودیوها را اداره کردند، پیش‌تر در زمینه توزیع یا نمایش سابقه داشتند. مدیریت مراحل واقعی فیلمسازی همواره به مدیران اجرایی سپرده می‌شد که در زمینۀ تولید،

تجربه داشتند.

اصلاحات انجام گرفته در زمینهٔ مدیران ارشد شرکت‌های فیلمسازی در دههٔ ۱۹۳۰ همراه شد با تغییراتی در زمینهٔ نظارت بر تولید، که به همان اندازه تغییر مدیران ارشد اهمیت داشت. در آغاز عصر استودیو مدیران اجرایی شرکت‌های بزرگ فیلمسازی از روند کلاسیک «دستور از بالا به پایین» استفاده می‌کردند که نمودی بود از الزامات تجاری نظام صنعتی. دفتر نیویورک قدرت اصلی و مسئولیت تمام و کمال را به عهده داشت، و مدیران اجرایی تعیین زمینهٔ سرمایه‌گذاری، بازار یابی و فروش، و در پنج شرکت بزرگ، ادارهٔ سالن‌های سینما را به عهده داشتند. علاوه بر این، دفتر نیویورک بودجهٔ سالانه را تعیین می‌کرد و نیازهای کلی استودیو ـ کارگاه برای تولید فیلم را مشخص می‌ساخت. دفتر هالیوود در عوض، تحت مدیریت یک یا دو معاونِ دارای شخصیت حقوقی بود که مسئولیت امور روزانه استودیو و میزان کلی تولید فیلم را بر عهده داشتند.

به طور کلی، استودیوهایی که در کرانهٔ غربی قرار داشتند توسط یک گروه دو نفره اداره می‌شدند، گروهی متشکل از «رئیس استودیو» و «مدیر ارشد تولید» ـ لوئیس بی. مه‌یر وایروینگ تالبرگ در مترو ـ گلدوین ـ مه‌یر؛ جک وارنر و داریل زانوک در برادران وارنر؛ جس لاسکی و بی. پی. شولبرگ در پارامونت و... و در تمام موارد، زنجیره دستورها از دفتر نیویورک تا «دفتر خط اول» در استودیو برقرار بود. این زنجیره تا خود صحنهٔ تولید و فیلمبرداری ادامه می‌یافت ـ مسئول این مرحله «ناظر تولید» نام داشت که کلام او فرمان مدیران اجرایی ارشد تلقی می‌شد.

این نوع نظام «تهیه کنندهٔ مرکزی»، که در آن یک یا دو مدیر اجرایی استودیو تمام تولید را تحت نظارت خود داشتند، بیانگر ذهنیت تولید انبوه و عملکرد کارخانه‌ای نظام استودیویی در دوران آغازین آن است. طی دههٔ ۱۹۳۰، به تدریج این نظام جای خود را به نظام انعطاف پذیرتر «واحدی» سپرد. چنانکه جانت استایگر (بوردول و دیگران ۱۹۸۵) اشاره کرده است: «در سال ۱۹۳۱ صنعت سینما نظام مدیریتی «تهیه کنندهٔ مرکزی» را کنار گذاشت و سازمان مدیریتی جدیدی را پیشه کرد که در آن گروهی بر ساخت شش تا هشت فیلم در سال نظارت می‌کردند و معمولاً هر تهیه کننده‌ای به گونهٔ خاصی از فیلم می‌پرداخت.» این تغییر به «نظام واحد ـ تهیه کننده» طی دههٔ ۱۹۳۰ به تدریج اتفاق افتاد و در اواخر دهه کاملاً جا افتاده بود. در آن زمان تنها برای ساخت فیلم‌های درجهٔ دو از روش تولید کارخانه‌ای استوار بر خط تولید استفاده می‌شد و مدیریت این بخش را یک نفر بر عهده داشت: جی. جی. کوهن در مترو ـ گلدوین ـ مه‌یر، برایان فوی در برادران وارنر، سل‌وورتسل در فوکس، هارولد هرلی در پارامونت ـ و لی مارکوس در آر.کی.او.

اگر چه تغییر به نظام تولید واحدی کم و بیش از الگوی یونایتد آرتیستز الهام گرفته بود اما خود این شرکت در دههٔ ۱۹۳۰ و اوایل دهه ۱۹۴۰ دچار مشکلات مدیریتی بود. شکی نیست که این مشکلات از اختلاف میان هیئت مدیرهٔ این شرکت و مدیران اجرایی ارشد آن ناشی می‌شد ـ یعنی تهیه کنندگان مستقل جوشنک، سام گلدوین و دیوید سلزنیک که طی این دوره یکی پس از دیگری مدیریت تولید و نمایش یونایتد آرتیستز را به عهده داشتند. هر کدام از این افراد در میزان تولید و کل فعالیت‌های شرکت نقشی حیاتی داشتند و همهٔ آنها به خاطر اختلاف با بنیانگذاران همچنان فعال یونایتد آرتیستز ـ چاپلین و پیکفورد ـ کنار کشیدند. به این ترتیب، اگر چه فیلمسازان این شرکت در مقام تهیه کنندگان مستقل از اختیارات بیشتری نسبت به همتایان خود در شرکت‌های بزرگ برخوردار بودند اما خود شرکت در سطح مدیریت دچار بحرانی پیوسته بود ـ به خصوص در سال‌های ۴۱ـ۱۹۴۰ به هنگام نزاع تلخ (مرافعه‌ای که به سطح جامعه کشیده شد) گلدوین با چاپلین و پیکفورد که در نهایت سبب شد گلدوین فیلم هایش را از طریق شرکت آر.کی.او برای نمایش ارائه کند.

در دههٔ ۱۹۳۰، یکی از استثناهای مهم تغییر به نظام تولید واحدی، فوکس قرن بیستم بود. در سال ۱۹۳۳، جوشنک، تهیه کنندهٔ مستقل، داریل زانوک مدیر تولید برادران وارنر را ترغیب کرد تا از استودیو جدا شود و برای تأسیس شرکت «تصاویر قرن بیستم» به او بپیوندد. این شرکت فیلم‌هایش را از طریق یونایتد آرتیستز روانهٔ بازار کرد و طی سال‌های ۳۵ـ۱۹۳۴ تقریباً نیمی از تولیدات این شرکت را فیلم‌های شنک و زانوک تشکیل می‌داد اما این دو در سال ۱۹۳۵، پس از آن که چاپلین و پیکفورد از پذیرفتن آنها به شراکت امتناع کردند، از یونایتد آرتیستز جدا شدند. «تصاویر قرن بیستم» سپس با شرکت (قبلاً ورشکست شدهٔ) فوکس فیلم ادغام شد و شنک و زانوک گروه دو نفرهٔ مدیریت استودیو را تشکیل دادند و زانوک دوباره نقشی را به عهده گرفت که پیش‌تر در برادران وارنر به عهده داشت: تهیه کنندهٔ مرکزی.

در واقع زانوک، که در برادران وارنر از زدهٔ نویسندگان ترقی کرده بود، تنها «مدیر اجرایی خلاقی» بود که در اواخر دههٔ ۱۹۳۰ ادارهٔ امور یک استودیو را به عهده داشت و تنها مدیر اجرایی ارشدی بود که خود دستی در تولید واقعی داشت ـ او این کار را

جودی گارلند (۱۹۶۹-۱۹۲۲)

جودی گارلند عضو مهم موزیکال‌های واحد آرتورفرید در مترو-گلدوین-مه‌یر و شمایلی فراموش ناشدنی از پیروزی‌ها و شکست‌های نظام استودیویی هالیوود بود. نوجوان بود که لوئیس بی.مه‌یر با او قرارداد بست و طی مدت ۱۵ سالهٔ قراردادش تقریباً سی فیلم برای مترو-گلدوین-مه‌یربازی کرد. زمانی که استودیو که «بیش از ستارگان آسمان ستاره داشت» پیشنهاد کرد قرارداد او را تمدید کند، گارلند که دچار اعتیاد به موادمخدر، الکل و افسردگی شده بود به شرکت در کنسرت‌های مردم پسند و مجموعه‌ای از فیلم هایی رو کرد که متکی بر افسانه و فراز و نشیب‌های زندگی شخصی و شخصیت سینمایی او بودند و به این ترتیب شهرت او و تصویر سینمایی‌اش بدان پایه از محبوبیت رسید که تنها معدودی با او برابری می‌کردند.

نخستین بار در سه سالگی بر صحنهٔ تئاتر ظاهر شد: در پنج سالگی همراه با خواهرانش در نمایشی سیار به‌نام «بیبی گام» شرکت کرد. چندی بعد خانوادهٔ او درلس‌آنجلس سکنی گزیدند. در آن جا بود که مادر بلند پروازش امید داشت تا بتواند او را وارد صنعت سینما کند. در آن زمان کودکان ستاره‌ای چون شرلی تمپل و جکی کوگان در اوج محبوبیت بودند. صدای خوش گارلند او را مورد توجه آرتورفرید ترانه‌سرا قرارداد و او مه‌یر را متقاعد کرد تا گارلند را استخدام کند.

استعداد گارلند و تصویر او به سادگی با هم هماهنگ نمی‌شدند: استودیو در به کارگیری او به نقش کودکی «معمولی» و معصوم با صدایی بالغ و زجر کشیده دچار مشکل شد. او اغلب با میکی رونی بازی می‌کرد و معمولاً با آوازهایش نقش راوی اصلی فیلم را به عهده داشت. با این همه اغلب به او نقش «دختر همسایهٔ» قهرمان را واگذار می‌کردند تا معشوقه را. گارلند در قیاس با لاناترنر و هدی لامار لطمه می‌خورد هر چند «واحد خدمات ویژه» ام جی ام سخت می‌کوشید تا از طریق رژیم و داروی لاغری او را لاغراندام سازد.

در نهایت تعهد او به کار، خلوص دیوانه‌وارش و آوازخوانی گیرایش فرید را متقاعد ساخت که او هم جذابیت لازم و هم ظرافت کافی را داراست که بتواند تمامی بار فیلمی را به دوش کشد. با وجود این، نقش او در **جاودگر شهر زمرد** (۱۹۳۹) یک بار دیگر نقش دختر دهاتی در آستانهٔ بلوغ بود، شاهکاری که در آن هنرپیشهٔ هفده ساله مجبور شد، اندام خود را پشت پوششی محدود کننده و لباس بی‌خاصیت کتانی بپوشاند.

پس از آن و به پاس بازی خوبش، نقش‌های رمانتیک اصلی به گارلند واگذار شد. در این زمینه فرید نقش اساسی داشت زیرا او تلاش می‌کرد تا تهیه کننده شود و امیدوار بود تا جاذبهٔ گارلند بتواند پروژه‌های پیشنهادی او را پیش براند. در مورد واحد فرید در مترو-گلدوین-مه‌یربسیار گفته‌اند اما نکته‌ای که پنهان مانده است میزان بهره‌وری فرید از گارلند پس از کشف جاذبه او است. او بدین ترتیب توانست حمایت مه‌یر را برای آثار پرمخاطرهٔ تجربی‌اش به دست آورد. در پس بلندپروازی و روشن نگری او در گردآوری گروه نویسندگان، آهنگ‌سازان، طراحان و طراحان رقص تمایل فرید به یافتن محملی مناسب برای ارایه استعدادهای گوناگون گارلند نهفته بود.

این ایده آل در همکاری با وینسنت مینه لی به دست آمد که نهایتاً با گارلند ازدواج کرد. فرید، مینه‌لی و گارلند در فیلم هایی متنوع هم‌چون ***مرا در سنت‌لوئیس ملاقات کن*** (۱۹۴۴)، ***ساعت*** (۱۹۴۵) و ***دزد دریایی*** (۱۹۴۸) لحظاتی از فانتزی مفرط، تشنج عصبی و حتی روان پریشی را به نمایش گذاشتند که در موزیکال‌های پیشین هالیوود سابقه نداشت، اما بستری مناسب برای ارایه سبک نوآورانهٔ مینه‌لی و شخصیت سینمایی گارلند بود. بازی گارلند در صحنهٔ «از خودتان با کریسمس شاد و کوچکی پذیرایی کنید» ***مرا در سنت لوئیس ملاقات کن***، یا شام عروسی ***ساعت*** تأثری تیره و تار و بی‌قرارانه را باز می‌تاباند که نخستین بار در بازی او به نقش دوروتی ***جادوگر شهر زمرد*** به تصویر کشیده شد. همچنین در فیلم‌های کارگردانان دیگر (هم‌چون ***رژهٔ عیدپاک***(۱۹۴۸) اثر چارلز والترز که او نقش مقابل فردآستر و پیتر لافورد را ایفا می‌کند) گارلند نشان داد که هنوز هم می‌توانست جذابیت دخترانه ساده خود را بازتاباند، جذابیتی که نخستین بار استودیو به خاطر آن استخدامش کرده بود.

گارلند تاوان وابستگی‌اش به انواع محرک‌ها را، که ناشی از فشار شدید بارآمدن در مترو بود، پس داد. مشهور شد که او بازیگری مشکل ساز است و اغلب از نظر جسمانی توان برآوردن تعهداتش را ندارد. کمی پس از آن که مترو-گلدوین-مه‌یر قراردادهایش را با او لغو کرد، گارلند از مینه‌لی جداشد. (حاصل این ازدواج او، دومی از پنج ازدواج‌اش، دختری بود به نام لیزا مینه لی که بعدها ستاره شد، حاصل ازدواج سوم او با سید لوفت دو دختر بود که یکی از آنها به نام لورنا بعدها خواننده شد). طی بیست سال بعدی فعالیتش در کمتر از پنج فیلم بازی کرد اما پیوسته صفحه موسیقی بیرون می‌داد، کنسرت اجرا می‌کرد و در تلویزیون ظاهر می‌شد. خودکشی ناموفق و تداوم اعتیادش تصویری جدید از او ارایه کرد: تصویر بازمانده‌ای در آستانه فروپاشی.

اکنون به نظر می‌رسد به یادماندنی‌ترین نقش‌های گارلند از مشکلات آشکار او در زندگی خصوصی و حرفه‌ای اش حکایت می‌کنند. سکانس «متولد شده درون تنه یک درخت» از نخستین فیلم «دوران بازگشت» او، ***ستاره‌ای متولد می‌شود*** (۱۹۵۴) اثر جرج کیوکر، کاملاً نشان می‌دهد که چگونه گارلند در دوران بلوغ کاری‌اش رنج و تحمل اسطورهٔ ستارگی‌اش را به پرده انتقال می‌دهد. هر چه صدا و ظاهر او بیشتر رو به زوال می‌رفتند، گیرایی نمایشی او بیشتر می‌شد. اودر انگلستان و آمریکا از شمایل‌های توانمند خرده فرهنگ هم‌جنس خواهی به شمار می‌آمد زیرا جاذبهٔ مردانهٔ او رویای بیگانگی و مقبولیت را تحقق می‌بخشید. هویت او در مقام سرگرمی‌سازی تراژیک، قربانی شده و در عین حال ملموس و پذیرفتنی پس زمینه ستارگی‌اش بود. مرگش بر اثر افراط در استعمال مواد مخدر در سن ۴۷ سالگی تنها برآوازه‌اش افزود و اغلب مرگ او را تسریع کنندهٔ جنبش استون وال (Stonewall Rebellion) می‌دانند که در کمتر از یک ماه آغازگر نهضت حقوق هم‌جنس‌خواهان شد.

دیوید گاردنر

تا دهۀ ۱۹۵۰ نیز به خوبی ادامه داد. شخص زانوک نظارت بر تمام فیلم‌های درجۀ یک فوکس را بر عهده داشت از فیلم‌های درآمدزای «سطحی»(واژه‌ای ساختۀ خود زانوک) عشقی-ماجرایی تایرون پاور گرفته تا «فیلم‌های جان فورد» پراعتبار با بازی هنری فورد که در استخدام فوکس بود: ***طبل‌ها بر فراز موهاک*** (۱۹۳۸)، ***آقای لینکلن جوان*** (۱۹۳۹) و ***خوشه‌های خشم*** (۱۹۴۰). در همین دوره هال والیس در برادران وارنر جایگزین زانوک شده بود. دراواخر دهۀ ۱۹۳۰ او به همراه جک وارنر تغییر گام به گام به سمت نظام تولید واحدی را رهبری کرد. البته در برادران وارنر عضو اصلی واحد تولید، کارگردانان برتر وارنر همچون مایکل کورتیز و ویلیام دیترله (و بعدها جان هیوستن و هاوارد هاکس) بودند تا تهیه کنندگان.

طی دهۀ ۱۹۳۰ کلمبیا پیکچرز نیز از نظر مدیریت استودیو استثنایی مهم به حساب می‌آمد، البته در این جا مالکین استودیو با مدیران اجرایی ارشد متفاوت بودند. تا اوایل دهه ۱۹۳۰ مالکیت و مدیریت اجرایی کلمبیا بسیار شبیه برادران وارنر بود - به این معنی که دو برادر جک و هری کوهن مالک شرکت بودند و ادارۀ آن را بر عهده داشتند (به همراه دیگر بنیانگذار سهامدار آن، جو برانت) و این که افرادی از یک خانواده اداره شرکت را بر عهده داشتند خود نشانه‌ای بود از روابط قدرت درون صنعت سینما. در این شرکت همچون برادران وارنر، برادر بزرگتر (جک کوهن به همراه جو برانت) در مقام مدیر اجرایی ارشد ادارۀ دفتر نیویورک را بر عهده داشت و برادر کوچکتر در مقام معاون او استودیو را اداره می‌کرد. در سال ۱۹۳۱ که برانت بازنشسته شد، جنگ قدرت در گرفت و هری به یمن کمک‌های ای. اچ. جیانینی صاحب بانک آمریکا (Bank of America) پیروز شد. به این ترتیب هری کوهن به ریاست شرکت رسید و جک در مقام معاون او امور بازاریابی و فروش خارج از نیویورک را به عهده گرفت. کلمبیا تنها شرکت بزرگ تولید کننده - توزیع کننده‌بود که رئیس استودیوی آن در عین حال مدیر اجرایی ارشد شرکت بود.

فیلمسازی استودیویی در دهۀ ۱۹۳۰

اگر چه «کنترل خلاقه» و اقتدار اجرایی استودیوهای فیلمسازی طی دهۀ ۱۹۳۰ به تهیه کنندگان واگذار شد اما صنعت سینما همچنانکه همیشه، انگیزه تجاری و بازار - محور خود را حفظ کرد. در واقع در آن دورۀ اجارۀ دربست سینماها، فروش فیلم‌ها از طریق مزایده پیش از ساخته شدن آنها و در اختیار

گزیده فیلم‌شناسی

ملودی برادوی ۱۹۳۸(۱۹۳۷)، عشق سراغ اندی هاردی می‌رود(۱۹۳۸)، بیبز درآغوش (۱۹۳۹)، جادوگرشهر زمرد(۱۹۳۹)، دختر زیگفلد(۱۹۴۱)، برای من و دوست دخترم(۱۹۴۲)،مرا درست لوئیس ملاقات کن (۱۹۴۴)، ساعت (۱۹۴۵)، دختران هاروی(۱۹۴۶)، رژۀ عیدپاک (۱۹۴۸)، دزددریایی (۱۹۴۸)، جنس‌تابستانی (۱۹۵۰)، ستاره‌ای متولدمی‌شود (۱۹۵۴)، قضاوت در نورنبرگ (۱۹۶۱)، کودکی منتظر است (۱۹۶۳)

کتاب‌شناسی

DiOrio, Al, Jr.(1973), Little Girl Lost.
Dyre, Richard(1986), Heavenly Bodies: Film Stars and Society.
Frank, Gerold(1975), Judy.
Minneli, Vincente, with Acre, Hector (1975), I Remember it Well.

جودی گارلند در شاهکار وینسنت مینلی، مرادر ست لوئیز ملاقات کن(۱۹۴۴)

گرفتن سالن‌های یک منطقه برای نمایش انحصاری فیلم‌ها، تمام استودیوهای فیلمسازی فعالیت‌هایشان را استوار بر شرایط بازار تنظیم می‌کردند و ساختار پیوستهٔ عمودی صنعت سینما را در نظر داشتند. در واقع وجه اصلی نظام استودیویی هالیوود هماهنگ کردن راهبردهای بازاریابی، ساختار مدیریت و فعالیت‌های تولیدی بود. این نکته اساس چیزی است که تینو بالیو آن را «تدبیر عظیم» و آندره بازن به درستی آن را «نبوغ نظام» فیلمسازی کلاسیک هالیوودِ دهۀ ۱۹۳۰ نامیده است.

البته محصول اصلی استودیو فیلم‌های سینمایی بود که بیش از ۹۰ درصد از سرمایه‌گذاری ۱۵۰ میلیون دلاری هالیوود طی سال ۱۹۳۹ صرف آن گردید. تولید فیلم سینمایی در هشت استودیوی اصلی هالیوود شامل هر دو گروه فیلم‌های درجهٔ یک و دو بود و نسبت آنها را منابع مالی شرکت، مالکیت (یا عدم مالکیت) سالن‌های سینما و راهبردهای کلی بازاریابی تعیین می‌کرد. استودیوهای بزرگ گاهی نیز «فیلم‌های جاه‌طلبانه (Prestige Pictures) تولید می‌کردند یعنی فیلم هایی عظیم‌تر و پرهزینه‌تر که به طور «پی‌درپی» در سالن‌های ممتاز برگزیدهٔ نمایش داده می‌شد و بلیط آنها گران‌تر بود و برای تماشای آنها باید از قبل جا رزرو می‌شد. پس از آن که بازسازی اقتصادی کارگر افتاد و شرایط بازار در اواخر دهه ۱۹۳۰ بهتر شد، تولید فیلم‌های جاه‌طلبانه افزایش یافت. بهترین نمونه‌های آن را می‌توان در تولیدات تهیه کنندگان مستقل مهم یافت همچون ***سپید برفی و هفت کوتوله*** (۱۹۳۸) محصول دیزنی و ***برباد رفته*** (۱۹۳۹) محصول سلزنیک و نیز در تولیدات بلند پروازانهٔ استودیوها همچون ***جادوگر شهر زمرد*** (۱۹۳۹) محصول مترو-گلدوین-مه‌یر و در فیلم‌های حماسی سسیل ب. دمیل برای پارامونت همچون ***یونیون پاسیفیک*** (۱۹۳۹) و ***پلیس سوار نورث وست*** (۱۹۴۰).

در واقع این فیلم‌های پرهزینه، و از نظر فروش غیر قابل پیش‌بینی، اساساً با ساختار بازار و روش‌های تجاری دوران استودیویی مغایر بودند. بدون تردید، مهم‌ترین کالای هالیوود کلاسیک فیلم‌های سینمایی درجهٔ‌یک و به خصوص فیلم‌هایی با «بازی ستاره‌ها» بودند. «گنجینهٔ ستاره»های هر استودیو مشهورترین و ارزشمندترین دستمایهٔ آن استودیو به شمار می‌رفت، سیاهه‌ای شامل بازیگران مناسب برای ژانرهای گوناگون که تمامی فعالیت‌های استودیو استوار بر آنان بود. در واقع میان سرمایه‌ها و درآمدهای استودیوها رابطه‌ای مستقیم برقرار بود، میان ستاره‌های تحت قرارداد آنها و تعداد ژانرهای استوار بر ستاره ارایه شده از سوی آنها. از مترو-گلدوین-مه‌یر از که مخزن ستاره‌ها بود و ادعا می‌کرد که «همه ستاره‌های آسمانها» را در اختیار دارد گرفته تا شرکت‌هایی همچون آر.کی.او ،کلمبیا و یونیورسال که تنها یک یا دو ستاره برتر داشتند و سالانه تنها شش یا هفت فیلم درجهٔ یک تولید می‌کردند.

هر شرکتی اساساً کل سیاست‌های تولید و بازاریابی خود را بر فرمول‌های ستاره - ژانرِ آزمایش شدهٔ خود بنا می‌کرد. این گروه از فیلم‌ها بازار نمایش اول را در اختیار داشتند و بخش اعظم درآمد استودیوها حاصل فروش آنها بود. روش استوار بر ستاره‌های درجهٔ یک هم استقبال مردم از فیلم را تضمین می‌کرد و هم مسأله دراختیار گرفتن سینماهای مستقل را که به طور دربست اجاره داده می‌شدند یعنی فیلم‌های سینمایی برتر یک شرکت کل برنامه نمایش سالانه یک سالن را پر می‌کرد.

هر کدام از فرمول‌های ستاره ـ ژانر درجهٔ یک شرکت‌ها، طی دوران کلاسیک «تشخص» و «سبک مخصوص» خود را یافت. به عنوان مثال، سبک برادران وارنر در دهۀ ۱۹۳۰ ملغمه‌ای بود از درام‌های جنایی و فیلم‌های گانگستری، که پی در پی ساخته می‌شدند و جیمز کاگنی و ادوارد جی. رابینسون در آنها بازی می‌کردند؛ فیلم‌های زندگینامه‌ای ـ حماسی-تاریخی با بازی پل مونی، موزیکال‌هایی دربارهٔ پشت صحنهٔ سینما با بازی ارول فلین واولیویادو هالیوند، و فیلم‌هایی یکسره در تضاد با خصوصیات مذکر دیگر فیلم‌ها یعنی «فیلم های زنانه» با بازی بت‌دیویس. این دست فیلم‌ها شاخص‌های اصلی سبک مخصوص برادران وارنر بودند، اصول نظام‌مند کل فعالیت‌های این شرکت از دفتر نیویورک تا استودیو-کارگاه. این فیلم‌ها ابزاری بودند برای ضمانت فروش و بازاریابی، برای کسب درآمد و بهره‌وری در تولید سالانهٔ پنجاه فیلم سینمایی، و برای متمایز کردن تولیدات برادران وارنر از دیگر رقبا.

البته استعدادهای تحت قرارداد و منابع لازم برای حفظ چنین فرمول هایی حقیقتاً از حد ذخایر یک استودیو فراتر می‌رفتند. در واقع، طی دهۀ ۱۹۳۰ همگام با تکامل نظام تولید واحدی، استودیوها تمایل یافتند تا بر اساس این فرمول‌های ستاره ـ ژانر «واحدهای» مشترک تشکیل دهند. اگر چه ستاره‌های استودیو در شکل‌گیری این سبک‌های خاص نقشی اساسی داشتند اما معمار اصلی این سبک‌ها مدیران تولید و تهیه‌کنندگان برتر استودیوها بودند، چنانکه لئوراستن در تحقیق برجستهٔ خود به سال ۱۹۴۱ بیان کرده است:

هر استودیویی تشخص خاص خود را داشت. تولیدات هر استودیویی ارزش‌ها و نکات مؤکد خاصی را در نظر داشتند. در تحلیل نهایی، تشخص هر استودیو و الگوی کلّی گزینش‌ها و

سلیقه‌های آن، در تهیه کنندگان آن استودیو ریشه داشت. زیراتهیه کنندگان هستند که گزینش می‌کنند و گرایش‌های کل استودیو را مشخص می‌سازند وبه این ترتیب فیلم‌های تولیدی هر استودیو مشخص کننده گزینش‌ها وسلیقه‌های تهیه کنندگان آن است.

برخی مواقع واحدهای تولید متغیر بودند یعنی کم و بیش از یک فرمولِ ستاره ـ ژانر به فرمولی دیگر رو می‌کردند اما در موارد دیگر این واحدها مشخصاً تغییرناپذیر بودند، به خصوص کارگردان‌ها، نویسندگان، فیلمبرداران، آهنگسازان و سایر کسانی که در آفرینش فیلم نقشی مهم به عهده داشتند، ثابت بودند. تعجبی ندارد که واحدهای تولید مستقردر استودیو عمدتاً به فیلمسازی کم هزینه گرایش داشتند و به خصوص به مجموعه فیلم‌ها علاقه داشتند که تقریباً طی دهۀ ۱۹۳۰ و اوایل دهۀ ۱۹۴۰ ده درصد از کل تولیدات هالیوود را تشکیل می‌داد. این فیلم‌ها استوار بر نظامی خشک و شبیه به نظام بهره‌وری کارخانه‌ها و همواره تحت نظارت تهیه کننده‌ای مشخص ساخته می‌شدند.

برخی از فرمول‌های ستاره ـ ژانریِ درجۀ یک دهۀ ۱۹۳۰ هم وضعیتی مجموعه‌ای یا شبه مجموعه‌ای یافتند و واحدهای تولیدی با افراد نسبتاً ثابت آنها را می‌ساختند. به عنوان مثال، فیلم‌های پارامونت با بازی مارلنه دیتریش و گروه یوزف فن استرنبرگ، موزیکال‌های یونیورسال با بازی دیانا دوربین و گروه جو پاسترناک.

هر چند تولید واحدی حتی سبب موفقیت مالی و سوددهی فیلم‌های کم اهمیت استودیوها می‌شد اما این نظام الزاماً روندی انعطاف‌ناپذیر و مکانیکی نبود. درک این نکته مهم در زمینه فیلم‌های درجۀ یک - که نیاز به متمایز بودن آنها وجود داشت ـ ضروری بود. در واقع، در شرایط مساعد و وجود منابع کافی، تولید واحدی بسیار انعطاف‌پذیر جلوه می‌کرد و می‌توانست پاسخگوی تنوع سلیقۀ تماشاگران و گروه‌های مختلف استودیویی باشد.

مثالی روشن‌گر در زمینۀ تولید واحدی و فرمول‌های ستاره- ژانر در سطح فیلم‌های درجه یک، پاگیری به اصطلاح «واحد فرید» مترو-گلدوین-مه‌یر و مجموعۀ فیلم‌های موزیکال جدید با بازی دوستارۀ نوظهور تحت قرارداد استودیو، میکی رونی و جودی گارلند است. در آن زمان شهرت رونی به سرعت رو به افزایش بود. دلیل آن فیلم‌های خانوادۀ هاردی مترو-گلدوین-مه‌یر بود که یکی از محصولات فرمول ستاره ـ ژانر استوار بر تولید واحدی این شرکت بود. در سال ۱۹۳۷ نقش پسر یک خانواده آمریکایی طبقۀ متوسط به رونی واگذار شد (نقش پدر و مادر این خانواده را لایونل باریمور و اسپرینگ باینگتون بازی می‌کردند). این فیلم، درام کمدی پیش پا افتاده‌ای بود به نام **یک موضوع خانوادگی**. تماشاگران از آن استقبال کردند و سینماداران خواستار فیلم‌های بیشتری در همین زمینه شدند. به این ترتیب مه‌یر دو ستارۀ کمتر شناخته شده، یعنی لوئیس استون و فی‌هولدن را جایگزین باریمورو باینگتون کرد و گروه کم هزینه‌ساز جی. جی. کوهن را مأمور ساخت تا یک مجموعه فیلم بسازد. کوهن با استفاده از لوآسترو در مقام تهیه کنندۀ همکار، جورج بی. ساتیز در مقام کارگردان، کی‌وان رایپر در مقام نویسنده و لووایت در مقام فیلمبردار و چند نفر دیگر یک گروه تخصصی تشکیل داد. این گروه طی ۱۹۳۸ تا ۱۹۴۱ هر چند ماه یک بار یک فیلم هاردی تولید کردند. فیلم‌های هاردی از نظر هزینۀ تولید، زمان نمایش و برنامۀ نمایش موفق بودند و در آن زمان سود آورترین فیلم‌های تولیدی مترو ـ گلدوین ـ مه‌یر به شمار می‌آمدند.

در مجموعه فیلم‌های هاردی، نقش رونی پیوسته اهمیت بیشتری می‌یافت. در سال ۱۹۳۹ در عنوان‌بندی تمام فیلم‌های این مجموعه از نام«آندی هاردی» استفاده شد و رونی برترین ستارۀ آمریکا شد. این مجموعه در عین حالی که محمل مناسبی برای مطرح شدن رونی بود وسیله‌ای شد برای آزمایش استعدادهای جدید به خصوص «دختران ساده» ای که می‌شد از آنها به عنوان دوست یا «طرف علاقۀ عشقی» اندی استفاده کرد. علاوه بر آن رادرفورد که در ۱۹۳۸ به پای ثابت مجموعه تبدیل شد، دراین مجموعه ستاره‌های نوظهور مترو همچون لاناترنر، راث هاسی، دومارید، کاترین گریسون و از همه مهم‌تر (و بیش از همه) جودی گارلند به عنوان بازیگر مهمان حضور یافتند. این گروه در زمینه برجسته کردن حس و حال نوجوانانه و مردانۀ اندی ارزش نمایشی آشکاری داشتند اما گارلند وجهی موزیکال را به نمایش افزود و به این ترتیب وجه دیگری از شخصیت و استعداد رونی آشکار شد.

نخستین فیلم موزیکال هاردی ***عشق سراغ اندی هاردی می‌رود*** (۱۹۳۸) بود. این فیلم که به گونه‌ای شگفت آور، حتی برای فیلم‌های هاردی، پرفروش بود نشان از آن داشت که مترو ـ گلدوین ـ مه‌یر به یک گروه موزیکال جدید دست یافته است. موفقیت گارلند در موزیکال هاردی مه‌یر را در واگذاری نقش اصلی ***جادوگر شهر زمرد*** به گارلند (که پیش‌تر قرار بود شرلی تمپل را برای بازی در آن از فوکس قرض کنند) مصمم کرد. ***جادوگر شهر زمرد*** قمار بزرگ مترو ـ گلدوین ـ مه‌یر و پرهزینه‌ترین فیلم آن دهه بود. تولید این فیلم که در پنج صحنۀ

اینگرید برگمن (۱۹۸۲-۱۹۱۵)

اینگرید برگمن جای پای گاربو و دیتریش گذاشت و در مقام ستاره‌ای هالیوودی با ملیت خارجی به موفقیت فراوانی دست یافت. در دهه ۱۹۴۰ که اوج دوران حرفه‌ای او بود فروش فراوان فیلم‌ها و نیز اعتبار هنری‌اش او را در ردهٔ زنان هنرپیشه‌ای هم چون جون کرافورد، بت دیویس و کاترین هپبورن قرار می‌داد. نقش‌های او آمیزه‌ای کم نظیربودند از زندگی دنیوی با خلوصی متعالی که از قرار در زیبایی چشم گیر او ریشه داشتند. شخصیت پیچیدهٔ برگمن بر پرده به زندگی شخصی او نیز تسری یافت. او هم هالیوود را ترک کرد و هم خانواده‌اش را تا با کارگردان نئورئالیست ایتالیایی رابطه‌ای هنری و رمانتیک را پی گیرد و میزان همدلی عامه را بسنجد. او طی چهل سال فعالیت سینمایی سه اسکار دریافت کرد و به طور فعال در شش کشور و به چهار زبان مختلف بازی کرد.

پیش از آن که دیوید اُسلزنیک تهیه کننده او را کشف کرد برگمن در سوئد هنرپیشه‌ای بود با آینده‌ای روشن. منتقدان آمریکایی، که پیش‌بینی می‌کردند برگمن به زودی به هالیوود کوچ کند، شیوهٔ بازی او را می‌ستودند. در فیلم‌هایی چون ***اینترمتزو*** (۱۹۳۶) او میان گرفتاری در یک مثلث عشقی شوم بازهم عواطفی درخشان از خود به نمایش می‌گذارد. وجهی بسیار اساسی از جاذبه او در توانایی‌اش نهفته بود برای به کارگیری نقشی اندوهبار و از نظر اخلاقی چند پهلو در جهت بررسی تلخ و نیشدار پایداری و صبر انسانی. تنها حضور او کافی بود تا ملودرامی اشک‌انگیز به چشم تماشاگران و منتقدان به یک سان متفکرانه بنماید.

شکی نیست که بلند پروازی برگمن رو به هالیوود داشت اما او در عین حال طی دوران کاری‌اش، پیوسته کوشید تا خود را در مقام ستاره‌ای بین المللی بشناساند در نهایت برای انیگمار برگمن و ژان رنوار بازی کرد. او تنها یک فیلم، پیش از آغاز جنگ جهانی دوم برای اوفای آلمان بازی کرد اما امیدوار بود که بتواند پس از پایان جنگ به آلمان باز گردد. گروهی، از جمله همسر او پیتر لیندستروم، از کاراو در آلمان سال ۱۹۳۸ و تحت حمایت نازی‌ها انتقاد می‌کردند اما برگمن به زیرکی توانست خود را از سیاست بازی‌های روز برکنار نگهدارد. او جلوه هایی از عواطف ضد نازی را در نخستین موفقیت عمده‌اش در آمریکا، ***کازابلانکا*** (۱۹۴۲) به نمایش گذاشت. دلیل این کار شاید همدلی با خویشاوندان آلمانی‌اش (مادراو اهل هامبورگ بود) بود، اما به احتمال قوی هدفش آن بود که کارش در آلمان را به حساب علاقه‌اش به نازی‌های نگذارند.

برگمن موافقت کرد که با سلزنیک قراردادی هفت ساله ببندد. در آن زمان، سرمایهٔ استعدادها و فیلم‌های سلزنیک شامل آلفرد هیچکاک، جوزف کاتن و ***برباد رفته*** بود. هر چند مدیریت کارآمد و برنامه ریزی دقیق سلزنیک زبانزد عام و خاص بود اما تعداد تولیدات شرکت مستقل او با تولیدات استودیوهای بزرگ قابل مقایسه نبود. برگمن، هم چون هیچکاک، از انتظار کشیدن برای آن که سلزنیک نقشی «کامل» برای او بیابد خسته شد و از درآمد سرشاری که سلزنیک از قرض دادن او به استودیوهای دیگر به دست می‌آورد اظهار رنجش می‌کرد. او تنها در دو فیلم از تولیدات سلزنیک بازی کرد اما نه بار قرض داده شد.

برگمن یکسان و متناسب، نقش خدمتکار بار یا راهبه را ایفا می‌کرد. او می‌توانست در یک نقش گوشه‌گیری رمزآلود، سوزندگی بی‌تکلف و شهوت عذاب آلود را نشان دهد. هیچکاک که جذب اعتماد به نفس و خونسردی، و هوس برانگیزی مرموز برگمن شده بود، در سه فیلم از استفاده کرد.

به یادماندنی‌ترین نقش‌های او در هالیوود از همین دوگانگی سود می‌جویند: در ***کازابلانکا*** چنانکه از کشمکش‌های روایت داستان برمی آید، الزا با بازی برگمن حکم زن هوسرانی را پیدا می‌کند که به سختی

اینگرید برگمن در استرومبولی (۱۹۴۹)، نخستین فیلم از سه فیلمی که با روبرو روسیلینی کار کرد

به روح ریک (همفری بوگارت) آسیب زده است. اما حکایت زیبایی خیره‌کنندهٔ برگمن و نجابت ذاتی او، که در نماهای نزدیک مشهود است چیز دیگری است: چهره او چیزی را توصیف می‌کند که داستان از گفتن آن عاجز است. ریک در قضاوت خود دربارهٔ الزا به خطا رفته است و در واقع الزا زنی است پاکدامن و اخلاق گرا. به این ترتیب دودلی اخلاقی در مقام توان روحی بیان‌ناشده جلوه می‌کند، شرافتی منفعلانه که به ریک امکان می‌دهد به نجابت عمل کند.

زمانی که قرارداد برگمن با سلزنیک به پایان رسیده او یک بار دیگر امیدوار شد تا بتواند در عرصه‌ای بین‌المللی بدرخشد. برگمن از محدودیت‌های آنچه در هالیوود به دست آورده بود احساس خفقان می‌کرد. او عاشق شده بود. همکاری او با روسلینی رسوایی بزرگی در سطح مطبوعات و افکار عمومی آمریکا پدید آورد و فیلم‌های آنها در آغاز ناموفق بود اگر اکنون آن فیلم‌ها را مرور کنیم دیدگاه منحصر به فرد ستاره‌ای هالیوودی در پس زمینه‌ای کاملاً ناآشنا را باز می‌یابیم. هر چند ***استرومبولی*** (۱۹۴۹) و ***سفر به ایتالیا*** (۱۹۵۴) بر جسارت و توان برگمن درمقام بازیگر گواهی می‌دهند اما در عین حال عدم امنیتی را به چشم می‌کشانند که برگمن پیش‌تر همواره پنهان کرده بود. روسلینی در این فیلم‌ها کوشش برگمن برای هم رنگ شدن با فرهنگی بیگانه، احساس دوگانه او در قبال ترک خانواده و کارش در هالیوود و حتی زیر و بم رابطهٔ پیچیدهٔ خودشان را به گونه‌ای مستند به نمایش می‌گذارد سرآخر، روسلینی برگمن را واداشت تا هویت هالیوودی‌اش را با آرزوهای شخصی خود و تعلقات غیر سیاسی‌اش آشتی دهد. برگمن می‌دانست که کارهایش باروسلینی آثار بصری ماندگار و شعر گونه‌هایی روانشناختی هستند حتی اگر آن آرامشی را که پیروزی‌های هالیوودیش به ارمغان آوردند در برنداشته باشند.

اما سرانجام برگمن در سال ۱۹۵۶ با ***آناستازیا*** به هالیوود بازگشت. او برای این فیلم دومین اسکارش را دریافت کرد، نشانی از آن که بخشوده شده بود.

نوشته دیوید گاردنر

گزیده فیلم‌شناسی

ایسنترمتزو(۱۹۳۶)، ایسنترمتزو(۱۹۳۹، بازسازی آمریکایی)، کازابلانکا(۱۹۴۲)، ناقوس‌ها برای عزای که به صدادرمی‌آیند (۱۹۴۳)، چراغ گاز (۱۹۴۴)، ناقوس‌های سنت مری(۱۹۴۵)، طلسم شده (۱۹۴۵)، بدنام (۱۹۴۶)، ژاندارک(۱۹۴۸)، استرومبولی(۱۹۴۹)، سفربه ایتالیا(۱۹۵۴)، پاریس کارهای غریبی می‌کند(۱۹۵۶)، آناستازیا(۱۹۵۶)، آشکار (۱۹۵۸)، سونات پاییزی (۱۹۷۸)

کتاب‌شناسی

Bergman, Ingrid(1980), My Story.
Leamer, Lawrence(1986), As Time Goes By.
Quirk, Lawrence J.(1970), The Films of Ingrid Bergman.
Steele, Joseph H.(1959), Ingrid Bergman: An Intimate Portrait.

استودیویی ناطق و با به کارگیری صدها کارمند برای بیست و دو هفته فیلمبرداری ساخته شد. ۲/۷۷ میلیون دلار خرج برداشت. اماجالب است که این فیلم، که بعدها به موفقیت تلویزیونی فراوانی در آمریکا دست یافت، در نخستین نوبت نمایش آن چندان پر فروش از آب درنیامد. البته این فیلم بیش از سه میلیون دلار درآمد ناخالص کسب کرد اما با توجه به هزینه‌های تولید و تبلیغ آن در واقع ۱ میلیون دلار ضرر کرد.

ارزش های کیفی و نیز معرفی جودی گارلند به عنوان یک ستاره، فروش کم فیلم را تحت تأثیر قرار داد. هم‌چنین ارتقا آرتور فرید به رده تهیه‌کنندگان مترو ـ گلدوین ـ مه‌یر زیان فیلم را جبران کرد. فرید در این فیلم با این ضمانت که پس از پایان آن، خود فیلمی موزیکال تهیه کند، نقش دستیار تهیه کنندهٔ فیلم، مروین‌له‌روی را به عهده داشت. فرید، مه‌یر را قانع کرد تا حقوق نمایشنامهٔ پرفروش سال ۱۹۳۷ راجرز و هارت، ***بیبز در آغوش*** را خریده و «بازبی برکلی» را از برادران وارنر قرض کند تا فیلم استوار بر این نمایشنامه را کارگردانی و رقص‌های آن را طراحی کند. در ضمن مه‌یر را بر آن داشت که رونی و گارلند را در کنار هم به عنوان ستاره‌های فیلم به کارگیرد. فرید امیدوار بود که بتواند توان و جذابیت فیلم‌های هاردی را با فرمول «موزیکال پشت ضحنه‌ای» که برکلی آن را در فیلم‌های تولیدی وارنر پرورانده بود همچون ***خیابان چهل‌ودوم*** و ***جویندگان طلای*** ۱۹۳۳ (هر دو محصول ۱۹۳۳) ترکیب کند. موزیکال راجرز و هارت یکی از آن قماش فیلم‌های «آی بچه‌ها،بیایید نمایشی راه بیاندازیم!» بود که فرید و برکلی آن را برای رونی و گارلند از نو طراحی کردند. کی‌وان رایپر فیلمنامه‌را باز نویسی کرد و تعدادی از شوخی‌های مجموعهٔ هاردی را به آن افزود و راجر ادنس، کارگردان موزیکال، رقص و آوازها را طراحی کرد.

بیبز در آغوش طی تنها ده هفته و با بودجه‌ای کمتر از ۷۵۰/۰۰۰ دلار که برای موزیکالی پرزرق و برق هزینه‌ای اندک به شمار می‌آمد ساخته شد و بیش از سه میلیون دلار فروش کرد. این فیلم یکی از پرفروش‌های مترو-گلدوین- مه‌یر در سال ۱۹۳۹ بود و نه تنها از فیلم ***جادوگر شهر زمرد***، که از فیلم‌های پرستارهٔ معتبرتر نیز درآمد بیشتری کسب کرد. در واقع، مه‌یر به این سبب می‌توانست در مورد ساخت فیلم‌هایی چون ***جادوگر شهر زمرد*** و ***بیبز در آغوش*** خطر کند که می‌دانست در برنامه نمایش مترو ـ گلدوین ـ مه‌یر فیلم‌های پرفروش و مطمئنی وجود دارد همچون ***نینوچکا*** با بازی گرتاگاربو، ***برادران مارکس در سیرک***، ***ترکه مردی دیگر*** با بازی ویلیام پاول و میرنالوی، ***زن***

با بازی جون کرافورد، نورما شیرر و روزالیندراسل، ***گذرگاه نورث‌وست*** با بازی اسپنسر تریسی و سه فیلم از مجموعهٔ ***خانوادهٔ هاردی***. هر چند ***بیبز در آغوش*** به اندازهٔ ***جادوگر شهر زمرد*** وسایر فیلم‌های برتر مورد تأیید منتقدان قرار نگرفت اما بار دیگر نشانی بود از آن چه نظام استودیویی، متخصص آن به حساب می‌آمد: این فیلم، کم هزینه و با شیوه تولید بهینه ساخته شد، و ستاره‌ها را به کارگرفت، و ملغمه‌ای بود از ژانرهای درجهٔ یک و میزان نوآوری آن تنها تا اندازه‌ای بود که رضایت مخاطبان را جلب کند و از بازار پرافت و خیز نمایش نوبت اول سربلند بیرون آید و در عین حال این فیلم از موارد اصلی بازنگری در فرمول‌ها به حساب می‌آمد. بلافاصله پس از این فیلم، فرید، برکلی، راجر ادنس و گروهی دیگر ساخت مجموعه‌ای از نمایش‌های موزیکال با بازی رونی ـ گارلند را آغاز کردند. ***دارو دسته را راه بینداز*** (۱۹۴۰)، ***بینر در برادوی*** (۱۹۴۲)، ***دیوانه دختر***(۱۹۴۳) و غیره ـ این فیلم‌ها آغاز پیدایش واحد آرتور فرید مترو ـ گلدوین ـ مه‌یر بود که طی دهه‌های ۱۹۴۰ و ۱۹۵۰ بسیاری از بزرگترین موزیکال‌های هالیوود را تولید کرد.

به سوی دههٔ ۱۹۴۰: نزدیک شدن جنگ

تولیدات مترو ـ گلدوین ـ مه‌یر در سال ۱۹۳۹ بخش اعظم آن چیزی را تشکیل می‌دهد که بسیاری ازمنتقدان و تاریخ نگاران سینما آن را سال طلایی هالیوود می‌نامند. مؤید این ادعا، فیلم هایی هستند که بر سر اسکار بهترین فیلم سال ۱۹۳۹ رقابت کردند: ***آقای اسمیت به واشنگتن می‌رود***، ***جادوگر شهر زمرد***، ***پیروزی سیاه***، ***رابطه عشقی***، ***خداحافظ***، ***آقای چیپس***. ***موش‌ها و آدم‌ها***، ***نینوچکا***، ***بلندی‌های بادگیر***، و ***بر باد رفته***. تغییر و سقوط سریع صنعت سینما طی دهه ۱۹۴۰، سال ۱۹۳۹ را به عنوان نقطه اوج هالیوود تثبیت کرد. این سقوط از ۴۱ـ۱۹۴۰ و طی دوران پرشگفتی و طولانی میان رکود اقتصادی و ورود آمریکا به جنگ جهانی دوم آغاز شد.

هر چند روند سقوط دلایل متعددی داشت اما دو مورد در سال ۴۱ـ۱۹۴۰ اهمیت ویژه‌ای داشتند: مخالفت دولت آمریکا با استودیوها در قالب قانون ضدتراست، و شروع جنگ در اروپا. قانون ضدتراست، چندین سال بود که تحت بررسی بود اما رعایت کامل و جدی آن از جولای ۱۹۳۸ آغاز شد. در این سال وزارت دادگستری آمریکا، هشت استودیوی اصلی را به خاطر شکایت سینماداران مستقل مبنی بر انحصاری کردن صنعت سینما توسط این استودیوها، محکوم کرد. هدف دولت از طرح به اصطلاح «پروندهٔ پارامونت» اصلاحات گسترده در زمینه بازرگانی و «ازهم پاشی» زنجیرهٔ سینماهای به هم پیوسته استودیوهای اصلی بود. استودیوها توانستند تااوایل سال ۱۹۴۰ محاکمه را به تعویق اندازند اما در این هنگام دستور داده شد که پرونده در دادگاه مطرح شود. کار که به این جا کشید پنج استودیوی اصلی (مترو ـ گلدوین ـ مه‌یر وارنر، پارامونت، فوکس و آر.کی.او) توافق‌نامه‌ای را امضا کردند مبنی بر عدم رقابت و مصالحه با دولت. استودیوها توافق کردند که نمایش انحصاری به صورت اجارهٔ دربست سینماها را به پنج فیلم محدود کنند. فروش فیلم‌ها از طریق مزایده پیش از نمایش آنها را ملغی کنند و سیاست‌های دراختیار گرفتن سالن‌های یک منطقه برای نمایش انحصاری فیلم‌هایشان را تغییر دهند. توافق‌نامه سال ۱۹۴۰ چندان رضایت سینماداران مستقل و وزارت دادگستری را جلب نکرد. از این رو هر دو گروه تصمیم گرفتند تا استیناف بطلبند و به این ترتیب پروندهٔ پارامونت را مفتوح نگه‌دارند و به فعالیت ضدتراست خود ادامه دهند.

هم‌زمان با این قضایا جنگ در اروپا و آسیا آغاز شد و تجارت پررونق هالیوود درآن منطقه را در معرض خطر قرار داد. در سال ۸-۱۹۳۷ صادرات استودیوها به دولت‌های محور ـ عمدتاً آلمان، ایتالیا و ژاپن ـ تقریباً به صفر رسید اما همچنان نزدیک به یک سوم درآمد هالیوود از بازارهای خارج آمریکا به دست می‌آمد. عمده‌ترین مشتری خارجی اروپا بود که حدود هفتاد و پنج درصد درآمد خارجی استودیوها در سال ۱۹۳۹ ازآن منطقه به دست می‌آمد و تنها بریتانیای کبیر ۴۵ درصد از این درآمد را تأمین می‌کرد. در سپتامبر ۱۹۳۹ با آغاز جنگ رونق این بازارها از دست رفت. در سال ۱۹۴۰، گسترش سلطه نازی‌ها بر اروپا، بازارها را یکی پس از دیگری از میان برد و با سقوط فرانسه درجولای ۱۹۴۰ تقریباً تمامی بازارهای اروپا ازدست رفتند. در اواخر ۱۹۴۰ انگلستان عملاً تنها کشوری بود که در غرب در برابر آلمان مقاومت می‌کرد و در ضمن تنها بازار خارجی بر جا ماندهٔ هالیوود به شمار می‌آمد.

جنگ در اروپا، دولت آمریکا را وادار کرد که به بسیج نظامی و دفاعی گسترده‌ای دست بزند که بر صنعت سینما تأثیری مهم داشت. هر چند این بسیج نهایتاً سبب رونق بازار داخلی هالیوود شد اما اثرات کوتاه مدت آن بیشتر منفی بودند. دولت هزینهٔ برنامهٔ دفاعی خود را عمدتاً با افزایش مالیات‌ها تأمین می‌کرد و به خصوص مالیات‌های سنگینی بر صنایع وضع شد. فشار دولت برای پشتیبانی از بسیج نظامی، هالیوود را از نظر سیاسی نیز در موقعیتی مخاطره‌آمیز قرار داد. رئیس جمهور روزولت در سال ۱۹۴۰خواهان حمایت صنایع شد، هر چند آمریکا هنوز به

طور رسمی بی‌طرف بود و افکار عمومی به تساوی از گروه‌های طرفدار شرکت در جنگ و عدم شرکت در آن حمایت می‌کرد. همچنانکه انتظار می‌رفت هالیوود خود را با شرایط وفق داد و در سال ۱۹۴۰ چند فیلم سینمایی دربارهٔ جنگ ساخت اما عمدتاً به فیلم‌های خبری و مستندهای کوتاه دربارهٔ جنگ پرداخت.

در سال ۱۹۴۱، هم هالیوود و هم ملت حالت «پیش از جنگ» به خود گرفتند زیرا تهاجم نیروهای محور بر حمایت آمریکا از انگلستان افزود و اعلان جنگ آمریکا علیه آلمان و ژاپن را اجتناب‌ناپذیر نمود. در داخل کشور، بسیج دفاعی شتاب بیشتری گرفت و سبب پایان دورانِ رکود هالیوود و آغاز دوران پنج سالهٔ «شکوفایی جنگی» صنعت سینمای آمریکا شد. هالیوود در ۱۹۴۱ تولیدات جنگی خود را افزایش داد و از جمله به دستمایه‌های دخالت در جنگ و «آماده سازی» پرداخت. توده مردم به این گرایش روی خوش نشان دادند، پنج فیلم از ده فیلم پرفروش سال ۱۹۴۱ دربارهٔ جنگ بودند و پرفروش‌ترین‌ها ***گروهبان یورک*** (۱۹۴۱، برادران وارنر) و ***دیکتاتور بزرگ*** اثر چارلی چاپلین و محصول یونایتد آرتیستز بودند که در اواخر ۱۹۴۰ به نمایش درآمد. آثار جنگ محور هالیوود گروه طرفدار عدم شرکت آمریکا در جنگ را برانگیخت از جمله چندین سناتور که خواستار تحقیق در زمینهٔ فیلم‌های طرفدار شرکت در جنگ و با گرایش ضد آلمان شدند. «گزارش تبلیغاتی» سنا از مسایل عمده مطروحه در رسانه‌های گروهی در سال ۱۹۴۱ بود و مردم و مطبوعات قرص و محکم از صنعت سینما طرفداری کردند.

در سال ۱ـ۱۹۴۰، در حالی که مخالفت‌های ضدتراست و آغاز جنگ از بیرون و به گونه‌ای خارج از مهار مستقیم استودیوها، بر قدرت هالیوود اثر گذاشتند، مشکلات درونی حادی نیز فراروی صنعت سینما قرار داشت. بسیاری از این مشکلات ناشی از تقاضای پیش بینی نشده برای تولیدات برتر بود که خود ناشی از توافقنامه ۱۹۴۰ (که بندهایی در مورد نحوهٔ نمایش پنج شرکت بزرگ و نمایش فیلم‌ها پیش از فروش و اجاره آنها را مطرح می‌کرد) و بسیج دفاعی (که بازار داغ نمایش اول رلیبه خود اختصاص می‌داد) بود.

استودیوها برای پاسخ گویی به این تقاضای روزافزون یا به تهیه کنندگان مستقل متوسل شدند، که طی اوایل دهه ۱۹۴۰ شأن و مرتبت شان به سرعت افزون شد؛ یا این که به استعدادهای تحت قراردادشان آزادی بیشتر و قدرت تصمیم‌گیری اعطا کردند. این امر نه تنها سبب شد که روش تولید واحدی که پیشتر پاگرفته بود، شتاب یابد بلکه انگیزه مستقلی را نیز به آن القاء کرد. در واقع، در سال ۱ـ۱۹۴۰ رهیافت یونایتد آرتیستز مبنی بر توزیع تولیدات تهیه کنندگان مستقل مورد پسند چهار استودیوی دیگر قرار گرفت: آر.کی.او، وارنر، یونیورسال، و کلمبیا.

در واقع، هر کدام از این استودیوها به نوبه خود، تغییرات چشم‌گیری در الگوی یونایتد آرتیستز پدید آوردند. این تغییرات بسته به این بودکه آیا امکانات تولید و بودجه نیز، علاوه بر توزیع ؛ از طرف استودیو تأمین شده است یا خیر. تعداد این تولیدات «بیرونی» به گونه‌ای چشم گیر متغیر بود. به عنوان مثال، برادران وارنر در زمینه تهیه کنندگی مستقل روشی آزمایشی را پیشه کرد و در سال ۱۹۴۰ تنها دو فیلم به این روش ساخت: ***ملاقات با جان دو*** به کارگردانی فرانک کاپرا و ***گروهبان یورک*** با بازی جس لاسکی (به کارگردانی هاواردهاکس، کارگردان آزاد). افراطی‌ترین این چهار شرکت، آر.کی.او بود که در سال ۱۹۴۰ بیش از یک دوجین واحد تولید مستقل در اختیار داشت و عملاً تمام تولیدات درجهٔ یک آن، محصول واحدهایی خارج از خود آر.کی.او بود.

در این بین، درسال ۱-۱۹۴۰ تعداد افراد «طرف قرارداد» تمامی استودیوها، به گونه‌ای چشم‌گیر افزایش یافت. این گروه را نویسندگان و کارگردانانی تشکیل می‌دادند که در مقام تهیه‌کننده کار می‌کردند. افراطی‌ترین شرکت در این زمینه، پارامونت بود که میچل لایزن کارگردان را تا حد تهیه کننده ـ کارگردان و پرستون استرجس نویسنده را تا حد نویسنده ـ کارگردان ارتقا داد و در ضمن گروه نویسندگان بیلی وایلدر و چارلز براکت را به شکل واحد نویسنده ـ تهیه کننده، (براکت) و نویسنده ـ کارگردان (وایلدر) تغییر داد. چشم‌گیرترین و آینده نگرانه‌ترین حرکت پارامونت در این زمینه آن بود که به سسیل ب. دمیل فرصت داد تا به عنوان تهیه کنندهٔ «مستقل در استخدام استودیو» کار کند و در عین حال درصدی از سود فیلم‌های تولیدی‌اش را به خود او پرداخت کرد.

به واسطه پاگیری هم‌زمان اتحادیه‌ها بر قدرت رو به رشد فیلمسازان مستقل واستعدادهای برتر تحت قرارداد استودیوها افزوده شد: اتحادیهٔ بازیگران سینما (که در سال ۱۹۳۸ از سوی استودیوها به رسمیت شناخته شد)، اتحادیهٔ کارگردان‌های سینما (در ۱۹۳۹ به رسمیت شناخته شد) و اتحادیه فیلمنامه‌نویسان (در سال ۱۹۴۱ به رسمیت شناخته شد). این اتحادیه‌ها، با قدرت فائقه استودیوها در تقابل بودند و از آن کاستند، به خصوص در زمینه مسئولیت فیلمسازان در قبال

ویلیام کامرون منزیس (۱۹۵۷-۱۸۹۶)

ویلیام کامرون منزیس از قدرناشناخته‌ترین استعدادهای تاریخ سینمای آمریکاست. او در تمام دوران کلاسیک هالیوود فعال بود و به گونه‌ای کارآمد نقش و وضعیت کارگردان هنری (و بعدها، «طراح تولید») را معنا بخشید. موفقیت منزیس به او فرصت داد تا کارگردانی و حتی تهیه کنندگی کند اما چشم‌گیرترین زمینه کاری او طراحی بصری فیلم‌ها بود.

منزیس در سال ۱۸۹۶ در نیوهون کانکتیکات به دنیا آمد و هنرش را در دهۀ ۱۹۱۰ در استودیوی پاته واقع در فورت‌لی نیوجرسی فرا گرفت. از کسانی که در آغاز بر او تأثیر زیادی داشتند یکی هم آنتون گرات بود. منزیس دستیار او بود و گرات به او هنر طراحی فیلم پیش از تولید و طراحی صحنه را آموخت. گرات و منزیس که ابتدا در پاته و سپس در دهۀ ۱۹۲۰ در هالیوود کار می‌کردند آفرینش پیش تولید طرح‌های ذغالی، نه تنها برای دکورهای لازم برای هر فیلم بلکه عملاً برای تمام موقعیت‌های گوناگون دوربین را تکامل بخشیدند. این کار آنها به میزان فراوانی بر بهینه کردن تولید اثر گذاشت زیرا تنها قسمت‌هایی از دکورها ساخته می‌شدند که عملاً از آنها فیلمبرداری می‌شد. علاوه بر این می‌شد زوایای دوربین، لنزها، نورپردازی و تداوم تدوین را پیش از فیلمبرداری برنامه‌ریزی کرد.

طی دهه ۱۹۲۰ منزیس به سرعت موقعیتش را در هالیوود تثبیت کرد و طی این دهه در ۲۱ فیلم در مقام کارگردان هنری، با فیلمسازان برتری چون ارنست لوبیچ، گریفیث، لوئیس مایلستون و رائول والش همکاری کرد. با موفقیت ***دزد بغداد*** (۱۹۲۴) اعتبار او تثبیت شد. دراین فیلم گرات دستیار او بود. منزیس در سال ۱۹۲۸ نخستین اسکار خود را برای «طراحی دکورهای داخلی» فیلم‌های ***طوفان*** (۱۹۲۷) و ***فاخته*** (۱۹۲۸) بدست آورد. بیرون از هالیوود کمتر کسی او و کارش را می‌شناخت اما در هالیوود در مقام طراح بصری نوآور و به‌ویژه متخصص آفرینش دکورهای تخیلی و پرشاخ و برگ به سبک باروک، کاملاً شناخته شده بود.

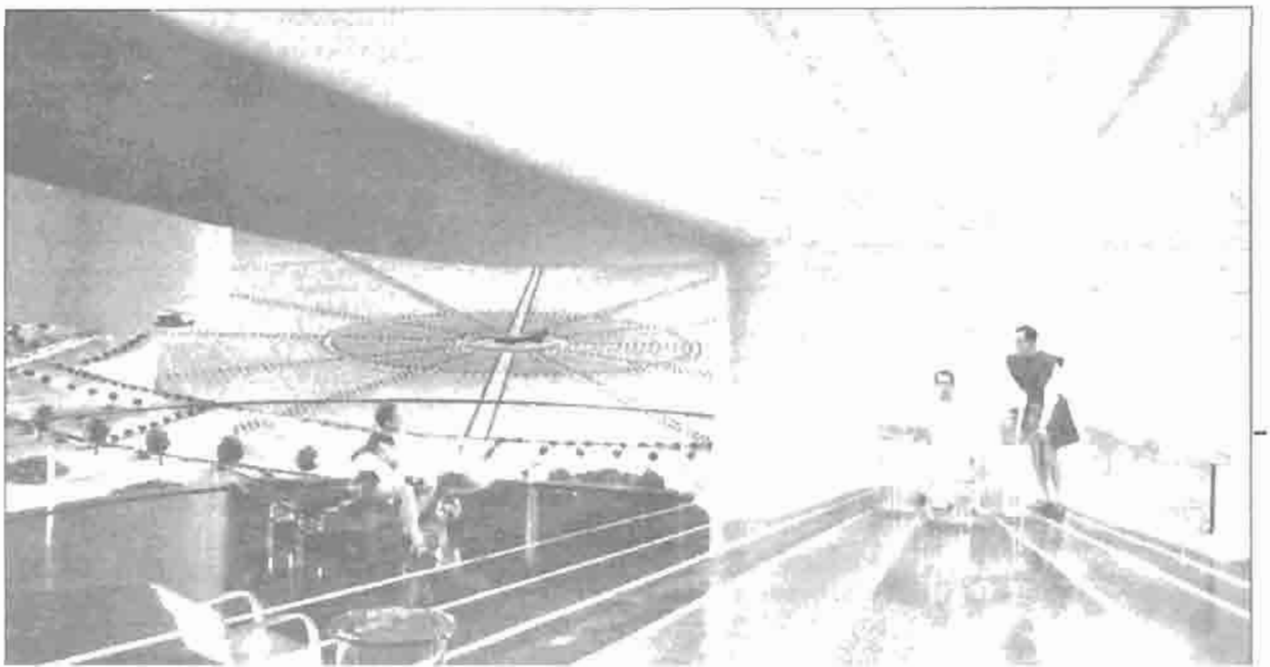
تا سال ۱۹۳۰، مقام کارگردان هنری کاملاً در نظام هالیوود جا افتاده بود و استودیوهای بزرگ بخش خاصی را به ریاست طراحان بزرگ تأسیس کرده بودند. بسیاری از این کارگردانان هنری بر «سبک اختصاصی» استودیو و «جلوۀ ظاهری» فیلم‌های خاص تأثیری به سزا داشتند. به عنوان مثال آنتوان گرات کارگردان هنری برادران وارنر، شانزده فیلم را برای مایکل کورتیز و ده فیلم را برای ویلیام دیترله طراحی کرد. او یکی از مهم‌ترین کسانی بود که در پدید آوردن «سبک وارنر» دهۀ ۱۹۳۰ مشارکت کرد.

دراین بین، منزیس آزادی‌اش را در مقام هنرمندی آزاد حفظ کرد و در سایر حوزه‌های فیلمسازی نیز فعالیت کرد. از سال ۱۹۳۱ او نقش‌های کارگردان وکارگردان هنری را در هم آمیخت. از ۱۹۳۱ تا ۱۹۳۷ او هفت فیلم طراحی و کارگردانی کرد که مهم‌ترین آنها را برای الکساندر کوردا در انگلستان ساخت: ***آن چه خواهد آمد*** (۱۹۳۶) فیلمی دربارۀ آینده و به گونه‌ای نبوغ آسا «خوش تصویر» که گواهی است قاطع بر استعدادهای گوناگون منزیس.

منزیس در سال ۱۹۳۷ به دعوت دیوید اُ. سلزنیک به هالیوود بازگشت. سلزنیک سرگرم مراحل پیش تولید فیلمی بود که همیشه آرزوی تهیه‌اش را داشت: ***بر باد رفته*** (۱۹۳۹) هدف سلزنیک آن بود که در مرحله پیش تولید «فیلمی در مرحلۀ پیش تدوین» بیافریند که «هشتاد درصد آن پیش از فیلمبرداری بر کاغذ ساخته شده باشد». منزیس دو سالی را به طراحی بصری این حماسۀ تکنی کالر اختصاص داد و به گونه‌ای نامنتظره نامش در عنوان بندی فیلم آمد: «طراحی تولید توسط ویلیام کامرون منزیس». آکادمی تصویر متحرک نیز از نقش منحصر به فرد منزیس در ***برباد رفته*** قدردانی کرد و به خاطر «دستاورد برجسته منزیس در زمینه استفاده از رنگ برای تأکید بر حس و حال دراماتیک فیلم» به او اسکار داد.

طی دهۀ ۱۹۴۰ منزیس بیشتر به طراحی هنری پرداخت و برخی از بهترین آثارش را ارایه کرد به خصوص درهمکاری با سام‌وود کارگردان فیلم در ***شهر ما*** (۱۹۴۰)، ***شیطان و خانم جونز*** (۱۹۴۱)، ***صف شاهان***

صحنه‌ای از فیلم آنچه خواهد آمد(۱۹۳۶) اقتباسی از قصه اچ.جی.ولز که طراحی صحنه آن را ویلیام کامرون منزیس برعهده داشت



(۱۹۴۲) و ***ناقوس‌ها برای عزای که به صدادر می‌آیند*** (۱۹۴۳). همهٔ این فیلمها هم فروش خوبی داشتند و هم مورد توجه منتقدان قرار گرفتند و همهٔ آنها بسیار مدیون منزیس بودند که در آن زمان معمولاً برای هر فیلم بیش از هزار تصویر نما به نما نقاشی می‌کرد. جیمز وانگ هو، مدیر فیلمبرداری ***صف شاهان*** در امریکن سینماتوگرافر اظهار داشت که منزیس در طراحی هایش موقعیت دوربین، لنزهای مناسب و طراحی نورپردازی برای هر دکور، و نیز طراحی صحنه را مشخص کرده بود. هو اظهار داشت: «منزیس تمام جلوهٔ ظاهری فیلم را آفریده بود. من فقط دستورات او را اجرا کردم و سام‌وود فقط بازیگرها را کارگردانی کرد. او از جلوهٔ بصری فیلم هیچ چیز نمی‌دانست».

منزیس در سال ۱۹۴۴ با ساخت ***نشانی ناشناخته*** دوباره سراغ کارگردانی رفت. همچنین در دو پروژهٔ سلزنیک کار کرد: طراحی و کارگردانی سکانس رویاهای دالی وار ***طلسم شده*** (۱۹۴۵) و کارگردانی (بدون ذکر نام او در عنوان بندی) بخش هایی از ***دوئل در آفتاب*** (۱۹۴۷). پس از جنگ، منزیس حجم کارش را کم کرد. تنها دستاورد قابل ذکر او طراحی تولید ***طاق نصرت*** (۱۹۴۸) و کارگردانی و طراحی دو فیلم علمی ـ تخیلی سه بعدی در سال ۱۹۵۳ بود: ***مهاجمان مریخ*** و ***هزار توبه***سال ۱۹۵۶. در ***دور دنیا در هشتاد روز*** سمت مدیر تولید را داشت و سال بعد درگذشت.

در زمان مرگ منزیس به سال ۱۹۵۷ واژه‌های «کارگردان هنری» و «طراح تولید» در هالیوود واژه‌های آشنایی بودند واین امر عمدتاً مدیون تلاش‌ها و استعدادهای او بود. آثار منزیس نشانگر نقش اساسی کارگردان هنری در تهیه «نسخه‌ای» بصری برای فیلمبرداری است و به این ترتیب بر پیچیدگی معرفی مؤلف فیلم و سبک فیلم می‌افزاید.

نوشته توماس شاتز

گزیده فیلم‌شناسی (درمقام کارگردان هنری):

رزیتا(۱۹۲۳)، دزدبغداد(۱۹۲۴)، طوفان (۱۹۲۷)، کبوتر(۱۹۲۸)، آبراهام لینکلن (۱۹۳۰)، بربادرفته (۱۹۳۹)، خبرنگارخارجی (۱۹۴۰)، شیطان و خانم جونز(۱۹۴۱)، ناقوس برای عزای که به صدار درمی‌آیند (۱۹۴۳)، طلسم شده(۱۹۴۵)، طاق نصرت (۱۹۴۸)،

درمقام کارگردان، آن‌چه خواهد آمد(۱۹۳۶)، نشانی ناشناخته (۱۹۴۴)، مهاجران مریخ (۱۹۵۳)

کتاب‌شناسی

Babilo, Tino(1993), Grand Design: Hollywood as a Modern Business Enterprise, 1930-1939.

Barsacq, Leon(1976), Caligari's Cabinet and Other Grand Illusions.

Hambley, John, and Downing, Patrick (1978), The Art of Hollywood: Fifty Years of Art Direction..

Highman, Charles(1970), Hollywood Cameramen: Sources of Light.

آثارشان. علاوه بر این، طی سال ۴۱-۱۹۴۰ استعدادهای برتر تحت قرارداد،بیش از پیش به جمع «آزادها» می‌پیوستند زیرا تقاضا برای فیلم‌های درجهٔ یک بسیار زیاد بود و نظام تولید به سوی تولید مستقل حرکت می‌کرد. علاوه بر این عدم دریافت حقوق ثابت و تشکیل شرکت‌های تولیدی مستقل، از نظر مالیات پرداخت نیز به صرفه بود.این قضایا بیش از پیش بنیان دیرپای نظام قراردادی را سست کرد، نظامی که در حفظ اقتدار استودیوها و تولید استودیویی کارآمد، عاملی بسیار مهم به حساب می‌آمد.

به این ترتیب هالیوود در اواخر سال ۱۹۴۱ در آستانهٔ تغییراتی عظیم قرار گرفت، زیرا اقتدار استودیوها هم در زمینهٔ تولید و هم در زمینهٔ نمایش رو به افول گذاشت. لئور استین جامعه شناس، اندیشهٔ بنیادی این بحران را در مقاله‌ای تأثیرگذار به نام «***هالیوود: مستعمرهٔ سینمایی***» که تحلیلی عمیق است از صنعت سینما و در نوامبر ۱۹۴۱ به چاپ رسیده، بیان می‌کند. راستن با تأسف از چیزی یاد می‌کند که خود آن را «پایان دوران شاداب و ولخرجانهٔ هالیوود» می‌نامد. او طیف مشکلات و بحران‌های فراروی استودیوها در آن زمان را بررسی می‌کند:

> *سایر صنایع یورش علیه منافع و اقتدارشان را تجربه کرده‌اند اما هجوم به هالیوود تازه دارد آغاز می‌شود. هیچ کدام از رهبران صنعت سینما قادر نیستند در برابر امواج پیاپی مقاومت کنند: موج پیوستهٔ اتحادیه‌گرایی، تقاضاهای گروهی، توافقنامه (که سبب قطع موقت دعوا از جانب وزارت دادگستری شد)، مخالفت‌های سینماداران مستقل، افزایش مالیات‌ها از دست رفتن بازارهای‌خارجی و حملات حساب شد: دیگر به سنگرهای سینما.*

شکوفایی دوران جنگ

ارزیابی لئوراستین از اوضاع، به دو دلیل اصلی اهمیت دارد: نخست فهرست دقیقی که او از بحران‌های روبه رشد فراروی صنعت سینمای سال ۱-۱۹۴۰ به دست می‌دهد؛ و دوم این که چگونه این شرایط بحرانی تنها چند هفته پس از چاپ کتاب او و پس از درگیری آمریکا در جنگ جهانی دوم یک سره دگرگون شدند. درگیری ناگهانی آمریکا در جنگی بزرگ، فرصت‌های اجتماعی، اقتصادی وصنعتی هالیوود را عملاً یک شبه زیرو رو کرد. از شگفتی‌های این دوران ـ که سرشار از شگفتی بود ـ یکی هم آنکه هالیوود ناگهان با دولتی رودررو شد که کاملاً جانبدار آن بود زیرا «سینمای ملی» را ابزاری مطلوب می‌دانست برای سرگرمی، تبلیغ، تهییج واطلاع‌رسانی به مردم و سربازان. در ماه‌های پس از درگیری آمریکا در جنگ، عملیات فیلمسازی

هالیوود کاملاً دگرگون شد. از استودیو-کارگاه‌ها گرفته تا ژانرهای مردم پسند و قالب‌های سینمایی همه و همه برای تولید جنگی به کار گرفته شدند. طی یک سال پس از واقعهٔ پرل هاربور یک سوم از فیلم‌های سینمایی هالیوود و نیز اکثریت فیلم‌های خبری و مستندهای آن دربارهٔ جنگ بودند.

بدین سان جنگ برای صنعت سینما به خصوص برای استودیوهای هالیوود دورانی بود پرتناقض. وزارت دادگستری «برای مدت جنگ» به استودیوها امتیازهای گوناگونی داد. استودیوها دوباره اقتدار خود را بر بازار دوران جنگ به دست آوردند و به درآمدهایی بی سابقه دست یافتند و در عین حال در تقلاهای جنگی آمریکا نقشی حیاتی ایفا کردند. با گرایش عمومی به تولیدات جنگی، «دوران شکوفایی جنگی» هالیوود پنج سال به طول انجامید و طی این دوره مردم چنان به سینماها هجوم می‌آوردند که آمار تماشاگران به رقم‌های پیش از دوران رکود رسید. بازار خارجی هالیوود به انگلستان و آمریکای لاتین محدود شده بود اما از آنجا که انگلیس خود طی دوران جنگ در زمینه صنعتی و نمایش فیلم شکوفا شده بود ـ و پیش از همیشه و به خاطر فقدان تولید فیلم در آن دوره در خود کشور به هالیوود وابسته بود ـ درآمد خارجی هالیوود نیز به میزانی بی سابقه افزایش یافت. درواقع میزان پیوستگی آمریکا و انگلیس، هم در زمینهٔ بازارها و هم در زمینهٔ فیلمسازی، طی دوران جنگ جهانی دوم، نه تنها غیر منتظره بود بلکه درتمام سال‌های پیش نظیر نداشت و همین پیوستگی در میان هر دوملت اهمیتی به سزا داشت.

نظام استودیویی هالیوود در دوران جنگ کم و بیش دستخوش تغییر شد. گرایش به تولید واحدی ادامه یافت و تولید فیلم‌های درجهٔ یک برای ارایه به بازار داغ نمایش اول بیشتر شد. پنج شرکت بزرگ میزان تولید خود را به شدت کاهش دادند (به طور میانگین از ۵۰ فیلم در سال به ۳۰ فیلم) و بر فیلم‌های «بزرگتر» متمرکز شدند که مدت زمان طولانی‌تری به نمایش درمی آمدند و درامد بیشتری کسب می‌کردند. استودیوها به سادگی با شرایط متغیر اجتماعی هماهنگ شدند و دو ژانر فرمایشی از جانب دولت پدید آوردند: فیلم جنگی و ملودرام پشت جبهه و ستاره‌های جدیدی برای دوران جنگ معرفی شدند ـ مشخصاً باب هوپ، بتی گریبل، گریرگارسون، آبوت و کاستلو، و همفری بوگارت. ژانرهای سنتی (به خصوص موزیکال) با شرایط جنگی همسو شدند و گرایش دیرپای هالیوود به «داستان‌های عشقی» در قالب زوج هایی ادامه یافت که در پایان فیلم از هم جدا می‌شدند تا وظایف شریف میهن‌پرستانه‌شان را به انجام برسانند. طی دوران جنگ، تغییرات سبکی چشم‌گیری نیز به وقوع پیوست. فیلم‌های جنگ محور هالیوود به خصوص فیلم‌های جنگی از شگردهای شبه مستندی سود جستند که روی هم رفته مشخصه سینمای آمریکابود. و هالیوود، در تضاد سبکی و موضوعی با رئالیسم و خوش بینی افراطی فیلم‌های جنگی، نگاهی تیره‌تر (و ضد اجتماعی‌تری) را در فیلم‌های جنایی شهری و ملودرام‌های «گوتیک زنانه» پروراند که منتقدان پس از جنگ آن را فیلم نوآر نامیدند.

شکوفایی دوران جنگ تا سال ۱۹۴۵ و بخشی از ۱۹۴۶ ادامه یافت. این سینما از بازگشت نظامیان، رفع محدودیت‌های دوران جنگ و بازار جهانی وسیع که تشنهٔ تولیدات هالیوود بود سود جست. اما پس از آن که درآمدهای حاصل از گیشه و سود استودیوها در سال ۱۹۴۶ به سطحی پرنوسان رسید، «هجوم به هالیوود» که لئوراستین در سال ۱۹۴۱ آن راوصف کرده بود با شدت هر چه تمام‌تر ادامه یافت. در واقع فضای هالیوود در سال ۱۹۴۶ بسیار بدبینانه شد زیرا کشمکش با کارمندان به اوج رسید، فعالیت ضدتراست از سرگرفته شد و متولیان بازارهای خارجی سیاست‌هایی (حمایتی) را پیشه کردند. علاوه بر این استودیوها با نابه‌سامانی‌های داخلی پس از جنگ رودررو شدند: مهاجرت به حاشیه شهرها و پیدایش تلویزیون‌های تجاری، جنگ سرد و مبارزات ضد کمونیستی. هر چه از پایان جنگ می‌گذشت بیش از پیش آشکار می‌شد که نظام استودیویی هالیوود و سینمای کلاسیک بر ساختهٔ آن به سرعت رو به افول است.

ترجمه: شهراد تجزیه‌چی

کتاب‌شناسی

Balio, Tino(1976), United Artists.
- (ed.)(1985), The American Film Industry.
- (1993), Grand Design: Hollywood as a Modern Business Enterprise, 1930-1939.
Bordwell,David, Staiger,Janet, and Thompson, Kristin(1985), The Classical Hollywood Cinema.
Finler, Joel(1988), The Hollywood Story.
Gomery, Douglas(1986), The Hollywood Studio System.
Huettig, Mae D.(1944), Economic Control of the Motion Picture Industry.
Jacobs, Lea(1991), The wages of sin.
jowett, Garth (1976), Film: The Democratic Art.
Kindem, Gorham(ed.)(1982), The American Movie Industry.
Rosten, Leo(1941), Hollywood: The Movie Colony.
Schatz, Thomas (1988), The Genius of the System.
Sklar, Robert (1976), Movie-Made America.
Staiger,Janet(1983), Individuslism versus Collectivism

سانسور و آیین‌نامه‌های داخلی صنعت سینما

ریچارد مالتبی

اصطلاح سانسور، وقتی در مورد سینما به کار می‌رود، معمولاً دو فعالیت متمایز از هم را شامل می‌شود: سیستم‌های تحت مدیریت دولتی کنترل بیان عقاید سیاسی در فیلم‌ها؛ و سیستم‌های ضوابط داخلی صنعت سینما که صنایع تولیدکنندهٔ سینمای سرگرم کننده به منظور تضمین این امر که محتوای فیلم‌هایشان با شئونات اخلاقی، اجتماعی و ایدئولوژیک فرهنگ ملی‌شان همخوانی دارد، آن‌را به کار می‌گیرند. شکل‌های مستبدانه سانسور که از راه قدرت انحصاری دولت اعمال می‌شود، جز در شرایط اضطرار از خصوصیات برجسته لیبرال دموکراسی‌های سده بیستم نبوده است، و نظارت آشکار و روزمره بر محتوای فیلم‌ها توسط دستگاه‌های دولتی ـ سانسور به مثابه شکلی از نقد رسمی ـ عمدتاً مِلک طلق رژیم‌های تمامیت‌خواه بوده است. از طرف دیگر، آیین‌نامه‌های داخلی صنعت سینما را می‌توان همچون شکلی از سانسور بازار انگاشت؛ نیروهایی که کنترل فرایند تولید را در دست دارند، به کمک آنها معین می‌کنند که تولد چه چیز مجاز است و تولید چه چیز مجاز نیست. مؤثرترین نوع سانسور بازار آن است که اصلاً از ساخته شدن فیلم‌های خاصی ممانعت کند تا آن‌که بعد از تولید در صدد اعمال‌نظر بر آنها برنیاید، اما سانسور، تحت هر پوششی، نوعی اعمال قدرت است، شکلی از اعمال نظارت بر ایده‌ها، تصویرها و بازنمایی‌هایی است که در فرهنگ خاصی به گردش درمی‌آیند. از آنجا که سینما از همان ابتدا صنعتی بین‌المللی بوده است، این دو شکل سانسور همواره در کنشی متقابل، یکدیگر را تقویت کرده‌اند. اما تسلط جهانی هالیوود به این معناست که آیین‌نامه‌های داخلی صنعت فیلمسازی مهم‌ترین سانسوری بوده که در تاریخ سینما اعمال شده است.

سرچشمه‌های سانسور فیلم

هر چند سینما همیشه بیش از سایر شکل‌های ارتباطی تابع مقررات و آیین‌نامه‌ها بوده است، اما سانسور سینمایی را نمی‌توان دقیقاً معادل سانسور مطبوعات یا انتشارات دیگر دانست، چون سینما، در بخش اعظم تاریخ خود، به عنوان شکلی از بیان عقاید به رسمیت شناخته نشده و از حمایت قانون برخوردار نبوده است. در مصوبه‌ای که در سال ۱۹۱۵ جایگاه قانونی سینما را در ایالات متحد مشخص کرد، دادگاه عالی ایالات متحده اعلام کرد که نمایش فیلم «صرفاً و انحصاراً کسب و کار است، از انگیزه تجارت سرچشمه می‌گیرد و برای همین منظور اداره می‌شود و نباید آن را «جزیی از مطبوعات یا ارگان‌های افکار عمومی کشور» به حساب آورد». به این ترتیب سینما از حمایت تضمین آزادی بیان مذکور در نخستین اصلاحیه قانون اساسی (Firsr Amendment) برخوردار نشد، بلکه توانست مشمول سانسور پیشاپیش دولت یا مقامات محلی قرار گیرد. این گونه تعریف سینما به عنوان چیزی بیرون از حوزه سیاست و هنر خود یک نوع سانسور پنهان است. در نتیجهٔ این اوضاع، بحث‌هایی که پیرامون ضوابط کنترل فیلم‌ها در گرفته‌اند، عمدتاً به این مسأله پرداخته‌اند که آیا تفریحی که فیلم‌ها ارائه می‌کنند، تأثیر زیان‌آوری بر بینندگان منفرد دارد یا خیر. درعمل، بخش اعظم سانسور فیلم، حداقل در دنیای انگلیسی زبان بیشتر بر بازنمایی سینمایی، بخصوص بازنمایی سکس و خشونت، متمرکز بوده است، تا مسأله بیان عقاید یا احساسات سیاسی.

اساسی که سانسور فیلم بر مبنای آن توجیه و ساز و کارهایی که به واسطه آنها اعمال می‌گردید، هر دو در زمان حکم دادگاه عالی دیگر به خوبی جا افتاده بودند. هر چند جزئیات سانسور فیلم در کشورهای مختلف فرق می‌کرد، اما میان تحول این ساز و کارها در کشورهای اروپا، آمریکا و استرالیا، شباهت چشم‌گیری وجود داشت. در سده نوزدهم، بیشتر این کشورها نمایش‌های تفریحی همگانی را به منظور اعمال مقررات نظارتی به دو مقوله تقسیم می‌کردند. گروهی که موسوم به «تئاتر مشروع» بود از Spectacles de curiosite تفکیک می‌شود؛ این آخری مقوله‌ای بود که شامل تفریحات تجاری می‌شد مانند: نمایش‌های خیمه‌شب‌بازی، کنسرت‌های کافه‌ای، نمایش‌های شعبده‌بازی، پرده‌خوانی‌ها و رقصاندن انواع حیوانات و همه نمایش‌های دوره گردی که فاقد جای ثابت و ساختار محکم هستند. مثلاً در فرانسه در سال ۱۹۰۶ سانسور تئاتری مُلغی شد، اما چون سینما در مقوله دوم طبقه‌بندی شده

بود، نمایش فیلم همچنان تحت کنترل مقامات محلی باقی ماند.

در سال ۱۹۰۶، زمانی که نمایش فیلم آرام آرام به درون ساختمان‌های اختصاصی نقل مکان می‌کرد، دولت‌های محلی به این فکر افتادند که لازم است «نیکل ادئون‌ها» به خاطر رعایت ایمنی همگانی پروانه بگیرند، چون به نظر می‌آمد مستعد آتش‌سوزی‌اند و ممکن است سلامت عمومی را به خطر اندازند. تدوین ضوابط برای محتوای نمایش‌ها چیزی بود که پس از این نگرانی‌های زیست محیطی مطرح شد. نگرانی‌های اصلی از این ناشی می‌شد که نیکل ادئون‌ها مکان‌هایی گرم و تاریک بودند و امکان داشت کودکان بخصوص «تحت تأثیر شرایط بدی که در برخی از این تماشاخانه‌ها وجود دارد، قرار بگیرند».

در ایالات متحد، بریتانیا و سایر کشورهای اروپایی، رواج کنترل محلی بر نمایش فیلم موجب تأسیس نهادهای کنترل درونی در صنعت فیلمسازی در مقیاس ملی شد. در سال ۱۹۰۸ مقررات ایمنی شهرداری‌ها به نحو گسترده‌ای به عنوان بهانه‌ای برای سانسور محلی فیلم‌ها به کار می‌رفت، کاری که صنایع توزیع فیلم ملی به شدت با آن از در مخالفت درآمد، چون در گسردش محصولات‌شان اختلال ایجاد می‌کرد. مناسبات مداراجویانه بین مقررات کنترل محتوای فیلم‌ها و پیدایش ساختارهای انحصاری در صنعت سینما بهتر از همه در ایجاد «هیئت ملی سانسور آمریکا» (NBC) تجسم یافته است.

در آستانه کریسمس سال ۱۹۰۸، شهردار نیویورک، جرج بی. مک‌سلان همه سینماهای نیویورک را تعطیل کرد، چون مدعی بود که آنها در معرض خطر آتش‌سوزی هستند. صاحبان سینماهای نیویورک اتحادیه‌ای تشکیل دادند که از منافع خود هم در مسأله تعطیلی سینماها و هم در برابر شرکت MPPC که چند روز پیش از اقدام مک‌سلان اعلام موجودیت کرده بود، دفاع کنند. این اتحادیه همراه اصلاح‌طلبان ضد انحصار (و با این امید که توجه این جنبش اصلاح‌طلبانه به «مسأله سینما» را از سالن‌های سینما منحرف کرده و به فیلم‌هایی که در آنها نمایش داده می‌شد جلب کند)، خواهان سانسوری شد که «از آنها در برابر تولیدکنندگان فیلم که تصاویر نامناسب را بر آنها تحمیل می‌کنند، حمایت کند» و همین طور تقاضای تأسیس یک هیئت سانسور را مطرح کرد. اما MPPC چنین هیئتی را ابزاری می‌دید برای تحمیل یک کالای استاندارد شده در سطح ملی که خود می‌توانست بر آن کنترل داشته باشد؛ مطبوعات سینمایی و روزنامه‌های اصلاح‌طلب هم از تبدیل این هیئت به یک سازمان ملی هواداری می‌کردند تا دیگر نیازی به سانسور محلی نباشد.

کارکرد نهادین «هیئت ملی» (NBC) این بود که فرمول‌های استانداردی برای محتوای قابل قبول تدوین کند که تنها شامل ممنوعیت موضوعات خاص نباشد، بلکه ساختن روایت‌هایی را بر اساس مجموعه‌ای از ضوابط تشویق کند. مثلاً استاندارد هیئت برای فیلم‌های جنایی چنین اعلام می‌کرد:

عواقب جنایت باید در دراز مدت برای جانی مصیبت‌بار باشد. به صورتی که برداشت کلی این باشد که ماجرا دیر یا زود فاش شده و به فاجعه‌ای ختم می‌شود که در قیاس با آن، سودی که موقتاً از جنایت عاید می‌شود هیچ است. این عواقب باید به شکل منطقی و قانع کننده‌ای از خود جنایت ناشی شوند و بخش قابل توجهی از فیلم به آنها اختصاص یابد.

چنین راهبردهای روایی نشان‌دهندهٔ «مناسبت» سینما به عنوان ابزاری هم برای نظام بخشیدن و هم برای توجیه کردن ایدئولوژی غالب بودند؛ در اصراری که بر پیروزی خیر و فضیلت به عمل می‌آمد یک جور سانسور سیاسی نهفته بود. نشریه موویِنگ پیکچر ورلد به یکی از فیلم‌های سال ۱۹۱۲ که در آن «آدم خبیث ماجرا اظهار ندامت نمی‌کرد و به کیفر نمی‌رسید، و آدم‌های فقیردر همان حال اسف‌بار خود باقی می‌ماندند» اعتراض داشت. چون «موضوعاتی از این دست به منظور برانگیختن پیش‌داوری‌های طبقاتی به کار گرفته می‌شوند، مگر این‌که به ظریف‌ترین وجه پرداخت شوند. و به هر حال این موضوع قابل بحث است که آیا از بزرگ‌نمایی اختلافات اجتماعی مردم، نفعی عاید کسی می‌شود.

هر چند پس از اعتراضاتی که علیه ***تولد یک ملت*** شد، NBC اقتدار خود را از دست داد، اما مقارن سال ۱۹۱۵ صنعت فیلمسازی دیگر راهبردهای ضروری خود را برای احتراز از سانسور بیرونی تدوین کرده بود: یک سیستم پیشگیری که تحت نظارت آیین‌نامه‌ای داخلی عمل کند. اجبار و سلطهٔ این سیستم، در قیاس با هرگونه سانسور دیگری، بسیار ظریف‌تر بود.

این الگوی آمریکایی جاهای دیگر هم تکرار شد. در بریتانیا در سال ۱۹۰۹ قانون سینماتوگراف از مقامات محلی خواست تا برای سالن‌های سینما پروانه کار صادر کنند تا مطابقت شرایط آنها با استانداردهای ایمنی مسجل گردد، اما چیزی نگذشت که این اختیارات بهانه‌ای شد برای سانسور. در سال ۱۹۱۲ نمایندگان صنعت فیلمسازی از دولت تقاضا کردند تأسیس هیئت بریتانیایی سانسور فیلم را تصویب کند که مانند NBCهیچ قدرت قانونی و ضمانت اجرایی نداشت. این ارگان‌های درون صنعت فیلمسازی جانشین سانسور محلی

نمی‌شدند، بلکه هدف‌شان این بود که با پیش‌بینی تجویزات سانسور از بیرون، آن را به چیزی غیرضروری تبدیل کنند و در این کار روی هم رفته موفق بودند. در فرانسه الگوی دیگری شکل گرفت. در سال ۱۹۱۶ وزارت کشور کمیسیونی تأسیس کرد تا فیلم‌هایی را بررسی کنند و تحت ضابطه درآورد که در سراسر کشور نشان داده می‌شد و برای فیلم‌هایی که مورد تصویب قرار می‌گرفتند مجوز صادر کند. اما قانون اساسی فرانسه تصریح داشت که این مجوز مانع از این نمی‌شد که مقامات محلی سانسور افزون‌تری بر فیلم‌ها اعمال کنند.

بیشتر کشورهای اروپا، آمریکای جنوبی، و امپراطوری‌های فرانسه و بریتانیا در فاصله سال‌های ۱۹۱۱ و ۱۹۲۰، قوانین سانسور را به تصویب رساندند و در طول جنگ جهانی اول به دلایل امنیت ملی کنترل دولت بر سینما را گسترش دادند. اتحاد شوروی در سال ۱۹۱۷ سانسور فیلم را ملغی کرد، اما در سال ۱۹۲۲ برای اعمال کنترل ایدئولوژیک بر فیلم‌های وارداتی، دوباره آن را از سر گرفت. در آلمان سانسور ملی که به دست دولت امپراطوری بنا نهاده شده بود، در نوامبر ۱۹۱۸ سقوط کرد، اما در سال ۱۹۲۰ دولت وایمار دوباره آن را برقرار نمود. در این تاریخ دو هیئت سانسور فیلم در برلین و مونیخ تشکیل شدند.

توجیه سانسور بدون استثنا توجیهی پدرسالارانه بود. فرض بر این بود که سینما تأثیر عمیقی بر مخاطبانش می‌گذارد، به ویژه بر گروه‌های آسیب‌پذیری که بخش اعظم تماشاگرانش را تشکیل می‌دادند، یعنی کودکان، کارگران و آنهایی که در اصطلاح استعماری «نژادهای تابع» نامیده می‌شدند (یا در آمریکا به نام «مهاجر» از آنها یاد می‌شد). قوانین یاد شده عموماً به شکل حضور کودکان در فیلم‌ها سروسامان می‌دادند، اما تنها در بلژیک سانسور محدود می‌شد به مشخص کردن فیلم‌هایی که «قصد داشتند تخیل کودکان را آشفته کنند، یا توازن اخلاقی آنها را به مخاطره افکنند». سانسور در بریتانیا از همان آغاز کار خود، فیلم‌های مصوبه را رده‌بندی هم می‌نمود، فیلم‌ها در ابتدا به دو گروه «U»[Universal] (مناسب برای نمایش همگانی) یا«A» [Adult] (فیلم‌هایی که تماشای آنها تنها برای بزرگسالان مجاز است) تقسیم می‌شدند. طبقه‌بندی BBFC تنها در حکم رهنمودی کلی بود، اما بعد از سال ۱۹۲۱ بیشتر مقامات محلی مقررات شورای منطقه لندن را پذیرفتند. این مقررات ورود کودکان را به فیلم‌های A ممنوع می‌کرد، مگر این‌که بزرگسالی آنها را همراهی کند. در سال ۱۹۳۲ BBFC مقوله‌ای جدید به رده‌بندی خود اضافه کرد؛ مقوله «H»[Horror] (برای فیلم‌های وحشتناک)، که تماشای آنها برای کودکان به کلی ممنوع بود. طبقه‌بندی‌های دولتی هم از روند مشابهی پیروی کرد و تماشای برخی از فیلم‌های خاص را برای کودکان به کلی ممنوع کردند. صاحبان سالن‌های سینما هرگاه می‌توانستند در برابر چنین ترتیباتی مقاومت می‌کردند، چون خودشان هم وظیفه مراقبت اجرای قانون را به عهده داشتند و هم در مورد نقض آن پاسخگو بودند. علاوه بر این، آنها به از دست دادن مشتری‌هایشان و به این موضوع که رده‌بندی فیلم‌ها فضای عمومی سینماهایشان را خودسرانه از محیطی خانوادگی به محیطی برای بزرگسالان تغییر می‌داد، اعتراض داشتند. در آمریکا این استدلال‌ها بر تقاضاهای اصلاح طلبانی غلبه کردند که خواهان رده‌بندی فیلم‌ها بودند و نیازهای گاه‌به‌گاه تولیدکنندگان فیلم مبنی بر این که رده‌بندی کیفیت و پیچیدگی فیلم‌هایشان را بالا می‌برد، چربیدند و دستگاه ضوابط درونی فیلمسازی آمریکا تا سال ۱۹۶۸ در برابر رده‌بندی فیلم‌ها مقاومت کرد.

در اوایل، نگرانی‌های دستگاه سانسور در کشورهای مختلف فرق می‌کرد: هیئت‌های سانسور در هلند و کشورهای اسکاندیناوی بیشتر نگران خشونت بودند تا مایه‌های جنسی و سانسور در استرالیا و آفریقای جنوبی نسبت به هیئت سانسور بریتانیا در مسائل اخلاقی بسیار سختگیرتر بود. موضوعات مربوط به ملی گرایی فرهنگی و سیاسی کمابیش به طور علنی در دستور کار این هیئت‌ها قرار داشت. در سال ۱۹۲۸ دولت فرانسه از هیئت سانسور کشور خواست «منافع ملی» را در مصوبات خود منظور کند، «بخصوص علاقه به حفظ رسوم و سنت‌های ملی و همین طور (در مورد فیلم‌های خارجی) این مسأله را که در کشور سازنده فیلم چه تسهیلاتی برای فیلم‌های فرانسوی قائل می‌شوند». در کشورهایی که صاحب تولیدات سینمایی قابل توجهی بودند غالباً از سانسور به عنوان نوعی حمایت بازرگانی استفاده می‌شد، بخصوص بعد از این که صنعت سینمای آمریکا به برتری جهانی دست یافت. در مجموع سانسور- به منظور اجتناب از مثلاً رنجاندن کشورهای دیگر ـ نسبت به مسائل سیاست خارجی حساسیت بیشتری از خود نشان می‌داد تا نسبت به مسائل داخلی. فرانسه در سال ۱۹۲۸ ورود و نمایش فیلم‌های شوروی را به کلی ممنوع کرد، اما حکومت وایمار آلمان برعکس به منظور تقویت روابط آلمان ـ شوروی نمایش این فیلم‌ها را فعالانه تشویق می‌کرد.

هالیوود و مقررات داخلی صنعت فیلمسازی

هر چند در بیشتر کشورها وظیفه سانسور بر عهده دستگاهی

ویل هیز (۱۸۷۹-۱۹۵۴)

نام تاریخ سینما به خاطر آیین‌نامهٔ هیز، که نام مصطلح «آیین‌نامه تولید فیلم» است، همیشه باقی خواهد ماند. اما سانسور تنها شاخص‌ترین وجه نقش هیز در سینما بود. او به عنوان برجسته‌ترین نماینده عمومی صنعت سینما تأثیر تعیین‌کننده‌ای بر سازمان تشکیلاتی و محصولات هالیوود داشت.

هیز به عنوان رئیس کمیته ملی جمهوری‌خواهان سازماندهی مبارزات انتخاباتی سال ۱۹۲۰ وارن هاردینگ را به عهده داشت، و به مقام رئیس کل اداره پست ایالات متحده رسید. سپس سردمداران صنعت سینما که دنبال شخصیت برجسته‌ای می‌گشتند که ریاست اتحادیه صنفی تازه تأسیس‌شان به نام «تولیدکنندگان و توزیع کنندگان فیلم آمریکا» را به عهده بگیرد، به او نزدیک شدند. رسوایی‌های مالی‌ای که هیئت وزیران هاردینگ را بی‌اعتبار ساخت‌تند به شانس هیز برای به دست آوردن سمت انتخابی بالا کمک کرد، اما او کماکان در طول سال‌های بیست و سی نفوذ خود را در حزب جمهوری‌خواه حفظ کرد.

این‌که هیز برای این کار انتخاب شد تا حدودی به این خاطر بود که او وجیه‌ترین سیاستمدار پروتستانی بود که سران صنعت فیلمسازی می‌توانستند بخرند، اما ارتباطات سیاسی و توانایی‌های سازماندهی‌اش نیز در این میان نقش داشتند. نشریه ورایتی به او عنوان پرشکوه «تزار همه راش‌ها» را داد، اما واقعیت این است که هیز MPPDA را اتحادیه صنفی مبتکری در خط مقدم تکامل شرکت‌های صنعتی بزرگ معرفی کرد، که مسئولیت بلوغ صنعت سینمای آمریکا و دستیابی آن به احترام و وجهه عمومی، فعالیت تجاری استاندارد، و مناسبات پایدار بین توزیع‌کنندگان فیلم و صاحبان سالن‌های نمایش از طریق «هیئت‌های تجاری فیلم»، هیئت‌های داوری و قرارداد استاندارد نمایش فیلم، کار آن بود. هدف اعلام شدهٔ اتحادیه که عبارت بود از تثبیت «بالاترین استانداردهای هنری و اخلاقی ممکن برای تولید فیلم» به یک معنا تعمیم این فعالیت‌ها بود، اما اتحادیه در عین حال تلویحاً می‌پذیرفت که سرگرمی «ناب» ـ تفریحی که برای مصرف کننده‌اش زیان آور نباشد ـ کالایی است قابل مقایسه با گوشت ناب که وظیفه «اداره داروها و مواد خوراکی» ضمانت تأمین آن بود.

نگرانی اصلی MPPDA این بود که دستگاه قانون‌گذاری و قضایی به اعمال سخت‌گیرانه قوانین ضد تراست بر صنعت سینما حکم ندهند و شرکت‌هایی را که به شیوه ادغام عمودی به هم پیوسته بودند مجبور به جدا شدن از یکدیگر نکنند. در طول سال‌های دهه بیست و سی، صنعت سینما در معرض خطر دائمی قانون‌گذاری محلی و دولتی بود. این قوانین توسط سیاستمداران محلی‌ای پیشنهاد می‌شد که ثروت‌های افسانه‌ای هالیوود را منبع بالقوه‌ای برای درآمدهای محلی می‌دیدند. MPPDA برای جلوگیری از تصویب چنین قوانینی، شبکه گسترده‌ای از پیمان‌های سیاسی محلی پدید آورد و همین طور معاملات صنعت سینما با دولت فدرال و سیاست خارجی آن را از راه مذاکره بر سر موافقت‌نامه ها و سهمیه‌بندی‌ها با کشورهای دیگر حل و فصل می‌کرد.

نفوذ سیاسی هیز برخورد مثبت کابینه کولیج را با صنعت سینما تضمین می‌کرد و این امر باعث شد سال‌های بیست با آرامش سپری شود. هر چند اتحادیه از سوی گروه‌های مذهبی پروتستان، که دستکاری افکار عمومی را از علائم عارضهٔ جنایت‌های «تمدن کسب و کار» دههٔ بیست می‌دانستند، مورد حمله قرار می‌گرفت، اما توانایی هیز در ادای کلیشه‌های مطنطن و سازمان سیاسی کارای او کشتی صنعت فیلمسازی را از میان آب‌های متلاطم بی‌ثباتی قانون‌گذاری و نخستین سال‌های رکود اقتصادی به سلامت به مقصد هدایت کردند. یکی از بزرگترین توانایی‌های سیاسی هیز این بود که می‌توانست بحرانی مانند بحرانی را که لژیون عفت عمومی در سال ۱۹۳۴ پدید آورد، اداره و در انتظار همگانی حل و فصل کند.

هر چند MPPDA در ابتدا در ماجرای شکایت سال ۱۹۳۸ وزارت دادگستری آمریکا که سرانجام ساختار مبتنی بر ادغام‌های عمودی صنعت سینما را از هم پاشید، مقصر شناخته می‌شد، اما هیز توانست حکم رضایت دستگاه قضایی را کسب کند، حکمی که اجرای عملی تصمیم دادگستری را تا سال ۱۹۴۸ به تعویق می‌انداخت. او همین طور تضمین کرد که دولت فدرال هالیوود را در طول سالیان جنگ جهانی اول «صنعتی اساسی» بشناسد. هیز دو هفته پس از پایان جنگ بازنشسته شد و اریک جانستون جایگزین او شد و نام MPPDA را به «اتحادیه سینمای آمریکا (Motion picture Association of America)» تغییر داد.

هیز مردی معمولی بود. کوچک اندام بود و گوش‌های بزرگی داشت، عضو ارشد کلیسای «پرسبیتریان» بود؛ نه سیگار می‌کشید و نه مشروب می‌خورد. از نگاه خبلی‌ها ببیتی در بابل (ببیت اشاره به شخصیت رمان ببیت سینکلر لوییس دارد و منظور از بابل هالیوود است] بود، با حقوق ماهانه «چارلی چاپلینی». قیافه‌اش جان می‌داد برای کاریکاتور کشیدن. اما استعداد خاصی برای سازش داشت، به اصل داوری (آربیتراژ) ایمان داشت، و میل مفرطی به برقراری ارتباط در او بود. شایعات از این حکایت می‌کرد که بالاترین قبض تلفن ایالات متحد مال او بود. با قاطعیت اعلام می‌کرد که «عمیق‌ترین اعتقادات شخصی‌اش» عبارتند از «ایمان به خدا، به مردم، به ملت، و به حزب جمهوری‌خواه» به گونه‌ای متناقض، شخصیت عمومی کاملاً معمولی او باعث شده است که نامش در بسیاری از تاریخ‌های سینما وجودنداشته باشد، درست به همان نحو که چهره‌های پرسرو صداتری مثل جوزف برین، مدیر دستگاه اداری آیین‌نامه تولید، با برجستگی بیشتری طرح شده‌اند. اما هیز بیش از هر شخصیت دیگری به حفظ هالیوود برای سرمایه الیگوپولی (Oligopoly) خدمت می‌کرد. اظهارنظر خود او درباره نقشی که در پیدایش آیین‌نامه تولید داشته است، می‌تواند چکیده دستاورد کارنامه‌اش در امر حفظ وضعیت موجود هالیوود باشد: «عظمت این کار از آن پروردگار است، اما طراحی آن را من کردم.»

ریچارد مالتبی

کتاب‌شناسی:

Hays, Will H.(1955), The Memories of Will H.Hays
Gomery, Douglas(ed.)(1986), The Will, Hays Papers.

ویل هیز (سمت چپ) در دیداری از استودیوی تالماج

بود که دولت آن را منصوب می‌کرد، اما همه جا صنعت فیلمسازی در این روند مشارکت جدی داشت. هدف سانسور مراقبت در کار نمایش فیلم بود نه ممنوعیت آن. توزیع‌کنندگان فیلم و صاحبان سالن‌های سینما هر دو تشخیص می‌دادند که همکاری با اقدامات ممیزی جا افتاده به لحاظ اقتصادی به نفع آنهاست. آیین‌نامه‌های داخلی به این ترتیب به عنوان شکل پیشگیرانه همکاری توجیه می‌شد، همین طور به عنوان راهی برای اجتناب از نیاز به ضوابط دولتی بیشتر برای صنعت فیلمسازی.

بین سال‌های ۱۹۱۱ و ۱۹۱۶ ایالات پنسیلوانیا، کانزاس، اُهایو، و مریلند هیئت‌های سانسور خود را تشکیل دادند و در اوایل دهه بیست تقریباً همه ایالت‌ها در قانون‌های دولتی خود یک لایحهٔ سانسور پیش‌بینی کرده بودند. قوت افزایش یافته این موج سانسورطلبی کمتر به نمایش آشکارتر سکس در فیلم‌هایی چون ***چرا زنتو عوض کنی؟*** (۱۹۲۰) ساخته سسیل ب. دمیل مربوط می‌شد و بیشتر به عوامل اجتماعی عمومی‌تری برمی گشت؛ به استقرار قانون منع مشروبات الکلی و رکود اقتصادی بعد از جنگ، که نگرانی‌های طبقات متوسط را در قبال اوضاع ملتهب طبقه کارگر تشدید کرده بود.

در سال ۱۹۲۱ «اتحادیه ملی صنعت سینما» NAMPI کوشید از تصویب لایحهٔ سانسور ایالت نیویورک ممانعت به عمل آورد، اما توفیقی به دست نیاورد. بحث‌هایی شروع شد بر سر جایگزین ساختن دستگاه کاراتری به جای NAMPI که بتواند به منافع متقابل استودیوهای بزرگ فیلمسازی خدمت کند که آماج حملات اصلاح‌طلبان ضد تراست بودند. در آگوست ۱۹۲۱، «کمیسیون فدرال تجارت» شرکت «فیمس پلیرز- لاسکی» را متهم کرد که نمایش‌های نخست فیلم‌ها را انحصاری کرده است و تقاضاهایی شنیده می‌شد که از کمیته حقوقی مجلس سنا می‌خواست در مورد فعالیت‌های سیاسی صنعت فیلمسازی تحقیق کند. این حوادث به شکل‌گیری تشکیلاتی به نام «تهیه‌کنندگان و توزیع‌کنندگان فیلم آمریکا» MPPDA منجر شد. رئیس این تشکیلات ویل هِیْز، رئیس پیشین اداره پست ایالات متحد بود.

مقاومت در برابر سانسور دولتی و تحت ضابطه درآوردن محتوای فیلم‌ها تنها یکی از وجوه وظیفه عمومی بازسازماندهی درونی صنعت فیلمسازی بود که به عهده MPPDA نهاده شده بود. مناقشات بین توزیع‌کنندگان فیلم و صاحبان سالن‌های نمایش در جریان ادغام عمودی شرکت‌ها،

نبایدها و احتیاط‌ها

نخستین آیین‌نامه داخلی هالیوود، ۱۹۲۷

چنین مقرر می‌شود مواردی که در فهرست زیر آمده‌اند، صرف نظر ازچگونگی ارائه آنها، نباید در فیلم‌ها نشان داده شوند:

۱. بی‌حرمتی حادّ به مقدسات ـ این امر شامل کلمات خدا، پروردگار، عیسی مسیح (مگر این‌که این کلمات در کمال احترام و در مورد مراسم مذهبی‌مربوط به کار بروند) و هر عبارت اهانت‌آمیز و مبتذل دیگری می‌شود.

۲. هر گونه برهنگی هرزه و تحریک کننده ـ چه در شکل واقع و چه به صورت سایه؛ و یا هر گونه اشاره هرزه و شهوتناک به این موارد توسط شخصیت‌های دیگر فیلم.

۳. معاملات غیر قانونی مواد مخدر.

۴. هر گونه انحراف جنسی.

۵. برده‌داری سفیدپوستان.

۶. روابط جنسی بین نژادهای سیاه وسفید.

۷. بهداشت جنسی و بیماری‌های آمیزشی.

۸. صحنه زاییدن بچه ـ خواه در شکل واقع و خواه به صورت سایه.

۹. اعضای جنسی کودکان.

۱۰. تمسخر روحانیت.

۱۱. هر گونه اهانت تعمدی به هر ملت، نژاد یا مسلکی.

مقرر می‌شود در مورد شیوه ارائه موضوعات زیر مراقبت ویژه به عمل آید، با این هدف که از ابتذال و حالت تحریک‌آمیز احتراز شود و حسن سلیقه مؤکد گردد:

۱. استفاده از پرچم.

۲. روابط بین‌المللی (از تصویر کردن دین، تاریخ، نهادها، شخصیت‌های برجسته و شهروندان کشورهای دیگر به شکل ناخوشایند، پرهیز شود).

۳.دین و مراسم دینی.

۴.ایجاد حریق عمدی.

۵.استفاده از سلاح‌های گرم.

۶.دزدی، سرقت، شکستن قفل گاوصندوق و منفجر کردن قطار، معادن، ساختمان‌ها و غیره با دینامیت (با توجه به اثری که توصیف جزئیات این اعمال می‌تواند بر آدم‌های خرفت داشته باشد).

۷.بی‌رحمی و حالت‌های دلخراش احتمالی.

۸.فن ارتکاب قتل به هر روشی.

۹.روش‌های قاچاق .

۱۰.روش‌های شکنجه.

۱۱.نشان دادن به درا آویختن یا اعدام با صندلی الکتریکی به عنوان کیفر قانونی جنایت.

۱۲.هم‌دردی با جنایتکاران.

۱۳.نوع برخورد با شخصیت‌ها ونهادهای سرشناس.

۱۴.تحریک به آشوبگری.

۱۵.سنگدلی آشکارا نسبت به کودکان و حیوانات.

۱۶.داغ نهادن بر آدم‌ها و حیوانات.

۱۷.فروش زنان، یا زنانی که پاکدامنی خود را می‌فروشند.

۱۸.تجاوز به عنف و اقدام به تجاوز.

۱۹.صحنه‌های شب زفاف.

۲۰.نشان دادن زن و مرد با هم در بستر.

۲۱.فریفتن آگاهانه دختران.

۲۲.نهاد زناشویی.

۲۳.عمل جراحی.

۲۴.استفاده از مواد مخدر.

۲۵.عنوان‌ها و صحنه‌های مربوط به اعمال قانون و مقامات مجری قانون.

۲۶.بوسه افراطی یا شهوتناک، به خصوص وقتی که یکی از طرف‌ها از شخصیت‌های خبیث فیلم باشد.

مورد بهره‌برداری گروه‌های اصلاح‌طلب قرار گرفته بود و همین طور به اعتماد وال استریت در مورد توانایی مدیریت صنعت فیلمسازی لطمه زده بود. رسوایی‌های سال‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۲۱ باعث شد هالیوود به افراط کاری اخلاقی و سیاسی شناخته شود. هیز سردمداران صنعت فیلمسازی را قانع کرد که به روابط عمومی کاراتری نیاز دارند تا تصویر صنعت فیلمسازی را دگرگون کند. او MPPDA را همچون ابزاری برای حل تناقضات و پیشگیری از افراط کاری‌های هالیوود، سازمان داد.

هیز می‌خواست کارفرمایان خود را قانع کند که نمی‌توانند «طبقاتی را که می‌نویسند، حرف می‌زنند و قانون وضع می‌کنند، نادیده بگیرند»: کافی نیست که فیلم‌های آنها صرفاً برای بینندگان بسیار متنوع سرگرمی قابل قبولی فراهم آورند، بلکه باید مراقب باشند بخش هر چند کوچک رهبری فرهنگی و قانونگذاری کشور را از خود نرنجانند. سیاست‌های روابط عمومی هیز MPPDA را در رابطه با سازمان‌های اجتماعی بزرگ اعم از دینی و مدنی که در سطح فدرال سازمان یافته بودند، انجمن‌های زنان و اتحادیه‌های اولیا و مربیان قرار می‌داد، با این هدف که خطر قانونگذارانه‌ای را که از ناحیه قدرت اعمال نفوذ آنها بر دستگاه‌های قانونگذاری ناشی می‌شد، خنثی کند. هیز معتقد بود برای جا انداختن ضوابط داخلی به عنوان شکلی از حق تعیین سرنوشت صنعت فیلمسازی، باید ثابت کنیم «کیفیت فیلم‌های ما چنان است که هیچ آدم عاقلی نمی‌تواند مدعی شود نیاز به سانسور دارد». او تصدیق کرد بر سر اینکه باید سرگرمی را تحت ضابطه درآورد و استانداردهای این ضابطه‌مندی بحثی نیست، بلکه بحث تنها بر سر این است که چه کسی صلاحیت لازم را برای مراقبت از سینما دارد.

علاوه بر سانسور شهرداری‌ها، هیئت‌های سانسور دولتی در هفت ایالت از چهل و هشت ایالت فعال بودند، و این امر بر اساس برآورد MPPDA بر ۶۰ درصد نمایش‌های داخلی و تقریباً تمامی بازار خارجی اثر گذاشته بود. این بدان معنا بود که آیین‌نامه داخلی اتحادیه یک ساختار ممیزی اضافی بود، نه جانشینی برای ممیزی موجود.

در سال ۱۹۲۴، هیز مکانیزمی برای وارسی مواد خام ادبی مورد استفاده سینما پدید آورد که به «فرمول» مشهور شد؛ هدف این بود که «همه گونه مراقبت ممکن به عمل آید تا تنها کتاب‌ها و نمایشنامه‌هایی که از نوع درست هستند برای اقتباس‌های سینمایی به کار روند». در سال ۱۹۲۷، اتحادیه مجموعه ضوابطی برای تولید منتشر کرد که امور اجرایی آن به عهده کمیته روابط استودیویی (SRC) آن در هالیوود نهاده شده بود. این ضوابط که به «نبایدها و موارد حساس» معروف شد، توسط کمیته‌ای به ریاست ایروینگ تالبرگ تدوین شده بود و ترکیبی بود از محدودیت‌ها و ممنوعیت‌هایی که سانسور دولتی و سانسور کشورهای خارجی اعمال می‌کردند. بعد از تولید، اما پیش از پخش، اصلاحات لازم برای تسکین نگرانی‌های مدنی، دینی و تولید، در فیلم‌ها به عمل می‌آمد، اما تا سال ۱۹۳۰ کارکرد این کمیته تنها مشورتی بود.

پیچیدگی‌های تکنولوژیک تولید فیلم ناطق ترتیبات روشن‌تری را ضروری ساختند. فیلم‌های ناطق، بر عکس فیلم‌های صامت، نمی‌توانستند توسط سانسور محلی توزیع‌کنندگان منطقه‌ای و صاحبان سینماها تغییر یابند، مگر با به هم خوردن هماهنگی تصویر و صدای آنها. تهیه‌کنندگان از کمیته روابط استودیویی چیزی محکم‌تر از مشاوره و توصیه می‌خواستند، اما در عین حال طالب این بودند که در مورد صدا مقررات آسان‌تری اعمال شود. اما تمایل آنها به «آوردن برادوی به مِیْن استریت» مغایرت داشت با خصومت یک طبقه متوسط شهرستانی پروتستان که به طور فزاینده‌ای احساس ناامنی می‌کرد. پروتستانیسم شهرستانی، که مخالفت با انحصار را با ضد یهودی گری نه چندان پوشیده‌ای به هم می‌آمیخت، سینما را خطری تلقی می‌کرد که توانایی جوامع کوچک را در اعمال کنترل بر تأثیرات فرهنگی‌ای که در معرض آن بودند تهدید می‌نمود.

در پاییز ۱۹۲۹ اتحادیه به دلایلی که ارتباط اندکی به محتوای فیلم‌ها داشت، به شدت مورد انتقاد قرار گرفت. روابط اتحادیه با دولت فدرال به خاطر یک رشته معاملات مانند خرید سالن‌های سینما و شرکت‌های بزرگ فیلمسازی رو به وخامت نهاده بود. در عین حال ساختمان روابط عمومی‌ای که هیز بنا نهاده بود، در پی ناکامی اتحادیه در امر برقراری مناسبات همکاری با کلیساهای پروتستان شبیه مناسباتی که با کاتولیسیسم سازمان یافته داشت، فرو می‌ریخت. فردای سقوط وال استریت، صنعت سینما هدف بسیار خوبی بود برای حملات منتقدان فرهنگ تجارت حاکم در دهه بیست. و تهاجم پروتستان‌ها به صاحبان سینمای مستقل این فرصت را داد که حمله به فعالیت‌های تجاری شرکت‌های بزرگ را با اتهامات اخلاقی بیامیزند. صاحبان سینمای خُرد، چون به خاطر استانداردهای اخلاقی فیلم‌هایی که نشان می‌دادند مورد انتقاد قرار گرفتند، با این استدلال از خود دفاع کردند که اصرار شرکت‌های بزرگ بر دریافت درصد عمده‌ای از درآمد گیشه، صاحبان سالن‌های نمایش فیلم را مجبور می‌کرده که بدون

توجه به اولویت‌های خود و جوامع‌شان «داستان‌های مبتذل جنسی» نشان دهند. آنها پافشاری می‌کردند که تنها راه برقراری وجاهت و سلامت در مین استریت، اعمال ضوابط گسترده فدرال بر صنعت فیلمسازی است.

هیز، که از همه سو مورد تهاجم قرار گرفته بود، تمامی توجه خود را معطوف تدوین ضوابطی برای محتوای فیلم‌ها کرد؛ او گمان می‌کرد این دقیقاً آن زمینه‌ای است که اتحادیه می‌تواند مفید بودن خود را هم به عموم و هم به اعضای خود نشان دهد. سپتامبر ۱۹۲۹ او کار بازنگری مقررات سال ۱۹۲۷ را شروع کرد، و کمیتهٔ تهیه‌کنندگان در ماه نوامبر، پیش‌نویسی ارائه نمود. سند به کلی جداگانه‌ای هم از شیکاگو رسید، که در آن، مارتین کوئیگلی، کاتولیک شیکاگویی برجسته‌ای که در کارهای اتحادیه مشارکت داشت، آیین‌نامه بسیار دقیق‌تری را پیشنهاد کرد که اصول اخلاقی مبنای سرگرمی سینمایی را شرح می‌داد. او برای تدوین این پیش نویس روحانی ژوزوئیتی به نام پدر دانیل لورد را استخدام کرده بود.

کلنل جیسون جوی، مدیر کمیته روابط استودیویی، تمام سال ۱۹۳۰ را صرف تلفیق دو پیش‌نویس و اهداف متفاوت آنها کرد. بعد از بحث‌های بسیار، کمیته‌ای متشکل از تهیه‌کنندگان یک روایت «فشرده» نوشت و لورد و هیز، پیش‌نویس لورد را به عنوان سند جداگانه‌ای با عنوان «دلایل مبنای آیین‌نامه» بازنویسی کردند. با موافقت دو طرف، قرار شد مشارکت کاتولیک‌ها در تدوین این آیین‌نامه پنهان باقی بماند؛ همین طور روش اعمال آن، «قطعنامه درباره تفسیر یگانه»، که مسئولیت اعمال تغییرات در فیلم‌های تمام شده را به عهده شرکت سازنده فیلم می‌گذاشت. همین طور یک «هیئت داوری» متشکل از رؤسای بخش تولید شرکت‌های عضو منصوب شد که داوری قطعی درباره این‌که یک فیلم با «روح و نص آیین‌نامه» همخوانی دارد یا نه به عهده آن گذاشته شد. این گونه برخورد محتاطانه در امر اعلام برائت اتحادیه از اعمال آیین‌نامه هم به آگاهی تدوین‌کنندگان به دشواری‌های اجرایی آن برمی‌گشت و هم ناشی از بدگمانی در مورد مقاصد تهیه‌کنندگان‌بود.

متن آیین‌نامه شامل فهرستی بود از ممنوعیت‌ها، نه بحث‌های اخلاقی پیش‌نویس اولیه لورد. «کاربردهای خاص» این سند، «نبایدها و موارد حساس» را تشریح می‌کردند، و مواردی در مورد مشروبات الکلی، زنا، ابتذال و تصاویر قبیحه به آن افزوده شد. سهم لورد بیش از همه در «اصول کلی» سه‌گانه‌ای که مقدم بر «کاربردهای خاص» بود کاملاً به چشم می‌خورد:

۱ـ هیچ تصویری که استانداردهای اخلاقی کسانی را که به تماشایش می‌نشینند تنزل دهد، نباید تولید شود. از اینجا همدلی بیننده هرگز نباید به سمت جنایت، خطاکاری، شرّ یا گناه جلب گردد.

۲ـ استانداردهای درست زندگی، که باید تنها تابع مقتضیات درام و سرگرمی باشند، می‌توانند معرفی شوند.

۳ـ قانون، خواه قانون طبیعی و خواه قانون بشری، نباید مسخره شود، و نباید با تخطی از آن همدلی شود.

هر چند هم‌آوایی رو به افزایشی از صداهای گوناگون شرارت‌های اخلاقی سینما را محکوم می‌کردند، اما از اینجا به هیچ وجه نمی‌توان چنین نتیجه‌گیری کرد که در فاصله سال‌های ۱۹۳۰ تا ۱۹۳۴ فیلم‌ها مستهجن‌تر یا شرارت‌بارتر شده بودند. جز استثناهای پراکنده، خلاف این امر واقعیت داشت. اوایل دهه سی در فرهنگ آمریکا و جاهای دیگر، دوران محافظه‌کاری اخلاقی بود، و کمیته مناسبات استودیویی و سانسور دولتی هر دو روزبه‌روز مقررات سخت‌تری اعمال می‌کردند.

سرسخت‌ترین منتقدان صنعت سینما فیلم‌ها را بیشتر براساس آگهی‌های تبلیغاتی آنها داوری می‌کردند تا براساس محتوای آنها و یکی دو نمونهٔ کوچک نقض مقررات کفایت می‌کرد تا آتش حق‌طلبی آنها شعله‌ور شود.

رویکرد جیسون جوی به بهبود محتوای فیلم‌ها رویکردی گام‌به‌گام بود. لورد می‌اندیشید که «عیب‌جویی حقیر، تنگ نظرانه و بی‌ارزش هیئت سانسور» کوشش‌های او را در راستای مذاکره بر سر چنان استراتژی‌های بازنمایی که به تهیه‌کنندگان اجازه دهد» روی غیرمتعارف، خلاف قانون و غیر اخلاقی زندگی را هم به تصویر بکشند، تا در تضاد با آن خوشبختی و فایده‌های ناشی از زندگی سالم، تمیز و قانونمند را برجسته گردد»، ناکام می‌گذارند. او به این نتیجه رسیده بود که اگر قرار است این آیین‌نامه به قوت خود باقی بماند، باید به استودیوها اجازه داد سیستمی از قراردادهای بازنمایی تدوین کنند «که اذهان پیچیده می‌توانند از آنها نتیجه‌گیری معینی بکنند، اما برای اذهان معمولی و بی‌تجربه هیچ معنای خاصی نخواهد داشت». بخش بزرگی از کار آیین‌نامه تولید، بخصوص درسال‌های نخستین فعالیتش، صرف خلق و حفظ این سیستم قراردادها می‌شد. این آیین‌نامه‌ها هم، مانند بسیاری از قراردادهای دیگر هالیوود، یکی از جانشین‌های بسیار مفصل پژوهش مخاطب بود. صنعت تولید فیلم هالیوود. که تصمیم گرفته بود تولیدات خود را رده‌بندی نکند، باید راهی می‌جست که موضوع واحدی را هم برای اذهان «معصوم» و هم برای

مارلنه دیتریش (۱۹۰۱-۱۹۹۲)

هاله‌ای از جذابیت جنسی شخصیت مارلنه دیتریش را احاطه کرده است. با گذشت بیش از نیم قرن از زمانی که او با فیلم‌های مربی‌اش یوزف فن استرنبرگ به اشتهار رسید، تصویر او چون بت سینمایی، برای طرفدارانش، اعم از همجنس‌خواه و غیر آن، از سکه نیفتاده است و جلال و شکوه زن ـ مردانه و ابهام جنسی‌ای که شخصیت او را به عنوان ستاره نشاندار می‌کنند، امروزه بیش از هر زمان باب روز هستند.

کار هنری مارلنه دیتریش از صحنه تئاتر دهه بیست آلمان، با نقش‌های کوچکی که در نمایش‌ها و موزیکال‌ها به عهده می‌گرفت، شروع شد. او به سرعت در صحنه کاباره‌ای پرسروصدای برلین پس از جنگ به چهره‌ای سرشناس بدل شد. در این محیط‌ها، او به خاطر پوشیدن سبک‌دار لباس‌های مردانه و توانایی‌اش در جلب هزاران دلداده از هر دو جنس، شهرتی به هم زده بود. دیتریش در زندگی حرفه‌ای خود اجراکننده با استعدادی شد که در عرصه سینما، تئاتر و صفحات موسیقی تجربه داشت، اما تا پیش از آنکه یوزف فون استرنبرگ او را برای بازی نقش لولا لولا در فیلم ***فرشته آبی*** (۱۹۳۰)، که محصول مشترک یوفا / پارامونت بود، استخدام کند، صاحب چهره سینمایی خاصی نبود. این «تماس اشترنبرگ» و بازی دیتریش در این فیلم در نقش «زن خونخوار»ی (femme fatale) که بی‌شرمانه نسبت به تحقیر جنسی مردان بی‌تفاوت است برای او شهرت جهانی به ارمغان آورد و سرآغاز افسانه دیتریش شد.

در سال ۱۹۳۰ دیتریش با یک قرارداد برای دوفیلم با پارامونت پیکچرز تحت حمایت فن‌استرنبرگ به هالیوود رفت. دستگاه تبلیغاتی پارامونت او را همچون رقیب دلفریب گرتاگاربوی ام. جی. ام. بزرگ کرد. ***مراکش*** (۱۹۳۰)، که در آن دیتریش با گاری کوپر و آدولف منجو همبازی بود، پیش از این‌که ***فرشته آبی*** در ایالات متحده به نمایش‌درآید با موفقیت تجاری عظیمی بر پرده رفت. طی پنج سال بعد از آن، با یک استثنا، دیتریش به همکاری با فن‌استرنبرگ ادامه داد: ***رسوا شده*** (۱۹۳۱) ***قطار سریع‌السیر شانگهای*** (۱۹۳۲)، ***ونوس موطلایی*** (۱۹۳۲)، ***امپراتریس سرخ*** (۱۹۳۴)، و ***شیطان یک زن است*** (۱۹۳۵). فیلم‌های استرنبرگ دیتریش که با اروتیسیزم دیداری سنگین پیرامون ستارهٔ خود مشخص می‌شوند، بارها و بارها او را به نقش زن معمایی و شهوانی‌ای برمی‌گردانند که الهام‌بخش رفتار مازوخیستی در مردانی است که اسیر جذابیت تحریک‌آمیز و مهلکش می‌شوند.

موفقیت دیتریش در هالیوود یک شبه بود. برای بازی در نقش ایمی جالی در فیلم ***مراکش*** نامزد دریافت جایزه اسکار شد و ***قطار سریع‌السیر شانگهای*** سروصدای زیادی کرد. اما چون فیلم‌های استرنبرگ دیتریش در تصویر کردن دنیای فانتزی خود که در آن هوس همه چیز و هیچ چیز است روز به روز بی‌شرمانه‌تر عمل می‌نمودند، هم در گیشه و هم با منتقدان مشکل پیدا کردند. منتقدان این فیلم‌ها را عجیب و غریب و حتی منحرف می‌دانستند. تقصیر شکست این فیلم‌ها به گردن فن استرنبرگ افتاد و استودیو عذر او را خواست.

هر چند از تسلط قاهرانه کارگردان‌ها بر بازیگران زیاد سخن گفته می‌شد، اما دیتریش این قدرت را داشت که تا حدود زیادی بر تصویر خود کنترل داشته باشد، تا درجه‌ای که در اموری مثل شکل نورپردازی و لباس‌ها دخالت کند. «همکاری» او با تراویس بانتون اورا به بهترین نمونه‌های مد لباس هالیوودی تبدیل کرد. به این ترتیب دیتریش توانست تصویر سینمایی پرزرق و برق خود را حفظ کند، اما فیلم‌هایی که برای استودیوی پارامونت بعد از ترک استرنبرگ‌بازی کرد، همه از آن کیفیات بی‌شرمانه و پیچیده و حالت جنسی ابهام‌آمیزی که فیلم‌های استرنبرگ همچون کیفیات ناب «دیتریشی» از آنها بهره گرفته بودند،برخوردار نبودند. هرچند دیتریش در رمانس سبک ***هوس*** (۱۹۴۶) به کارگردانی فرانک بورزیگی در نقش یک جواهر دزد بازی جالبی ارائه داد، اما در اواخر دهه سی کارنامه هنری او افت کرده بود.

بازگشت دیتریش با نقش غیرقابل انتظار فرنچی در وسترن کمدی جرج مارشال به نام ***دستری دوباره می‌تازد*** (۱۹۳۹) اتفاق افتاد. دیتریش در این فیلم، که از آوازهای فردریک هولاندر آهنگساز ***فرشته آبی*** بهره‌مند بود، بازی تلخ و شیرین به یادماندنی در نقش یک آوازه‌خوان کافه ارائه داد. رشته کوتاهی از فیلم‌های موفق (عمدتاً محصول یونیورسال) ازپی آن آمدند؛ در آنها دیتریش معمولاً نقش زن آوازه‌خوان کاباره‌ای خوش قلبی را بازی می‌کرد، مانند نقشش در فیلم ***هفت گناهکار*** (۱۹۴۰) تی گارنت. بعد از نمایش ***پیتسبورگ*** در سال ۱۹۴۲ دیتریش سم گیشه اعلام شد. او که تازه تبعه آمریکا شده بود، اوراق قرضه دولتی برای جنگ می‌فروخت و بعد در سال‌های ۱۹۴۴-۴۵ به یک تور USO پیوست، جبهه‌های جنگ اروپا را می‌گشت و روی سازی که به ظرافت روی پاهای زیبایش قرار گرفته بود برای سربازان قطعاتی می‌نواخت.

پس از جنگ دیتریش غالباً با کارگردان‌های بااستعداد (بیلی وایلدر، آلفرد هیچکاک، فریتس لانگ، لایسن) کار می‌کرد، اما حاصل کار در موارد مختلف متفاوت بود. او معمولاً در نقش‌هایی موفق‌تر بود که واجد آن کیفیات سرد و دور از سانتی‌مانتالیسمی بودند که استرنبرگ بر آنها تأکید کرده بود. مانند آوازه خوانی که به نازی‌ها سمپاتی دارد در ***یک مسأله خارجی*** (۱۹۴۸) به کارگردانی بیلی وایلدر یا نقش کوتاهی که به عنوان یک زن بدکاره بدبین در ***نشانی از شر*** اورسن‌ولز بازی کرد (۱۹۵۸). صرف نظر از نقش‌های سینمایی کوتاهی در دهه‌های شصت و هفتاد، «پرزرق و برق‌ترین مادر بزرگ دنیا» وقت خود را صرف سیر و سیاحت واجرای نمایشی تک‌نفره کرد، تااین‌که عواقب فیزیکی مواد مخدر، الکل و کهولت سن، او را وادار کرد به آپارتمان خود در پاریس عقب نشینی کند. او آخرین دههٔ عمرش را در این آپارتمان گذراند. دیتریش در این سال‌ها منزوی و زمین‌گیر شده بود و اجازه نداد کسی از او عکس بگیرد.

گایلین استادلار

گزیده فیلم‌شناسی:

فرشته آبی (۱۹۳۰)، مراکش (۱۹۳۰)، رسوا شده (۱۹۳۱)، قطار سریع‌السیر شانگهای (۱۹۳۲)، ونوس موطلایی (۱۹۳۲)، امپراتریس سرخ (۱۹۳۴)، شیطان یک زن است (۱۹۳۵)، باغ خدا (۱۹۳۶)، دستری دوباره می‌تازد (۱۹۳۹)، هفت گناهکار (۱۹۴۰)، قسمت (۱۹۴۴)، یک مسأله خارجی (۱۹۴۸)، ترس از صحنه (۱۹۵۰)، مزرعه بدنام (۱۹۵۲)، شاهد دادستان (۱۹۵۸)، نشانی از شر (۱۹۵۸)، دادگاه نورنبرگ (۱۹۶۱)،

کتاب‌شناسی:

Riva, Maria(1993), Marlene Dietrich by her Daughter.
Spoto, Donald(1992), Blue Angel: The Life Of Marlene Dietrich. Sternberg, Josefvon(1965), Fun in a Chinese Laundry.

حساسیت‌های «پیچیده» جذاب سازد، بدون اینکه از مرزهای آنچه برای عموم پذیرفتنی است، تجاوز نماید. این به معنای تدبیر سیستم‌ها و کدهای بازنمایی‌ای بود که در آنها «معصومیت» آشکارا بر متن نقش بسته بود، و در عین حال بینندگان «پیچیده» می‌توانستند هر معنایی را که خود دوست دارند، از فیلم برداشت کنند، البته تا آنجا که تهیه‌کنندگان می‌توانستند با استناد به «آیین‌نامه تولید» انکار کنند که این چیزها را خودشان در فیلم گنجانده‌اند. همان طور که لئا جیکوب (۱۹۹۱) نشان داده است، تحت آیین‌نامه تولید یاد شده «ایده‌های خلاف می‌توانستند به بهای ناپایداری معنا به حیات خود ادامه دهند... بحث‌های دائمی درباره این‌که فیلم‌ها تا چه اندازه می‌توانند رو باشند و ایده‌های خلاف به چه وسایلی (از طریق تصویر، صدا، زبان) می‌توانند راهی برای بازنمایی بیابند» تمامی نداشت.

با این همه سانسور همچنان در محتوای فیلم‌ها مسائل اخلال‌برانگیزی می‌یافت. فیلم جنایی از سال ۱۹۰۷ موضوع سانسور محلی قرار گرفته بود و این ژانر برای نظم اجتماعی مهم‌ترین خطر شمرده می‌شد. در اوایل دههٔ سی موج کوتاه‌مدت فیلم‌های گانگستری که با الهام از پوشش مطبوعاتی ماجراهای آل کاپون ساخته می‌شدند، بار دیگر اتهاماتی از این دست را بر سرزبان‌ها انداخت که فیلم‌ها بینندگان جوان خود را تشویق می‌کنند که قهرمان گانگستر را یک «قهرمان ـ خبیث» ببینند. و این برای روابط عمومی اتحادیه افتی بود. در سپتامبر ۱۹۳۱ «آیین‌نامه» سخت‌تر شد، ارائه فیلمنامه‌اجباری و تولید فیلم‌های گانگستری ممنوع گردید. اما به محض این‌که اتحادیه به یک نوع از انتقادات پاسخ می‌داد، انتقاد دیگری جای آن را می‌گرفت. مثلاً به محض این‌که «جوی» به وسایلی دست یافت تا رعایت اخلاق عمومی را در داستان فیلم‌ها تضمین کند، اصلاح‌طلبان ضدسینما اعلام کردند که داستان‌های هالیوودی منبع اصلی نفوذ و اثرگذاری هالیوود نیستند. حالا گفته می‌شد که نیروی فاسدکننده سینما درلذت گمراه کنندهٔ حاصل از تماشای تصویر پرزرق و برق آن نهفته است، که در کارنامه سینمایی بازیگران زنی چون جین هارلو، می وست و بازیگری که پیر لورد او را با عبارت «کنستانس بنت غیر قابل گفتگو» توصیف می‌کرد، تبلور پیدا می‌کند.

در ژانویه ۱۹۳۲ جوزف برین به هالیوود آمد تا بر تبلیغات خود به نفع اتحادیه نظارت کند. سبک کار زمخت او نشانگر کنار نهادن کوشش‌های جوی برای دستیابی به توافق نظر بود. در ماه سپتامبر جوی اتحادیه را ترک کرد و در شرکت فاکس تهیه کننده شد. جانشین او، جیمز وینگیت، نشان داد که نمی‌تواند با هیچیک از سران استودیوها به توافق برسد و به جزئیات حذف‌ها توجه بیشتری نشان داد تا به نگرانی‌های مضمونی گسترده‌تر. استعفای جوی همزمان شد با انتشار نخستین بار بخش‌هایی از پژوهش مطالعات بنیاد پیِن. این برنامه پژوهشی، که متولی‌اش شورای پژوهش‌های سینمایی بود، به حضور کودکان در سینما و واکنش‌های عاطفی آنان نسبت به فیلم‌ها می‌پرداخت؛ موضوعی که به‌کانون توجه نگرانی پروتستان‌ها و محافل تربیتی درباره اثرات فرهنگی سینما بر کودکان تبدیل شده بود. مجموعه‌ای از اسناد این تحقیق که با عنوان فیلم‌های ما بچه را تربیت می‌کنند توسط هنری جیمز فورمن گردآوری و با تبلیغات فراوان به طور گسترده توزیع شده بود، باعث شد که خواست‌های شورای پژوهش‌های سینمایی به تهدیدی جدی برای صنعت فیلمسازی تبدیل شود. در اواخر سال ۱۹۳۲ حدود چهل سازمان دینی و تربیتی با صدور قطع‌نامه‌ای خواستار تدوین ضوابط فدرال برای صنعت فیلمسازی شدند.

ماه‌های نخست سال ۱۹۳۳ نقطه حضیض اوضاع مالی صنعت سینما بود. بسیاری از استودیوها در آستانه ورشکستگی قرار داشتند و هیز اصرار داشت که برای مقابله با این بحران اقدامات اقتصادی کفایت نمی‌کند. او اعتقاد داشت که تنها با اعمال جدی‌تر آیین‌نامه تولید می‌توان دل مردم را به دست آورد و فشاری را که برای اعمال مقررات فدرال وارد می‌آید، درهم‌شکست و هیئت مدیره را راضی کرد که سندی به نام «تائید مجدد هدف‌ها» امضا کند و با این کار بپذیرد که «تأثیرات مخربی استانداردهای تولید، استانداردهای کیفیت و استانداردهای تجارت را تهدید می‌کنند و به آنها قول داد استانداردهای بالاتر تجارت را حفظ کند». این سند ابزاری شد در دست هیز که با آن شروع کرد به تجدید سازمان کمیته روابط استودیویی. لحن نامه‌نگاری‌ها عوض شد. یکی از مقامات استودیوها موضوع را چنین برای تهیه کنندگان استودیو تشریح کرده است: «پیش از این به ما می‌گفتند «توصیه می‌شود»، اما اخیراً نامه‌ها مؤکداً می‌گویند «مجاز نیست» یا عبارت دیگری به همین صراحت». برین کارهای دیگرش را کنار گذاشت تا تمام وقت به موضوع آیین‌نامه بپردازد و با انجام کاری که آشکار بود وینگیت از پیش برنمی‌آید، مفید بودن خود را ثبات کرد: ارائه راه‌حل‌های عملی به استودیوها برای مشکلاتی که در جریان اجرای آیین‌نامه پیش می‌آمد و از این راه حمایت از سرمایه‌گذاری. از اگوست ۱۹۳۳ عملاً او کمیته را اداره می‌کرد.

علاوه بر این، برین با کوئیگلی و سایر کارشناسان برجسته

در حال مکاتبهٔ توطئه‌آمیز دائمی بود با این هدف که بتواند سلسله مراتب کلیسا را در یک نمایش قاطعیت فرهنگی درگیر کند. در نوامبر ۱۹۳۳ آنها موفق شدند اسقف‌های کاتولیک را راضی کنند یک کمیته اسقفی در زمینه سینما تأسیس نمایند و در آوریل ۱۹۳۴ این کمیته اعلام کرد که برای عضویت در یک لژیون حفظ عفت عمومی ثبت نام می‌کند که اعضای آن متعهد می‌شوند از «تماشای فیلم بپرهیزند مگر فیلم‌هایی که ازعفت عمومی و اخلاق مسیحی تخطی نکنند.» لژیون بیان خودجوش احساسات مردم نبود. بسیج آن به دقت برای دستیابی به هدفی مشخص طراحی شده بود: اعمال مؤثر آیین‌نامه تولید توسط دستگاه موجود. هر چند چنین به نظر می‌آمد که حربه اصلی این کار تهدید به تحریم فیلم‌ها یا سالن‌های نمایش فیلم باشد، اما قدرت واقعی آن در قابلیت آن در زمینه تولید تبلیغات نهفته بود. لژیون برای ترساندن تهیه کنندگان طراحی شده بود، نه برای ایراد زیان اقتصادی جدی. برای موفقیت آن اهمیت حیاتی داشت که مسأله اجرای آیین‌نامه از مسائل مربوط به عملکرد تجاری صنعت فیلمسازی مانند دریافت درصد عمده‌ای از درآمد کاملاً تفکیک شود، تا لژیون از MPRC متمایز گردد و روشن باشد که اسقف قصد یا تمایل ندارد به سردمداران صنعت سینما بگوید تجارت خود را چگونه اداره کنند. لژیون با موفقیت کامل روبرو شد. در ماه ژوئن هیئت MPPDA «قطعنامه درباره تفسیر یگانه» را مورد تجدید نظر قرار داد. MPRC به PCA تغییر نام داد. «برین» مدیر آن شد و پرسنل آن افزایش یافت. هیئت داوری متشکل از تهیه‌کنندگان منحل شد و مراجعه به هیئت مدیره MPPDA به عنوان تنها راه اعتراض به داوری‌های برین باقی ماند. هر فیلمی که از تصویب PCA می‌گذشت، مهری به آن داده می‌شد که باید بر تمامی نسخه‌های آن زده شود. همه شرکت‌های عضو توافق کردند هیچ فیلم بدون پروانه‌ای را توزیع نکنند و نمایش ندهند. یکی از مواد، جریمه‌ای ۲۵۰۰۰ دلاری برای تخطی از این قانون پیش بینی می‌کرد.

با توجه به عنایت افکار عمومی به این بسیج، کاملاً به سود صنعت فیلمسازی بود که با آن همراه شود. تبلیغات صنعت فیلمسازی بر دوره‌بندی بحران ۱۹۳۴ تأکید کرد تا بین «قبلاً، یعنی زمانی که SRC از کنترل تولید ناتوان بود و «حالا» که آیین‌نامه PCA کاملاً مؤثر بود، خطّ فاصلی رسم کند. در نتیجه نیاز به این اظهار ندامت علنی از سوی صنعت فیلمسازی، تاریخ به‌کارگیری تدریجی آیین‌نامهٔ تولید از سوی SRC پشت سر یک شرح پیامبرگونه آخرالزمانی پنهان شد. هدف بلافصل پشت این اغراق، کمتر به دست آوردن دل کاتولیک‌ها بود (هر چند لژیون عفت عمومی یکی از عوامل مؤثر نیرومند در PCA باقی ماند) تا بیرون راندن کسانی که هنوز خواهان اعمال ضوابط فدرال بر صنعت فیلمسازی بودند. اما در واقع مقارن ماه مارچ، زمانی که بیشتر استودیوها «به طور مشخص تمایل خود را به انجام کار درست نشان می‌دادند»، آشکار بود برین مبارزه داخلی را برده است. برادران وارنر که همواره در برخورد به مقررات و MPPDA از سایر شرکت‌های فیلمسازی چموش‌تر بود، باید رام می‌شد. با اجرای موافقت‌نامه در اواسط جولای اوضاع سخت‌تر شد. تا مارچ ۱۹۳۳ از نمایش تعدادی از فیلم‌ها جلوگیری شد و برخی از فیلم‌ها به کلی دوباره‌سازی شدند، که مشهورترین نمونه‌اش تبدیل ***این کارگناه نیست*** می‌وست به ***زیبای سال‌های نوّد*** (۱۹۳۴) بود. تعداد دیگری از فیلم‌ها که روی پرده بودند، پیش از فرا رسیدن موعد مقرر از پرده برداشته شدند. به تعداد زیادی از فیلم‌های گذشته هم، زمانی که شرکت‌ها خواهان نمایش مجدد آنها شدند، پروانه نمایش داده نشد. از یک لحاظ مهم دیگر سیاست تولید در اوائل ۱۹۳۴ تغییر جدی کرده بود. موج اقتباس‌های هالیوودی پرهزینه از روی آثار کلاسیک ادبی و زندگی‌نامه‌های تاریخی نتیجه الزامات روابط عمومی صنعت سینما بود.

با تثبیت شدن موقعیت PCA، بحث در این مورد که مواد خام مناسب برای فیلم‌ها کدامند، پایان نگرفت. معمولاً تهیه کنندگان و نویسندگان در فیلمنامه‌هایی که برای PCA می‌فرستادند موادی را که می‌دانستند PCA حذف می‌کند باقی می‌گذاشتند، غالباً با این امید که از آنها به عنوان ابزار چانه زنی برای گرفتن چیز دیگری استفاده کنند و چه بسا نماها یا سکانس‌هایی که PCA به آنها اعتراض داشت، جان سالم به در می‌بردند و در فیلم نهایی باقی می‌ماندند. در سال ۱۹۳۵ با کوشش بسیاری از استودیوها برای دور زدن ممنوعیت تولید فیلم‌های گانگستری، بحث درباره شکل بازنمایی جنایت در سینما دوباره زنده شد، تا زمانی که سانسور بریتانیا به این گرایش اعتراض کرد. اما این گونه مسائل پیرامون اجرای آیین‌نامه روی هم رفته مسائل نسبتاً جزئی بودند: استودیوها به دستگاه نظارت PCA تن داده بودند و جز در موارد استثنایی بروز مقاومت، به تصمیم‌های آن گردن می‌نهادند. مهم‌تر از آن، افکار عمومی به طور کلی دوران وحشت اخلاقی خود را پشت سر گذاشته بود و روایت اتحادیه یا لژیون را درباره نجات صنعت فیلمسازی از ورطهٔ گمراهی سال ۱۹۳۴، می‌پذیرفت.

اصرار «برین» بر این‌که «PCA» از سوی تهیه کنندگان،

کارگردان‌ها و کارکنان آنها به عنوان شریک فرایند تولید پذیرفته شده بود» دقیقاً درست است. گذشته از این اصل که PCA همچون حامی تولید عمل می‌کرد، نه مانع آن، دو ملاحظه بر فعالیت‌های آن حاکم بود: «خسارت برای جریحه‌دار کردن ارزش‌های اخلاقی» چنانکه برین می‌فهمید نه تنها این را تضمین می‌کرد که «هیچ فیلمی که استانداردهای اخلاقی تماشاگرانش را تنزل می‌دهد ساخته نشود»، بلکه همچنین تضمین می‌کرد که این خسارت بدون استثنا برای مجازات گناهکاران محاسبه و از آنها گرفته شود. طرح قصه‌ها باید به لحاظ پیشروی ماجرا، دیالوگ و نتیجه‌گیری پایانی، از نظر اخلاقی روشن و بدون ابهام می‌بودند، بنابراین ابهام متنی از روایت به بازنمایی تصویری نقل مکان کرد؛ به خصوص مسائل مربوط به سکس به چنان شیوه‌ای بازنمایی می‌شد که برای دریافتن آنها یک دانش از پیش موجود لازم بود. فیلمنامه‌نویس الیوت پال مطلب را چنین خلاصه می‌کند: «یک صحنه می‌توانست نفسانیات بیننده را به بازی بگیرد و با وجود این به لحاظ فنی مدعی رعایت آیین‌نامه باشد.»

دشواری‌هایی که اتحادیه در اواخر دههٔ سی در زمینه محتوای فیلم‌ها با آنها روبرو بود، عمدتاً نتیجه موفقیت‌های آن بودند. چون طرز برخورد آن استودیوها بعد از سال ۱۹۳۴ حالت آمرانه به خود گرفت، نامه‌نگاری‌های برین بین تصمیم‌گیری‌های ناشی از «آیین‌نامه»، توصیه‌های مربوط به اقدامات احتمالی سانسور دولتی و سانسور کشورهای خارجی، و اعمال «سیاست‌های صنعت فیلمسازی» در واکنش به گروه‌های فشار، دولت‌های خارجی و منافع شرکت‌های بزرگ، تمایز اندکی باقی گذاشتند. سیاست‌های صنعت فیلمسازی، همانند آیین‌نامه، هدف‌شان این بود که کاری کنند که فیلم‌ها تبدیل به موضوع مشاجرات عمومی نشوند یا صاحبان منافع قدرتمند را نرنجانند، اما حوادثی نظیر تصمیم شرکت ام. جی. ام. مبنی بر عدم تولید نسخه سینمایی کتاب اینجا چنین چیزی نمی‌تواند اتفاق بیفتد نوشته سینکلر لوییس، و اعتراض کاتولیک‌ها به فیلم ***انسداد*** (۱۹۳۸) که ماجراهایش در جنگ داخلی اسپانیا می‌گذشت، به اتهاماتی از ناحیه لیبرال‌های درون صنعت فیلمسازی و جاهای دیگر انجامید مبنی بر این‌که آیین‌نامه فاسد و به سانسور سیاسی تبدیل شده است. اما به هر رو، آن اقدام PCA که در اواخر دهه سی بیش از همه بر سر آن جاروجنجال شد، مانند همه موارد پرسروصدای دیگر سانسور اخلاقی یک مورد بسیار پیش‌پا افتاده بود: گنجاندن واژه معمولاً ممنوع damn در آخرین جمله کلارک گیبل در فیلم ***بربادرفته*** (۱۹۳۹).

سال‌های جنگ و بعد از جنگ

اما مسائلی که با افزایش تنش سیاسی در اروپا و در جهان به طور کلی مطرح شدند، چنین پیش پا افتاده نبودند. در خود ایالات متحد سانسور سیاسی مستقیم عملاً به ممنوعیت برخی از فیلم‌های شوروی توسط هیئت‌های سانسور دولت مرکزی یا محلی محدود می‌شد. فیلم‌های خبری از سانسور معاف بودند، اما ضوابط داخلی دقیقی بر آنها اعمال می‌شد؛ آنها مسائل جنایی و همین طور مشاجرات سیاسی را پوشش نمی‌دادند. در همین زمان آلمان نازی و ایتالیای فاشیست سانسور سختی را بنا گذاشته بودند، که هدفش نه تنها تحت ضابطه درآوردن محتوای (عمدتاً تفریحی و واقع گریز) فیلم‌های تولید داخلی، بلکه کنترل واردات از آمریکا و جاهای دیگر بود، در حالی که ژاپن و اتحاد شوروی نه تنها سانسور داخلی سختی اعمال می‌کردند، بلکه عمدتاً به بازارهای بسته تبدیل شده بودند. در بیشتر سال‌های دهه سی واکنش هالیوود به صعود فاشیسم مماشاتی بود که انگیزه اقتصادی داشت، با این هدف که فیلم‌های هالیوودی حساسیت سانسور خارجی را برنیانگیزند و باعث بسته شدن بیشتر بازارهای خارجی نشوند. مثلاً در سال ۱۹۳۶ شرکت مترو-گلدوین- مه‌یر حقوق اقتباس سینمایی نمایش‌نامه معروف رابرت ای. شروود به نام «حظّابله» را خرید. ماجراهای این نمایشنامه به شروع جنگ تازه‌ای در اروپا به خاطر حمله ایتالیا به فرانسه مربوط می‌شد. استودیو و PCA هر دو با دریافتن خطری که از ناحیه این پروژه پخش اروپایی فیلم را تهدید می‌کرد، وارد مذاکراتی طولانی با دیپلمات‌های ایتالیایی در آمریکا شدند تا خط داستانی‌ای بیابند که هیچ چیزی که ممکن است دولت ایتالیا را برنجاند در خود نداشته باشد. درونمایه ضد جنگ عمومی فیلم جایگزین محکومیت مشخص تجاوز فاشیستی نمایشنامه شد و ساکنان کشور اروپایی به قول تهیه کننده «توصیف نشده‌ای» که ماجراهای فیلم در آن روی می‌دادند، به زبان اسپرانتو حرف می‌زدند، نه ایتالیایی. دیرکردهای تولید فیلم، که تاحدودی معلول همین مذاکرات بودند، باعث شد ***«حظّابله»*** تا اوائل سال ۱۹۳۹ به نمایش درنیاید. و در آن زمان رو به وخامت نهادن بحران بدان معنا بود که بازارها در هر صورت بسته شده بودند، و زیانی که از این ناحیه وارد آمد منطق اقتصادی سیاست‌های پیشین صنعت سینمای آمریکا را که هدف‌شان جلب رضایت رژیم‌های نازی و فاشیست بود، بی‌اثر کرد. دیوید او. سلزنیک، مانند بسیاری کسان دیگر بر این اعتقاد بود که صنعت فیلمسازی باید آیین‌نامه

موریس شوالیه (۱۸۸۸ـ۱۹۷۲)

موریس شوالیه، از برکت فیلم‌هایی که اوائل دهه ۱۹۳۰ در هالیوود بازی می‌کرد، زمان درازی در انظار مردم جهان تیپ کلیشه‌ای «مرد فرانسوی» بود. او به عنوان آوازه‌خوان و هنرمند تالارهای موسیقی، در طول نیمه نخست قرن بر دنیای سرگرمی فرانسه سلطه داشت.

شوالیه در منیلمونتان، از محله‌های معروف پاریس به دنیا آمد. موریس جوان (مومو) که دوران کودکی را در فقر گذرانده بود، شروع کرد به آواز خواندن در کنسرت‌های کافه‌ای ارزان. حوالی سال ۱۹۰۷ او محله خود را به قصد تالارهای موسیقی مجلل مانند فولی‌برژه ترک کرد، جایی که میستینگت، چه روی صحنه و چه خارج صحنه، همراه او شد. شوالیه که صدای چندان خوبی نداشت، برای خلق شخصیت نمایشی گاوروش از خود راضی به استعداد خوش سروزبانی خود، لهجه پاریسی‌اش و مجموعه‌ای از ژست‌ها تکیه می‌کرد: بالا انداختن شانه‌ها، در حالی که دست هایش را در جیب داشت و ادای معروف بیرون دادن لب پایین. او به تدریج شخصیت فکلی بولوار با ژاکت شب، پاپیون و کلاه حصیری را به این مجموعه افزود. شروع فعالیت هنری او خارق‌العاده بود: از پایان جنگ جهانی اول تا سال ۱۹۲۸ او در پاریس مشهور عام و خاص بود. در این مدت در بی‌شمار نمایش صحنه‌ای بازی کرد و آوازهای پرفروشی مانند «این کار را در زندگی نباید کرد» (۱۹۲۱) و «والنتین» (۱۹۲۴) خلق کرد. ناگزیر او توجه هالیوود را جلب کرد و پارامونت در سال ۱۹۲۸ با او قراردادی امضا کرد.

شوالیه ـ که تا آن زمان در تعدادی فیلم کوتاه فرانسوی ظاهر شده بود ـ در فاصله سال‌های ۱۹۲۸ تا ۱۹۳۵ در شانزده فیلم آمریکایی بازی کرد؛ بیشتر این فیلم‌ها داستانی و بسیاری از آنها نسخه‌هایی چندزبانه بودند. ***بی‌گناهان پاریس*** (۱۹۲۹)، چه در آمریکا و چه در فرانسه، نخستین فیلم پرفروش او بود؛ فیلم‌های پرفروش دیگر از پی آن آمدند. بهترین این فیلم‌ها را لوبیچ کارگردانی کرد: ***رژه عشق*** (۱۹۲۹)، ***ستوان خندان*** (۱۹۳۱) ***یک ساعت با تو*** (۱۹۳۲)، ***بیوه زن شاد*** (۱۹۳۴) و در آنها شوالیه با ژانت مک دانلد همبازی بود (جز ستوان خندان که کلودت کُلبرت و میریام هاپکینز در آن با او همبازی بودند). این فیلم‌ها کمدی‌های پیچیده و دلپذیری بودند که ماجراهایشان در پاریسی خیالی یا در کشورهایی چون «سیلوانیا» می‌گذشت. در این دنیای ساختگی، شوالیه به شیوه‌ای کمیک مظهر مرد پاریسی لاس زن و سکسی بود که با ادا اطوارهای غلوشده و لهجه کاریکاتوری‌اش مشخص می‌شد و در فیلم‌های ناطق اولیه تیپ تازه‌ای بود (شایعات از این حکایت می‌کنند که شوالیه در زمان اقامت در هالیوود مجاز نبود به کلاس زبان انگلیسی برود). شخصیت‌ها و مکان‌ها کلیشه‌ای بودند، اما مهارت‌هایی که شوالیه در طول سالیان آوازه‌خوانی آموخته بود در اینجا شکوفا شدند، بخصوص در موزیکال‌ها با طنز شیطنت‌آمیز لوبیچ خوب جفت و جور شدند.

شوالیه بعد از بازگشت به فرانسه در سال ۱۹۳۵ در چند فیلم بازی می‌کرد که در مقایسه با موفقیت فیلم‌های هالیوودی او و ادامه محبوبیتش روی صحنه، با استقبال متوسطی روبه‌رو شدند. ***خبرها را روکن*** که توسط رنه کلر در بریتانیا کارگردانی شد و در آن شوالیه با جک بوکانان همبازی بود، نسبت به نسخهٔ اصلی فرانسوی‌اش (***مرده فراری***) بی‌مزه از آب درآمد. در فرانسه شوالیه در فیلم ***مرد روز*** (۱۹۳۶، به کارگردانی ژولین دوویویه) و همین طور در ***با لبخند*** (۱۹۳۶) که کمدی بدبینانه‌ای درباره ماجراهای پشت صحنه به کارگردانی موریس تورنوربود و تریلر ***دام‌ها*** (۱۹۳۹) آخرین فیلم فرانسوی رابرت سیودماک ایفای نقش کرد. نکته جالب این فیلم‌ها که احیاناً دلیل ناکامی آنها هم بود، کوشش آنها برای تلفیق تصویر شوالیه به عنوان ستاره پرزرق و برق بین‌المللی با حال و هوای مردمی فیلم‌های فرانسوی آن دوره بود.

شوالیه در طول جنگ مانند بسیاری دیگر از خوانندگان فرانسوی به کار خود ادامه داد، اما همکاری او به نیروهای اشغالگر و تایید ایدئولوژی ویشی باعث شدبعد از آزادی فرانسه از چنگ نیروهای اشغالگر مشکلاتی برای او پیش بیاید (هر چند او به معنای دقیق کلمه با اشغالگران همکاری نکرده بود و از روابط خود برای کمک به یهودیان بسیاری از جمله خانواده معشوقه‌اش نیتا رایا استفاده کرده بود). با این همه به موازات کار خوانندگی به بازی در فیلم‌ها در فرانسه و در هالیوود ادامه داد. دو تا از مشهورترین فیلم‌های او در این دوره ***سکوت طلاست*** (۱۹۴۷) به کارگردانی رنه کلر و ***ژی‌ژی*** (۱۹۵۸) به کارگردانی وینسنت مینلی هستند. هر دو فیلم، کارهایی نوستالژیک‌اند: فیلم کلر ادای دین مهرآمیزی به سینمای صامت است و فیلم مینلی نسخهٔ موزیکال پرخرج داستان کولت درباره آموزش‌های یک زن جوان (السلی کارون) در پاریس در آغاز قرن است. در هر دو فیلم شوالیه مرد پا به سن گذاشته‌ای را تجسم می‌بخشد. اما حضور او در این دو فیلم طنین دیگری هم دارد که ناراحت‌کننده‌تر است. شخصیت‌هایی که شوالیه در این دو فیلم نقش‌شان را بازی می‌کند ضمن این‌که یادآور گذشته خود شوالیه هستند، مظهر دورانی از تفریحات همگانی هم هستند که در آن زمان داشت برای همیشه از بین می‌رفت.

ژینت وینسندو

گزیده فیلم‌شناسی:

بی‌گناهان پاریس (۱۹۲۹)، مارش عشق (۱۹۲۹)، سرهنگ لبخند به لب(۱۹۳۱)، یک ساعت با تو (۱۹۳۲)، بیوه زن شاد (۱۹۳۴)، خبرها را رو کن (۱۹۳۸)، مرد روز (۱۹۳۶)، دام‌ها (۱۹۳۹)، سکوت طلاست (۱۹۴۷)، گی‌گی (۱۹۵۸).

کتاب شناسی:

Ringgold, Gene, and Bodden, Dowitt (1973). Chevalier.

موریس شوالیه در بیوهٔ خندان (۱۹۳۴)

«ناسالم، احمقانه و کهنه» را کنار بگذارد، اما سانسور فیلم‌ها توسط PCA عمدتاً به خاطر شکایت ضدتراستی که در جولای ۱۹۳۸ از سوی وزارت دادگستری علیه شرکت‌های فیلمسازی عمده شد، به یک موضوع سیاسی روز بدل گشت. این شکایت PCA را در فعالیت‌های انحصارطلبانه شرکت‌های عمده شریک می‌دانست و مدعی بود که آنها آیین‌نامه را عملاً برای اعمال سانسور بر کل صنعت سینما به کار گرفته‌اند و بدین وسیله تولید فیلم‌هایی را که به موضوعات بحث‌انگیز می‌انداختند محدود کرده و از تولید رویکردهای نوجویانه به نمایش و روایت از سوی شرکت‌هایی که ممکن بود از این ابتکارات برای در افتادن با قدرت انحصاری شرکت‌های بزرگ استفاده کنند، ممانعت به عمل آورده‌اند. در سال ۱۹۳۹ قدرت قضایی PCA محدود شد، چنانکه بین انجام امور اداری آیین‌نامه از سوی آن و سایر وظایف مشورتی‌اش تمایز رزشنی نهاده شد. یکی از آثار این امر این بود که مضمون‌هایی که از نظر سیاسی بحث‌انگیز بودند مجاز شناخته شدند، تا از این راه اثبات شود که فعالیت‌های PCA «آزادی پرده» را محدود نکرده است. هر چند مسئولان PCA به اعلام نظراتی از این دست که آیا موضوعی مانند ***اعترافات یک جاسوس نازی*** (۱۹۳۹) موضوع مناسبی برای سرگرمی روی پرده باشد، ادامه دادند، اما به هر رو در بیان عقایدشان بسیار محتاط‌تر بودند.

در بریتانیا هم انتقادات لیبرالی از BBFC در اواخر دهه سی به سست شدن سختگیری‌های پیشین آن در مورد موضوعات بحث‌انگیز سیاسی منجر شد. در طول جنگ، هم در ایالات متحد و هم در بریتانیا، مؤسسات دولتی به موازات دستگاه‌های اعمال آیین‌نامه صنعت فیلمسازی کار می‌کردند، نه آنکه جانشین آنها شوند. در بریتانیا وزارت اطلاعات یک بخش سانسور داشت، اما این بخش سانسور «امنیتی» فیلم‌های خبری و داستانی هر دو را که به عهده آن نهاده شده بود، به BBFC که تقویت شده بود تفویض کرد. BBFC در ضمن وظیفه سانسور «اخلاقی» فیلم‌ها را هم حفظ کرد. وزارت اطلاعات یک دفتر فیلم تأسیس کرد. این وزارتخانه این قدرت را داشت که نمایش فیلمی را ممنوع کند، اگر چه هرگز از این قدرت استفاده نکرد. درایالات متحده، دفتر اطلاعات جنگ (OWI) هم یک دفتر فیلم تشکیل داد، که هیچ قدرت سانسوری در مورد هالیوود نداشت، اما در صدد بود یک تشکیلات نظارت بر فیلمنامه‌به موازات تشکیلات PCA به وجود آورد، تا بتواند درونمایه‌هایی به نفع تبلیغ تلاش جنگ در فیلم‌ها بگنجاند. PCA تحت ریاست جو برین، به لحاظ سیاسی و همچنین اخلاقی محافظه کار باقی ماند، اما بدآمد آن از تبلیغات به نفع شوروی در فیلمی مثل ***مأموریت در مسکو توسط*** OWI که لیبرال‌تر بود کنار زده شد. استودیوها با برنامه‌های تبلیغاتی زمان جنگ همکاری می‌کردند، مگر این‌که این برنامه سودهای آنها را به خطر اندازد. اما آنها از این گله گذاری OWI که هالیوود در نمایش سبکسری و «سویه زشت زندگی آمریکایی» زیاده‌روی می‌کند، دل خوشی نداشتند؛ نقدنویسان دولتی به کمدی پرستون استرجس به نام ***داستان ساحل پالم پیچ*** (۱۹۴۲) به همان شدت و حدتی اعتراض کردند که به فیلم‌هایی که در آنها قهرمان گانگستر فیلم وارد ارتش می‌شد). OWI بیشترین نفوذ خود را پس از سال ۱۹۴۳ به دست آورد، زمانی که پیروزی‌های نظامی راه بازارهای خارجی را دوباره گشود و استودیوها برای صدور محصولات خود به تأیید دفتر سانسور جداگانه دولت نیاز داشتند. همان طور که در بسیاری از صنایع دیگر هم در طول جنگ اتفاق افتاد، دولت و تجارت راه متقابلاً سودمندی برای به هم آمیختن میهن‌پرستی و سودجویی یافتند. در مناسبات استودیوها با OWI هم همان تاریخ آیین‌نامه تولید تکرار شد: پس از مشاجرات اولیه بر سر تثبیت مبنایی برای معاملات‌شان، OWI راهی یافت برای اثبات این که سانسور یک جور «کار نمایشی هوشمندانه» است. بنا بر گفتهٔ تاریخ‌نگاران کلیتون کوپس و گرگوری بلاک (۱۹۸۷) مداخله OWI در هالیوود جامع‌ترین و پی‌گیرترین تلاش دولت برای تغییر محتوای یک رسانه جمعی در تاریخ آمریکا بوده است»، چون این دستگاه نه تنها به صنعت فیلمسازی می‌گفت چه چیزهایی باید حذف شوند، بلکه همین طور معین می‌کرد که چه چیزهایی باید در فیلم‌ها گنجانده شوند.

استانداردهای سخت سانسور درباره سکس و خشونت، در سال‌های جنگ، به خاطر ضرورت تام سایر موضوعاتی که در دستورکار بودند، عقب‌نشینی کردند: BBFC ازسانسور فیلم‌های بریتانیایی، آمریکایی و حتی شوروی امتناع می‌کرد، حتی زمانی که از اصولی که پیش از سال ۱۹۳۹ به کار بسته می‌شد تخطی می‌کردند.

نمایش برخی از تولیدات هالیوود، از جمله ***غرامت مضاعف*** (۱۹۴۴)، ***دوئل در آفتاب*** (۱۹۴۶) و ***پستچی همیشه دوبار زنگ می‌زند*** (۱۹۴۶)، با ملاک استانداردهای پیش از جنگ، مستلزم اغماض‌های مهمی از سوی PCA بود؛ و آن هم نه صرفاً در مورد جزئیات چیزهایی که نشان داده می‌شد، بلکه همین طور در زمینه دل‌مشغولی‌های تماتیک‌شان. اما از جهات دیگر سال‌های جنگ شاهد تحولات اندکی بود. OWI همچنان تمایل داشت هالیوود مسائل اجتماعی را در فیلم‌ها طرح نکند،

جز در صورتی که راه‌حل آنها را هم نشان دهد، و این امر با استانداردهای PCA و عملکرد استودیوها جور در می‌آمد. برای نمونه استودیوها صحنه‌های برنامه‌های موسیقی هنرمندان سیاهپوست را طوری در فیلم جا می‌دادند، که سانسور محلی ایالات جنوبی بتواند به راحتی آنها را حذف کند بدون این‌که تداوم فیلم لطمه‌ای ببیند.

اما پایان جنگ تغییرات سریعی به همراه آورد. آلمان و ژاپن، مشمول سانسور سختی بودند که نیروهای اشغالگر بر آنها تحمیل کرده بودند و همراه ایتالیا با هجوم عظیم فیلم‌های آمریکایی روبرو شدند؛ هالیوود در پی فرصت‌هایی می‌گشت که به کسب سود از میهن‌پرستی تداوم بخشد. یکی از مدیران شرکت فوکس دیدگاه متداول آن دوره را چنین بیان کرد: «سینما باید در دنیای مابعد جنگ به حیات خود همچنان نیرویی مهم ادامه دهد تا بتواند سهم حیاتی خود را در حفظ صلح، رونق اقتصادی، پیشرفت و امنیت درمقیاسی جهانی، ادا کند.» تهیه کنندگان هر روز بیش از پیش از محدودیت‌های تماتیکی که آیین‌نامه تولید بر آنها تحمیل می‌کرد شکایت می‌کردند. پس از آن‌که PCA در سال ۱۹۴۶ از زدن مهر تأیید خود بر فیلم **یاغی** امتناع کرد، زیر سوال رفتن اعتبار قانونی آن از سوی هاوارد هیوز، آزاد سازی سانسور هالیوود را به تعویق انداخت، ولی آشکار بود که حتی در جو سیاسی ارتجاعی اوائل جنگ سرد، قرار نبود امتیازاتی که در طول جنگ به دست آمده بود پس داده شود. نمایش آشکارتر اشکال متنوع مسائل جنسی و روانی و خشونت جنون‌آمیز در فیلم‌های نوآر، و همین طور فیلم‌هایی که به تعصبات نژادی می‌پرداختند، مشروعیت سانسور محلی را در

پوستری دربارهٔ سینماروهای حرفه‌ای دههٔ ۵۰ انگلستان

ایالات جنوبی به چالش خواندند. ممنوعیت محلی نمایش فیلم‌های **پینکی** و **مرزهای از دست رفته** (هر دو ۱۹۴۶)در دادگاه عالی لغو شد. دادگاه عالی همچنین در حکم خود در مورد پرونده ضد تراست پارامونت اعلام کرد سینما را «جزو رسانه‌هایی می‌داند که آزادی‌شان در نخستین اصلاحیه قانون اساسی (First Amendment) تضمین شده است.» اما تنها در سال ۱۹۵۲، هنگام رسیدگی به پرونده فیلم **معجزه** روسلینی که هیئت سانسور نیویورک به خاطر «اهانت به مقدسات» نمایش آن را ممنوع اعلام کرده بود، دادگاه عالی حکم ۱۹۱۵ خود درباره جایگاه سینما در قانون اساسی را پس گرفت. سه سال بعد، دادگاه عالی سانسور محلی را به هر دلیل دیگری جز «نمایش قباحت» مغایر با قانون اساسی اعلام کرد.

در بریتانیا تغییر طرز تلقی از سینما در قانون سینماتوگراف سال ۱۹۵۲ تبلور یافت. این قانون به اعمال ضوابط برای حفظ منافع کودکان تأکید بیشتری می‌کرد و هم‌زمان بود با پیدا شدن مقوله رده بندی X به جای پروانه نمایش H. پروانه X نمایش فیلم‌های عمدتاً اروپایی با مایه‌های جنسی آشکارتر را مجاز می‌شمرد. سانسور دولتی در کشورهای اروپای قاره‌ای همواره بیشتر نگران خشونت بود تا سکس و این تمایز بعد از سال ۱۹۵۰ برجسته‌تر شد. در بریتانیا و ایالات متحد، رشد شبکه سینماهای نمایش دهنده «فیلم‌های هنری» در شرایطی که ضرورت سانسور برای بزرگسالان زیر سؤال رفته بود، مفرهایی برای نمایش این گونه فیلم‌ها پدید آوردند. لیبرال شدن استانداردهای سانسور در سال‌های پنجاه تا حدود زیادی هم به کاهش سریع تعداد تماشاگران سینما مربوط می‌شد: چون سینما دیگر همچون تفریحی عمومی برای تماشاگرانی از هر نوع تلقی نمی‌شد، بسیاری از توجیهات منطقی سانسور قدرت قانع‌کننده خود را از دست دادند.

در ایالات متحد حکم دادگاه عالی در ماجرای فیلم **معجزه** اقتدار آیین‌نامه تولید را تضعیف کرد، اما آن را نابود نکرد، هرچند در سال ۱۹۵۳ یکی از دادگاه‌های مریلند اظهار داشت که «اگر آیین‌نامه تولید قانون بود، قانونی آشکارا خلاف قانون اساسی می‌بود.» PCA بر تأیید «سانسور سیاسی» استوار بود و با لیبرال شدن استانداردها، هم در اروپا و هم در ایالات متحده، تصدیق سانسور سیاسی مورد چون و چرا قرار گرفته بود. اما تصمیم دادگاه در مورد پرونده پارامونت پی‌آمدهای مهم‌تری داشت. ضمانت اجرایی PCA از توافق شرکت‌های فیلمسازی عمده در مورد عدم نمایش فیلمی که مهر PCA را نداشت، ناشی می‌شد: این مهر برای سودآوری فیلم در بازار داخلی

آمریکا ضرورت تام داشت. جدا شدن تولید از نمایش در پیامد حکم پرونده پارامونت، به این معنا بود که PCA دیگر نمی‌توانست ممنوعیتی بر کسی اعمال کند. در سال ۱۹۵۰ توزیع کننده مستقلی به نام جوزف برستین از اعمال دو حذف کوچک در **دزدان دوچرخه** (۱۹۸۴) بنا به درخواست PCA برین استنکاف ورزید و این فیلم که جایزه اسکار بهترین فیلم خارجی را از آن خود کرد، در سالن‌های نمایش مهم بدون مهر PCA بر پرده رفت. سه سال بعد، یونایتد آرتیستز از اعمال تغییرات درخواستی برین در کمدی اتوپره‌مینجر به نام **ماه آبی است** (۱۹۵۳) امتناع کرد. این فیلم نخستین محصول یکی از شرکت‌های عمده بود که بدون مهر PCA اکران شد و پانزدهمین فیلم پرفروش سال ۱۹۵۳ شد.

قدرت PCA به ادغام عمودی و انحصارگرایی شرکت‌های عمده فیلمسازی وابسته بود. با برداشته شدن حمایت قانون اساسی از این گونه انحصار، سانسور بازار به آن سفت و سختی که برین اعمال کرده بود، دیگر امکان‌پذیر نبود. به موازات کاهش آمار تماشاگران در دهه پنجاه، راهبردهای تولید و نمایش فیلم تغییر کردند، به نحوی که دیگر تعداد کمی از فیلم‌ها بدون تبعیض همه تماشاگران را نشانه می‌رفتند. ژانر تازه «فیلم‌های بزرگسالان» پیدا شد که معمولاً از کتاب‌های پرفروش اقتباس می‌شدند و می‌کوشیدند با پرداخت جنجالی موضوع‌های اجتماعی جدی، کاری که تلویزیون نمی‌توانست بکند، بینندگان را به خود جلب کنند. فیلم هایی چون **مرد بازو طلایی** (۱۹۵۵) و **بیبی دال** (۱۹۵۶) به تجدید نظر در آیین‌نامه تولید در سال‌های ۱۹۵۴ و ۱۹۵۶ انجامید و پس از آن نمایش موضوع‌های «مناسب بزرگسالان» مانند فحشا، اعتیاد به مواد مخدر و مناسبات جنسی بین نژادها می‌توانستند نمایش داده شوند مشروط به این‌که در «چارچوب مرزهای حسن سلیقه پرداخت می‌شدند.» به هرو، نگرانی درباره تأثیر سینما بر رفتار بینندگان ادامه یافت. نوع برخورد با بزهکاری جوانان در فیلم هایی چون **وحشی** (۱۹۵۳) و **جنگل تخته سیاه** (۱۹۵۵) یکی از مهم‌ترین علت‌های نگرانی باقی ماند.

در سال ۱۹۵۴ برین از سمت مدیریت PCA استعفا داد. جفری شرلوک، که زمانی دراز معاون او بود، به جای او نشست. او کسی بود که در سال‌های آتی لیبرال شدن روز افزون روندها و فعالیت‌های آیین‌نامه زیر نظر او تحقق یافت. PCA تحت ریاست برین بیست سال تمام یکی از مؤثرترین منابع نفوذ بر محصولات هالیوود بود. و هر چند در مورد نفوذ شخصی او در تصمیمات PCA اغراق شده است، اما واقعیت این است که هالیوود کلاسیک سیستم استودیویی، بدون سانسور بازار تعیین‌کننده‌ای که PCA اعمال می‌کرد، امروز بازشناختنی نمی‌بود.

ترجمه: روبرت صافاریان

کتاب‌شناسی:

Hunnings, Neville March(1967), Film Censors and the Law.

Jacobs, Lea(1991), The Wages of Sin.

Koppes, Clayton R., and Black, Gregory D.(1987), Hollywood Goes to War.

Leff, Leonard J., and Simmons, Jerold L.(1990), The Dame in the Kimono.

Maltby, Richard(1993), The Production Code and the Hays Office.

Moley, Raymond(1945), The Hays Office.

آوای موسیقی

مارتین مارکس

تاریخ موسیقی فیلم‌های ناطق به دو دوره مجزا تقسیم می‌شود: دوره نخست فاصله سال‌های ۱۹۲۵ تا ۱۹۶۰ را در برمی‌گیرد؛ دوره دوم از سال ۱۹۶۰ شروع می‌شود و تا امروز ادامه پیدا می‌کند. به لحاظ سبک تفاوت‌های مهمی بین این دو دوره هست که معلول عوض شدن آدم‌ها، هدف‌های زیبایی شناختی، شرایط اقتصادی و تکنیک‌های تولید است. اگر این تقسیم تا حدودی دلبخواهی است، این امر بازتاب این واقعیت است که در طول دهه‌های سی تا پنجاه پیوسته رویکردهای بخصوصی به موسیقی فیلم دنبال می‌شدند و تنها در دهه‌های شصت تا هشتاد بود که فعالیت‌های «مدرن‌تر» این رویکردها را مورد چون و چرا قرار دادند و جایگزین آنها شدند. علاوه بر این، در همان دوران اول هم می‌توان مراحل تکاملی به هم پیوسته گوناگونی یافت. تجربه‌های گسترده در اواخر دهۀ بیست و اوائل دهه سی، استاندارد شدن سبک و تکنیک از میانه دهه سی تا میانه دهۀ چهل، و توسعه پیوستۀ توانایی‌های بالقوه بیانی و کارکردی موسیقی فیلم.

شبح نوآوری ۱۹۲۶-۱۹۳۵

در آغاز کلمه نبود اما موسیقی بود. و چنین می‌نمود که فیلم ناطق تفاوت زیادی با فیلم صامت نخواهد داشت جز موسیقی همراهی کننده ثابت و هماهنگ شده با تصویر. قدیمی‌ترین نمونه، ***دون ژوان*** (۱۹۲۶) شرکت برادران وارنر موسیقی ارکسترالی داشت که کار دو استاد ورزیده بود. ویلیام اکست و دیوید مندوزا از «تئاتر کاپیتال» نیویورک که مانند موسیقی‌های قبلی آنها این نیز مجموعه‌ای گردآوری شده بود که اندکی موسیقی اریژینال هم با آن مخلوط شده بود. چیزی که باعث شد این موسیقی ادامه پیدا نکند این بود که روی دیسک ضبط می‌شد (با اجرای ارکستر فیلارمونیک نیویورک به رهبری هنری هدلی) و روی دستگاه پخش دیسکی که به روش «ویتافون» به پروژکتورها وصل شده بود، پخش می‌گردید.

علاوه بر این، به جای موسیقی زنده که غالباً پیش از نمایش فیلم‌های مهم اجرا می‌شد، این پیش درآمد شامل نمایش حدود یک ساعت فیلم‌های کوتاه ویتافون می‌شد به اضافه یک سخنرانی فیلمبرداری شده کوتاه که نوید «دوران تازه‌ای برای سینما و موسیقی» را می‌داد. این وعده با فیلم بعدی ویتافون، فیلم فوق‌العاده محبوب ***خواننده جاز*** (۱۹۲۷)، به تحقق نزدیک شد. این فیلم هم همان نوع موسیقی همراهی کننده را داشت (که با مهارت تمام توسط لوییس سیلور که برای تعدادی از فیلم‌های گریفیث هم موسیقی ساخته بود، تنظیم شده بود)، اما چیزی که بینندگان را به شدت به هیجان می‌آورد آوازهایی بود که جالسون در فیلم می‌خواند، و حرف‌های فی‌البداهه او وسط خواندن طبق معمول به آنها حال‌وهوایی زنده می‌بخشید (به‌خصوص آوازفراموش نشدنی «حالا کجا شو شنیدی[You ain't heard nothin' yet']).

موفقیت ***خواننده جاز*** به سه تحول موازی در سینمای هالیوود طی سال‌های آتی اشاره می‌کرد: مرگ سینمای صامت، پیدایش یک ژانر تازه (موزیکال) و شتاب استودیوهای دیگر برای تکامل تکنولوژی‌های ضبط صدای خودشان (برخی از این استودیوها از صدایی که روی خود فیلم ضبط می‌شد استفاده می‌کردند، که همین روش در نهایت به فرایند استاندارد ضبط صدا تبدیل شد). اما وقتی از بیرون از هالیوود به این اوضاع نگاه می‌کنیم، سمت و سویی که موسیقی فیلم در پیش می‌گرفت ـ یا باید در پیش می‌گرفت ـ به هیچ عنوان روشن نبود. در اروپا و همین طور آمریکا این سال‌ها، سال‌های هیجان فوق‌العاده و بحث‌های داغ درباره محاسن و مضرات تکنولوژی تازه بود و چنین نبود که همه با آغوش باز از صدای هماهنگ شده به طور کلی و موسیقی ازپیش ضبط شده (Canned Music) به طور اخص استقبال کنند. حتی در سال ۱۹۳۲، ویرژیل تامسون، در مقاله‌ای موجز، عمیق و افراطی، موسیقی‌ای را که مشخصاً برای فیلم صدادار تصنیف شده باشد رد می‌کرد و با حسرت از روزهایی یاد می‌کرد که می‌شد «موومان‌های مشهورتری را از مجموعه‌های کلاسیک» شنید که توسط ارکستر زنده اجرا می‌شد. تامسون معتقد بود که بهترین نوع وحدت بین موسیقی و فیلم تا امروز» هنوز در فیلم کوتاه ***آنتراکت*** (۱۹۲۴) رنه کلر یافت می‌شود که موسیقی‌اش را اریک ساتی ساخته بود. موضع تامسون ممکن است یگانه باشد (امری که بازتاب علاقه او به موسیقی مدرن فرانسه بود)، اما او پرسشی را به میان کشیده بود که پاسخ گفتن به آن برای فیلمسازان آوانگارد و متعارف به یک

اندازه ضروری بود: کدام انواع موسیقی و کدام نقش‌های آن برای رسانه‌ای که زمانی تنها رسانهٔ دیداری بود اما حالا هم دیداری و هم شنیداری شده بود، مناسب‌ترین بودند؟

حاشیه‌های صوتی تجربی

با وجود اظهارات تامسون، همکاری‌های تجربی بین کارگردان‌های آوانگارد و آهنگسازان در اروپا مانند ***آنتراکت***، با پیدایش صدا قطع نشد. در واقع پاریس به محل اصلی تولیدات آنها بدل شد: مثلاً همین پاریس موطن سه فیلم کمدی «موزیکال» غیر متعارف و لذت‌بخش رنه کلر (***زیر بام‌های پاریس*** (۱۹۳۰)؛ ***میلیون*** (۱۹۳۱)؛ و ***آزادی از آن ماست***، ۱۹۳۱) بود. آخرین فیلم از این سه به موسیقی بسیار جذاب ژرژ اوریک آراسته بود؛ آهنگسازی که موسیقی غریب‌تر فیلم ***خون یک شاعر***، زورآزمایی کوکتو را در سوررئالیسم تصنیف کرده بود (این تنها فیلم ناطقی بود که تامسون اذعان داشت «موسیقی خوبی» دارد). بعد از اوریک اصیل‌ترین آهنگساز سینما در پاریس، موریس ژوبر بود که موسیقی‌های برجسته‌ای برای فیلم‌های پینِلوْ، استورک، کلر، کاوالکانتی، و مهم‌تر از همه برای ***آتالانت*** و ***نمره اخلاق صفر*** ویگو ساخت (در سال‌های ۱۹۳۳ و ۱۹۳۴).

در بریتانیا و آلمان برخی از تحسین‌برانگیزترین همکاری‌ها در ژانر مستند شکل گرفت، که نمونه‌اش ***آواز سیلان*** (۱۹۳۴)، بازیل رایت و والتر لی است. این فیلم برای اهداف تحلیل اجتماعی و تبلیغاتی در نظر گرفته شده بود، ولی از خلال تقلید الحان شرق دور، از کارهای مجلسی ارزان و بافت‌های موسیقایی و آهنگ‌های ضد رمانتیک استفاده می‌کرد. (علاوه بر این، مانند تامسون و ژوبر، و آیسلر در آلمان، او هم رویکرد خود به موسیقی فیلم را در نوشته‌های گوناگون توضیح داد و از این راه به سخنگوی نظریه‌های «مدرن» درباره موسیقی فیلم تبدیل شد). ***آواز سیلان*** به خاطر پیچیدگی حاشیه صوتی خود نیز، که نمونه چیزی است که بعدها به مونتاژ صدا مشهور شد، چشمگیر است: یعنی موسیقی در این فیلم با پاره‌های شنیداری دیگر تداخل دارد (گفتار فیلم که از یک سفرنامه مورخ ۱۶۸۰ گرفته شده است، صداهای مکالمه‌ای، صدای ماشین‌ها وغیره). هدف لِی آشکارا این بود که سبک موسیقایی‌ای بیافریند که بر مقتضیات تکنولوژی نو استوار باشد. او چنین نوشت: «هر صدایی در فیلم، باید صدای معناداری باشد.» او کیفیت «از پیش ضبط شدهٔ» موسیقی فیلم را به عنوان مهم‌ترین «خصلت و بزرگ‌ترین حُسن آن» می‌ستود. اهمیت خاصیت کنترپوان مانند حاشیه صوتی فیلم هم کمتر از آن نیست؛ چیزی که می‌شنویم غالباً تنها به شکل غیر مستقیمی به آنچه می‌بینیم مربوط می‌شود. این گونه، یکی از مهم‌ترین اهداف فیلمسازی آوانگارد در سال‌های آغاز دوران سینمای ناطق مشخص شد: حفظ هنر پیشرفته مونتاژ سینمای صامت، به این یا آن شیوه؛ هنری که مدتی تحت الشعاع بار سنگین تکنولوژی تازه قرار گرفته بود، و به طور عام‌تر؛ از ناحیه فیلم‌های عامه‌پسندی تهدید می‌شد که ماهیت حاشیه‌های صوتی‌شان صرفاً کلامی بودند.

فیلم‌های «سخنگو»

چیزی که موجب نگرانی فیلمسازان خلاق بود، سلطهٔ فیلم‌های «سخنگو» بود. این نام مناسبی است برای نخستین فیلم‌های سینمای ناطق که دیالوگ، جلوه‌های صوتی ناتورالیستی و استفاده‌های کاملاً درون داستانی موسیقی را به هم می‌آمیختند. در ابتدا این حاشیه‌های صوتی به شکل زنده ضبط می‌شد، و به خاطر محدودیت‌های تکنولوژیک، بسیاری از نمونه‌های اولیه بسیار خسته کننده‌اند. (مثلاً فیلم تمام سخنگوی صددرصد ناطق» برادران وارنر به نام ***روشنایی‌های نیویورک***، ۱۹۲۸)؛ اما بعد از چند سالی، به خاطر تحولاتی که در تکنولوژی دوربین و فن هماهنگ کردن صدا و تصویر، بعد از تولید روی داد، حالت سیال افزون‌تری چه در تصاویر و چه در صداها امکان‌پذیر گشت. اما باز هم بسیاری از این فیلم‌ها از سنت می‌گسستند و موسیقی همراهی کننده بی‌وقفه را به نفع رئالیسم افزون‌تر کنار می‌گذاشتند و از این راه یک پارادوکس کلیدی را برجسته می‌ساختند: تنها پیدایش فیلم صدادار به رسانه این امکان را بخشید که ادعا کند لحظات سکوت جزئی از روایت فیلم هستند. با توجه به این دنیای سینمایی تازه، فیلمسازان موسیقی متن فیلم صامت را کنار گذاشتند و آموختند بر شیوه‌هایی اتکا کنند که در آنها، تکه‌های کوچک موسیقی در فیلم نقش پیدا می‌کنند. یکی از نمونه‌های معروف فیلم ***ام*** (۱۹۳۱) فریتس لانگ است، که از موسیقی دیجتیک (درون داستانی) استفاده روایی می‌کند، به خصوص از آهنگ «در تالار پادشاه کوهساران» که قاتل فیلم آن را مرتب با سوت می‌زند. این قطعه مدت‌ها بود در موسیقی متن فیلم‌های صامت به کار می‌رفت (مثلاً قسمت آتش‌سوزی آتلانتا را در فیلم ***تولد یک ملت*** (۱۹۱۵) دیوید گریفیث همراهی می‌کرد)؛ اما در اینجا نقشی بیش از یک هیجان آفرینی باشکوه بازی می‌کند: در اینجا علاوه بر این که علامت حضور قاتل (بیرون قاب تصویر) است، کیفیت‌های آن مانند تکرار سماجت‌آمیز و حالت تهدید آمیز

برایان ابردیل درحال ضبط موسیقی نرگس سیاه ساخته مایکل پاول و امریک پرسبرگ (۱۹۴۷)

به نشانهٔ هراس‌انگیز شخصیت بی‌اختیار، اماکودکانهٔ او، تبدیل می‌شوند. و همین طور، همین آهنگ، همچون مظهر سرنوشتی محتوم، به شناسایی، دستگیری، و نابودی او می‌انجامد. علاوه بر این، فیلم لانگ پر است از موتیف‌های دیداری مارپیچی، که کاملاً با شکل موسیقی همخوانی دارند. به این دلایل، دشوار بتوان «موسیقی متن» مؤثرتری برای این فیلم تصور کرد، هر چند ساختن آن به هیچ آهنگسازی سفارش داده نشده بود.

فیلم‌های انیمیشن و موزیکال‌ها

دو ژانر هالیوود که نیازمند کمک عمده‌ای از سوی آهنگسازان و مقادیر زیادی موسیقی بودند، فیلم موزیکال و فیلم‌های انیمیشن دیزنی بودند. در ضمن همین فیلم‌ها بودند که موجب پیشرفت جدی در فن ضبط صدا و هماهنگ ساختن بعد از تولید شدند. کارتون‌ها برای جان دادن به طراحی‌های تخت به موسیقی تقریباً بی وقفه نیاز داشتند و برای این که توهمی که خلق می‌شد تا آخر حفظ شود، باید به دقت از اول تا آخر هماهنگ می‌شدند. همین موضوع درباره هر یک از آوازهای فیلم داستانی هم صدق می‌کرد و در اواسط دهه سی روش معمول این بود که اول آواز ضبط و بعد صحنه مربوطه به روش «پلِیْ بَک»(Play Back) فیلمبرداری شود. این روش اجازه می‌داد بازیگران در حالی که لب می‌زنند، آزادانه در صحنه این سو و آن سو بروند و برقصند (صداگذاری بعد از تولید در ضمن اصلاحات اضافی را در صورتی که به آنها نیاز می‌افتاد امکانپذیر می‌ساخت). به این ترتیب پیشگامان هر دو ژانر در ضمن تولید فیلم‌های بسیاری که کیفیت هنری قابل توجهی را به نمایش می‌گذاشتند، بسیاری از مسائل تکنولوژیک را هم حل کردند.

بخش قابل توجهی از اعتبار شاهکارهای کوچکی چون **رقص اسکلت‌ها** (۱۹۲۸) و **سه خوک کوچک** (۱۹۳۳) از آن دیزنی است، اما به همین اندازه از این اعتبار هم از آن مردانی است که موسیقی این فیلم‌ها را تصنیف کردند، یعنی به ترتیب کارل استالینگ و فرانک چرچیل. موسیقی هر دو فیلم را می‌توان چون سرمشق‌های اساسی موسیقی متن فیلم کارتن تا کنون دانست: اولی تقلید خنده‌دار سبک موسیقی متن فیلم‌های صامت است و پنج بخش متمایز را در کلیتی با سازماندهی مستحکم به هم پیوند می‌زند. هر یک از این پنج بخش شامل الگوهای قرینه‌ای است که برای رقص مناسب هستند. موسیقی متن دومی به خاطر شکل روایت فیلم به صورت آزادتری سازمان یافته است، اما دارای یک ساختار روندو (Rondo) آزاد است و بر شعر آواز عنوان‌بندی سادهٔ فیلم متمرکز است. موسیقی متن این فیلم طیف گسترده‌تری از انواع موسیقی را دربر می‌گیرد؛ و گسترهٔ تقلیدهای خنده‌دار آن از ملودرام‌های قرن نوزدهمی تا اپرا تا پیانو کنسرتو را شامل می‌شود و خوشبختانه، این «سمفونی‌های مسخره» همچون یکی دیگر از سنت‌های پایدار موسیقی فیلم کارتون به حیات خود ادامه می‌دهند.

استالینگ با همین برچسب «سمفونی‌های مسخره» گل کرد و در فاصله سال‌های ۱۹۲۸ تا ۱۹۳۰ آهنگساز اصلی دیزنی شد. او در شرکت وارنر، جایی که از سال ۱۹۳۶ تا ۱۹۵۸ سمت مدیریت موسیقی کارتون‌ها را عهده داشت، از این هم مبتکرتر و تیزهوش‌تر بود.

موزیکال‌های هالیوود از سال ۱۹۲۹ شکوفا می‌شوند. هر چند آنها هم به اندازه کارتون‌ها (که غالباً به موزیکال‌هایی در ابعاد مینیاتوری می‌ماندند) با سبک‌های موسیقایی عجین بودند، اما برای تأمین نیازهای اولیه مدیون برادوی بودند که پیوسته خواننده‌ها، آهنگسازها، تنظیم کننده‌ها و رهبران ارکستر مورد نیاز استودیوهای هالیوود را تأمین می‌کرد. علاوه بر این، بیشتر آوازهای فیلم‌های موزیکال، همانند نمایش‌های برادوی، از دو فرم اساسی پیروی می‌کردند که مرکب از یک شعر در مقدمه و آوازی دسته جمعی در ۳۲ میزان در دو الگوی AAیاAABA در پی آن بودند. اما بیشتر فیلم‌ها نسبت به نمایش‌های برادوی آوازهای کمتری داشتند: قطعات موسیقایی فیلم‌ها نسبت به همتاهای صحنه‌ای آنها وزن بیشتری داشتند و به شکل ناموزون‌تری در فیلم توزیع می‌شدند. مثلاً فیلم ***ملودی برادوی*** (۱۹۲۹) تنها دو آواز مهم دارد («ملودی برادوی» و «تو برای من در نظر گرفته شده بودی» با صدای ناکیو هرب براون و آرتور فرید)، که هر یک یکی از تم‌های مهم روایت را نمایندگی می‌کنند. اولی سه بار خوانده می‌شود، دومی فقط یک بار. (اما هر دو به شکل موسیقی متن زیر تصویر در جاهای دیگر فیلم هم شنیده می‌شوند). چیزی که موزیکال‌های سینمایی را از عموزاده‌های صحنه‌ای آنها باز هم بیشتر دور می‌ساخت این بود که در فیلم آوازها با حرکات دوربین و تدوین شکل می‌گرفتند: در نتیجه نقطه دید بیننده می‌توانست آزادانه تغییر کند، از نمای دور تا چیزی معادل نزدیک صحنه تا کلوزآپ‌های بسیار نزدیک تا نماهای از بالای سر یا حتی از زیر پاها، مانند چیزی که در طراحی رقص شگفت‌انگیز بازبی برکلی می‌بینیم. برکلی، در کنار فرد آستر و ایروینگ برلین، که آوازهایشان نمایشگر توازن کاملی بین اشعار غنایی و بیان موسیقایی است، یکی از سه چهره اصلی‌ای بود که این ژانر را بنیاد نهادند.

نخستین و بهترین موسیقی فیلم اریژینال برلین ***کلاه سیلندری*** (۱۹۳۵) بود، که راه او را همراه آستر به یکی از بهترین نمونه‌های ژانرکه تاکنون ساخته شده است، باز گشود. سبک شاد طرح داستانی، با طنز ظریف حرف زدن، لباس پوشیدن و رفتار سطح بالا در فیلم همخوانی دارد و پس‌زمینه‌ای بدون عیب و نقص برای پنج آواز فیلم که ماهرانه ساخته شده‌اند، فراهم می‌آورد (بدون بند، روز قشنگی نیست، کلاه سیلندری، گونه به گونه، و پیکولینو). دومین و چهارمین آواز که رقص‌های دونفره هستند، عمیق‌ترین احساسات را برمی‌انگیزند (بخصوص آخری که در میان آوازهای برلین یکی از نامتعارف‌ترین ساختارها را دارد و از شورانگیزترین آنهاست و با طراحی رقص خیره کننده‌ای همراه است). مسأله غیر معمول این است که آوازها به طور منظم در مدت زمان فیلم توزیع شده‌اند (هر ده تا پانزده دقیقه یک آواز) و دست‌کم چهار آواز نخست به زیبایی تمام در راستای تجسم بخشیدن به شخصیت‌ها و پیشبرد قصه عمل می‌کنند. چیزی که موسیقی این فیلم را باز هم برجسته‌تر می‌سازد این است که محصول همکاری سه جانبه برلین، آستر و ماکس استاینر در سمت مدیر موسیقی است. دلیل موفقیت فیلم ***کلاه سیلندری*** این است که این سه نفر به لحاظ توانایی‌شان در تلفیق سبک‌های گوناگون کاملاً هماهنگ بودند: برلین بین سبک‌های جاز و کلاسیک ملودی و هارمونی ارتباط برقرار کرد، آستر (که در کار طراحی صحنه هم هرمز پن را همراهی می‌کرد) به آسانی از رقص پای وودویل به باله می‌رفت و استاینر راحت بین گروه نوازندگان تئاتری و ارکستر سمفونیک حرکت می‌کرد. استاینر، علاوه بر این، یکی از پیشگامان تکنیک هماهنگ کردن و به اصطلاح موسیقی پس‌زمینه‌ای بود، که شامل موسیقی‌هایی می‌شد که سابقاً برای فیلم‌های شاخص آر. ک. اُ. مانند ***کینگ کُنگ*** (۱۹۳۳) و ***گشت گم شده*** (۱۹۳۴) تصنیف کرده بود.

استاینر، کورنگولد، و دیگران

مقارن اواسط دههٔ سی موسیقی فیلم‌های داستانی بلند هالیوود یکی از این دو حالت را شامل می‌شد: موضع پیش‌زمینه دیجتیک (موزیکال‌ها) یا پس‌زمینه غیر دیجتیک (باقی فیلم‌ها). در یک حالت، موسیقی اول کار تولید می‌شد، یا تقریباً چنین بود؛ در حالت دیگر، در «خط تولید» استودیویی موسیقی در آخر خط جا داشت.

درون سیستم آهنگسازان به عنوان عوامل کارگزار خدمت می‌کردند؛ آنها تحت قرارداد با بخش موسیقی استودیو قرار داشتند و با تضییقات بسیاری روبه‌رو بودند. یکی از این فشارها این بود که یک فیلم بلند معمولاً به بیش از یک ساعت موسیقی احتیاج داشت، اما زمان برای تولید این مقدار موسیقی همیشه کوتاه بود ـ گاهی به کوتاهی سه هفته ـ چون استودیوهای عمده سالانه سی تا پنجاه فیلم تولید می‌کردند. دیگر این‌که موسیقی

ماکس افولس (۱۹۰۲ـ۱۹۵۷)

ماکس اپنهایمر که در خانواده یهودی ثروتمندی در یاربروکن آلمان به دنیا آمد، وقتی در سال ۱۹۱۹ وارد کار تئاتر شد، نام هنری ماکس افولس را برای خود انتخاب کرد. در عنوان‌بندی فیلم‌های هالیوودی او نامش اُپولس یا اُپالس نوشته می‌شود. در فیلم‌های فرانسوی‌اش اُفولس نوشته می‌شود. خودش شکل اخیر را ترجیح داد و پسرش، مستندساز فرانسوی، مارسل افولس همین شکل را انتخاب کرد.

افولس بعد از ده سال کار مداوم در سرتاسر آلمان به عنوان کارگردان تئاتر نسبتاً با استعداد (چنانکه ظاهراً می‌نمود)، در سال ۱۹۳۰، هم‌زمان با پیدایش صدا در سینما، برای شروع کار حرفه‌ای دومی در سینما به برلین آمد. افولس در برلین پنج فیلم ساخت که ***عروس پا پاپای*** (۱۹۳۲) بر اساس اپرای اسمتانا، با شرکت کارل والنتین) و Liebelei (باز هم ۱۹۳۲، بر اساس نمایشنامه‌ای به قلم آرتور اشنیتزلر) از آن جمله‌اند. اما در سال ۱۹۳۳ همراه خانواده‌اش از آلمان گریخت و تنها در سال ۱۹۵۴ به آنجا بازگشت. در دهه سی او عمدتاً در فرانسه فیلم می‌ساخت، اما در هلند و در ایتالیا (La signora di tutti)، ۱۹۳۴ هم کار کرد. در سال ۱۹۴۰ باز هم ناچار شد فرار کند؛ این بار به هالیوود. در هالیوود افولس در پیدا کردن کار دچار مشکل شد تا این‌که در سال ۱۹۴۷ بازیگر داگلاس فربنکس جونیور او را برای ساختن فیلم ***شمشیربازی تبعیدی*** استخدام کرد. سپس جان هاوسمن او را برای ساختن فیلم ***نامهٔ زن‌ناشناس*** (۱۹۴۸) بر اساس قصه‌ای از اشتفان تسوایک استخدام کرد. بعد از ساختن دو فیلم دیگر در هالیوود ـ***گرفتار*** (۱۹۴۸) و ***لحظه بی‌پروایی*** (۱۹۴۹) ـ به اروپا بازگشت و سه فیلم در فرانسه ساخت ـ***چرخ و فلک*** (۱۹۵۰، اقتباس دیگری از آثار اشنیتزلر)، ***لذّت*** (۱۹۵۱، بر اساس سه قصه کوتاه از نوشته‌های موپاسان)و ***مادام‌دو*** (۱۹۵۳) در سال ۱۹۵۴ به آلمان رفت و در آنجا آخرین اثر خود، فیلم ***مجلل لولا مونتز*** (۱۹۵۵) را ساخت. فیلم پیش از نمایش عمومی توسط تهیه‌کننده‌اش کوتاه شد، اما همین نسخه کوتاه شده هم بعد از حذف قسمت‌هایی دیگر توسط توزیع‌کننده بریتانیایی، به نام ***سقوط لولا مونتز*** در آنجا به نمایش درآمد.

تقریباً همه فیلم‌های افولس داستان‌های عشقی هستند و در همه آنها عشق یا ناکام می‌ماند، یا ناپایدار و موقتی است، یا بلایی بر سر یکی از دلدادگان یا هر دو نازل می‌کند. هر چند در این فیلم‌ها پایان‌های خوش اندکند، اما فیلم‌ها به هیچ عنوان یأس‌آور نیستند. و این امر بیش از هر چیز معلول میزانسن است. دوربین به آرامی در میان دکورهای مجلل می‌خرامد خاطره دنیایی لذت‌بخش و مخاطره‌آمیز را زنده می‌کند. این دنیا بسیار اغواکننده است. شخصیت‌ها به سوی این ***چرخ و فلک*** کشیده می‌شوند و گاهی از آن به بیرون پرتاب می‌شوند (اینها شخصیت‌هایی هستند که افولس بیش از همه به آنها علاقه دارد). شخصیت‌های افولس از سر شوق یا ضعف معمولاً مرتکب اشتباه می‌شوند، و آن هم اشتباهات فاجعه‌بار. اما آنها، نه اغواکنندگان و نه اغواشوندگان، با همه عیب‌هایی که دارند، مورد داوری اخلاقی قرار نمی‌گیرند. نه قهرمانان تمام عیار داریم و نه آدم‌های خبیث تمام عیار. توجه عمدهٔ افولس بر قهرمانان زن متمرکز است و او را به خاطر این عطف توجه آمیخته به عشق به روانشناسی زنانی که گرفتار ماجراهای عاشقانه بی‌سرانجام شده‌اند ستوده (و گاهی هم نکوهیده) اند. چیزی که کمتر به آن توجه شده است تیزبینی افولس در ترسیم روانشناسی شخصیت‌های مرد است. شخصیت‌هایی که ویرانی را به سر دیگران نازل می‌کنند، عموماً مرد هستند؛ و همه مردانی عمیقاً خودشیفته. شخصیت‌هایی که به خطر خودویرانگری تن می‌دهند عمدتاً ـ زنان ـ این کار را به این خاطر می‌کنند که موضوع شور این مردان در تحلیل نهایی عمیقاً خودخواهانه است و آنها در برابر عشق بی‌تفاوتند. اما جستجوی عشق همیشه ارزش دارد. اگر در فیلم‌های افولس بتوان داوری اخلاقی‌ای یافت، این داوری این است که خطر کردن به خطرش می‌ارزد، چرا که تنها در همین خطر کردن است که امکان کامروایی وجود دارد. و این معمولاً زن‌ها هستند که به خاطر موقعیت اجتماعی متزلزل خود بیشتر خطر می‌کنند. اما افولس شخصیت‌ها را در نقش‌های

افولس و مارتین کارول در پشت صحنهٔ لولامونتز (۱۹۵۵)

جنسی تثبیت نمی‌کند، و آنان که خودخواهی‌شان، یا نیازشان به توجه دیگران، فاجعه در پی‌می‌آورد، می‌توانند هم مردان باشند (مانند ***نامهٔ زن ناشناس***) و هم زنان (مانند La signora di tutti یا ***لولا مونتز***).

یکی از ویژگی‌های مکرر فیلم‌های افولس استفاده او از تمهیداتی برای آغاز و پایان‌بندی است. او غالباً داستان‌هایش را در قالب فلاش‌بک (La signora di tutti) یا با استفاده از راوی درون قاب تصویر یا بیرون از آن ***لذّت و چرخ‌وفلک*** نقل می‌کند و یا هم‌زمان از هر دو تمهید استفاده می‌کند در فیلم ***نامهٔ زن ناشناس***، صدای لیزا که روی تصاویر شنیده می‌شود داستانش را نقل می‌کند. در ***لولا مونتز*** داستان لولا در قالب تعدادی فلاش بک از دید صاحب سیرکی که لولا حالا برای او کار می‌کند گفته می‌شود. به این ترتیب سرانجام شخصیت‌ها همیشه از همان اول کار برای بیننده روشن است. وقتی فیلم شروع می‌شود، این شخصیت‌ها اشتباه مهلکی را که به نابودی همه چیز منجر می‌شود مرتکب شده‌اند یا مجالی را که برای اجتناب از این اشتباه در اختیارشان بوده از دست داده‌اند. این امر به فیلم‌های او یک کیفیت مرثیه‌سرایی و یک جور حس حسرت و پشیمانی در قبال چیزی که می‌توانست باشد اما هرگز نبوده است، در قبال لذتی که آرزویش بوده اما هرگز تجربهٔ نشده است، می‌بخشد.

افولس یک سبک‌گرای افراطی بود. حرکات سیال دوربین، سطوح براق و درخشان، تغییرات حال و هوا و فضا که استادانه کنترل می‌شوند، دقتی که در کار شخصیت‌پردازی از راه توجه به جزئیات به عمل می‌آید، همه اینها بسیار (هر چند گاهی غرض‌ورزانه) ستوده شده است. منتقدان دارای گرایشات اجتماعی همواره سطح کار افولس را دیده و آثار او را چون آثاری پیش‌پا افتاده و بی‌اهمیت طرد کرده‌اند. اما فیلم‌های افولس نه تنها برای تماشا زیبا و به لحاظ روانشناختی تیزبین هستند، بلکه درست قلب جامعه‌ای را هدف قرار داده‌اند که در آن زیبایی، لذت و ارضای نفس به ارزش‌های متضاد خود یعنی ثروت و قدرت وابستگی تام دارند.

جفری ناول-اسمیت

گزیده فیلم‌شناسی:

عروس پایاپای (۱۹۳۲)، تبعیدی (۱۹۴۷)، نامه‌زن ناشناس (۱۹۴۸)، گرفتار(۱۹۴۸)، لحظه بی‌پروا(۱۹۴۹)، چرخ وفلک(۱۹۵۰) لذت(۱۹۵۱)، مادام دو(۱۹۵۳)، لولامونتز(۱۹۵۵)

کتاب‌شناسی:

Beylie, Claude(1984), Max Ophuls.
Williamen, Paul(ed.)(1978), ophuls.
Williams, Alan(1980), Max Ophuls and the Cinema of Desire.

باید در قالب قطعات کوتاه ساخته می‌شد (که به آنها «cue» می‌گفتند). این قطعات کوتاه از جدول‌های زمانی دقیقی پیروی می‌کردند («cue sheets») که کس دیگری جز آهنگساز در مورد آنها تصمیم می‌گرفت. علاوه بر این، آهنگسازان معمولاً توسط مدیر موسیقی استودیو به ساختن موسیقی فیلم‌های بخصوص گماشته می‌شدند و اینها گاهی از ده یا چند آهنگساز می‌خواستند روی یک فیلم کار کنند (گاهی هم‌زمان با هم، گاهی یکی بعد از دیگری) و cueها را متناسب با توانایی‌های آنها بین آنها تقسیم می‌کردند. (برای صرفه‌جویی در وقت، برخی از cueها در فیلم‌های مختلف مورد استفاده قرار می‌گرفتند، مانند موسیقی همراهی کننده فیلم‌های صامت). و بالاخره تکنیسین‌های ضبط صدا (یا تدوینگران صدا) بر میکس نهایی حاشیه صوتی نظارت می‌کردند، مرحله‌ای که در آن ممکن بود بلندی cueها تغییر کند، عوض شوند، کوتاه شوند، یا به کلی کنار گذاشته شوند.

در مقابل این شرایط ناخوشایند، آهنگسازان از مزایایی هم برخوردار بودند، مانند امنیت شغلی، جایگاهی در میان گروهی از موسیقیدانان بسیار بااستعداد، و این آگاهی که میلیون‌ها نفر به موسیقی‌ای که می‌سازند گوش می‌کنند. بعضی افراد در این سیستم شکوفا شدند، چون این سیستم آن قدر با ثبات بود که برای آنها این فرصت را فراهم آورد که توانایی‌هایشان را صیقل دهند. ماکس استاینر (در فاصله سال‌های ۱۹۳۶ و ۱۹۶۵ جزو کارکنان برادران وارنر بود و در این مدت برای ۱۸۵ فیلم موسیقی متن ساخت)، آلفرد نیومن (که تنها برای بیست فیلم موسیقی ساخته، اما به عنوان رهبر ارکستر و مدیر بخش موسیقی فاکس کارنامهٔ پرباری داشته است)، فرانتس واکسمن (حدود شصت موسیقی متن، ابتدا در یونیورسال و بعدها عمدتاً در پارامونت) و اریک کورنگولد (چهره برجسته‌ای در استودیوی برادران وارنر) از این افراد بودند. هر یک از این آهنگسازان راه‌های جدیدی برای تطبیق سبک‌های رمانتیک با مقتضیات موسیقی متن فیلم یافتند. این امر تا حدودی مدیون آموزش و تمایلات موسیقایی آنها بود و تا حدودی هم پاسخی بود به خواسته‌های مدیران اجرایی استودیوها و عامه مردم. و مهم‌تر آن‌که سبک‌های آنها برای تعدادی از فیلم‌های بسیار خوب خیلی مناسب بودند.

این موضوع در مورد موسیقی متن کورنگولد برای فیلم ***ماجراهای رابین هود*** (۱۹۳۸)، موسیقی متنی که نیومن برای ***بلندی‌های بادخیز*** (۱۹۳۹) ساخت، موسیقی متن واکسمن

برای **ریکا** (۱۹۴۰) و موسیقی متن ***کازابلانکا*** (۱۹۴۳) ساخته استاینر و موسیقی متن بسیاری از فیلم‌های دیگر صدق می‌کند. موسیقی‌های کورنگولد و استاینر دو تا از بهترین نمونه‌ها هستند و مقایسه آنها بسیار آموزنده است. مانند تقریباً همه موسیقی فیلم‌های رمانتیک آن دوران، آنها دارای برخی از عناصر بنیادین مشترک هستند که شامل ارکستراسیون غنی (هوگو فرید هوفر، که در آن زمان یکی از بهترین تنظیم‌کنندگان موسیقی در وارنر بود در هر دو مورد این کار را به عهده داشت)، لایت موتیف‌های متضاد، و گسترش‌ها و مودولاسیون‌های هارمونیک پیچیده. آنها همین طور واجد برخی روندهایی کارکردی مشترک هستند، مثلاً چنانکه در دیاگرام می‌توان دید، موسیقی گشایش هر دو فیلم (عنوان‌بندی اصلی) اسامی مقدماتی عوامل فیلم را با یک رشته از قطعات متمایز که برای دلالت بر چیزی درباره مکان وقوع ماجرا یا روایت طراحی شده‌اند، تقویت می‌کنند؛ و «پیش‌درآمد» هر دو فیلم تا درون فیلم اصلی ادامه می‌یابد و تماشاگر را یکسره به دنیای فیلم می‌برد:

کازابلانکا

لوگوی برادران وارنر عنوان بندی اصلی (اسامی عوامل) (اسامی موسیقی: م. استاینر روایت + مونتاژ آکسیون‌فانفر برادران وارنر رقص اکزوتیک دیوانه وار مارسز (عبارت ناله‌های پراحساس آلمان برفراز سر همگان

رابین هود

لوگوی برادران وارنر عنوان بندی اصلی موسیقی: ای. ک عنوان‌های روایی نمای اول فیلم (اسامی عوامل)مقدمه ۲ میزانی تم یک (مردان شاد» تم دو (خطر) تم سه (وفاداری) فانفر+ coda

اما با وجود مشابهت‌های بسیار، دو عنوان‌بندی اصلی به لحاظ ماده خام موسیقایی به شدت متفاوتند. در کازابلانکا نوعی سادگی پنهان در هر یک از تم‌های گشایش استاینر وجود دارد که ساده‌ترین‌شان تم‌هایی هستند که مستقیماً از سرودهای ملی گرفته شده‌اند (مارسز و آلمان بر فراز سر همگان) و هدف‌شان این است که نماد مبارزه بین نازی‌ها و مخالفان قهرمان آنها باشند. اینها به صورت لایت‌موتیف در طول موسیقی متن بارها تکرار می‌شوند، در حالی که بقیه موسیقی به محض این که کارکرد خود را به انجام می‌رساند کنار گذاشته می‌شود. باقی لایت‌موتیف‌ها که تعدادشان به چهار می‌رسد، هر یک به همان سادگی هستند. دو تا از آنها از آوازهای مشهور گرفته شده‌اند: «راین را بنگر»، آواز آلمانی دومی که به گام مینور انتقال یافته است، نماد تهدید نازی‌ها می‌شود و عبارت موسیقایی‌ای که از گشایش از «زمان می‌گذرد» برگرفته شده، به عنوان تم یادآوری عشق گذشته ریک و ایلزا خدمت می‌کند. دو تم دیگر اوریژینال استاینر هستند: یک ملودی گرم که به سرود می‌ماند و ویکتور لازلو را تداعی می‌کند، و یک قطعه فروآیندهٔ آرام در گام کروماتیک، که دلداده‌ها را از سرانجام کارشان می‌ترساند. هر شش تم از ماده خام ملودیک فشرده‌ای ساخته شده‌اند که به آسانی بازشناخته می‌شود و برای دست‌کاری مناسبند. موسیقی متن کورنگولد برای ***رابین هود*** بر عکس دست‌کم یازده تم اصلی دارد که همه اریژینال هستند و از تم‌های استاینر ظریف‌ترند. از سه تمی که دُر عنوان‌بندی اصلی معرفی می‌شوند، نخستین یک مارش پرشور شانزده میزانی است که با تعدادی هارمونی بسیار نامتعارف و کنترپوان‌های صدای درونی شخصیت‌ها، حالت زنده یافته است؛ دومی به آهنگ عامیانه کژتابیده‌ای می‌ماند شبیه چیزهایی که در سمفونی‌های ماهلر می‌شنویم؛ و سومی یک ملودی رمانتیک طولانی دراز نفس است که تقریباً به قدر دو اوکتاو گسترده است. علاوه بر این، در میانه این تم عبارتی می‌شنویم که تم عشقی فرارونده موسیقی متن را پیش‌بینی می‌کند، که اصل آن خیلی بعدتر در فیلم شنیده می‌شود. مناسبات تماتیک متقابل از این دست و طیف گسترده استحاله‌ها، از شگردهای مورد علاقه کورنگولد و جزئی از علاقه او به دستیابی به ساختارهای موسیقایی پیچیده بودند. این علاقه در شکل عنوان‌بندی اصلی او هم مشهود است. عنوان‌بندی او هم مانند عنوان‌بندی استاینر - **through composed** است و با مواد تازه پایان می‌گیرد. اما در حالی که موسیقی فصل گشایش استاینر به تدریج تحت‌الشعاع سایر عوامل حاشیه صوتی فیلم قرار می‌گیرد، افت می‌کند، و با متوقف شدن در وسط یک عبارت پایان می‌گیرد؛ موسیقی کورنگولد به پایان اوج گیرنده‌ای ختم می‌شود که به دقت کسر ثانیه‌ای با فیلم هماهنگ است. در واقع او به بهانه نمای اول فیلم (کوبش طبل‌ها به نشانه اعلان قریب‌الوقوع یک خبر) پایان‌بندی کوبنده‌ای ارائه می‌کند که هم قطعه را پایان می‌دهد و هم از راه موسیقی دیجتیک ما را به درون داستان منتقل می‌کند.

استاینر در تصنیف موسیقی‌ای که به شیوه‌ای خطی از لحظه‌ای از فیلم به لحظه دیگر حرکت کند، استاد بود. مثلاً در عنوان‌بندی اصلی پیوندهای بین رقص، «مارسز» و سوگواری بعد ازآن، بانرمی و همواری نمونه‌واری انجام شده است. نمونه گویاتری را در صحنهٔ بازگشت به گذشته پاریس می‌شنویم: گذر

از حال به گذشته ـ از کلوزآپ ریک که در تاریکی کافه به سام که (باز هم) «آن را می‌زند» گوش می‌کند از طریق دیزالو به نمایی از طاق پیروزی پاریس و سپس نمایی از ریک و ایلزه که با هم در مناطق روستایی فرانسه می‌رانند ـ این سکانس، با رشته سیالی از شکل‌های استحاله‌ای «زمان می‌گذرد» همراهی می‌شود که هر گاه تصویری از طاق پیروزی می‌بینیم با عبارتی از مارسز نقطه گذاری شده است. این سکانس، که دارای تعدادی نمای لابراتواری است که امروزه بسیار ابتدایی به نظر می‌آیند، بدون موسیقی چیزی کاملاً مصنوعی می‌شد؛ به همین دلایل هم بود که ساختن موسیقی برای همه صحنه‌های بازگشت به گذشته و سایر تمهیدات ویژه مانند صدای گفتار روی تصویر و مونتاژ تصاویر روزنامه‌ای برای آهنگسازان هالیوود اجباری شد. نکته اصلی این است که استاینر چه خوب با ساختن این cue (و بسیاری دیگر) بر اساس تمی که برای خودش نبود و مدعی بود آن را دوست ندارد، از عهده این کار برمی‌آید، «زمان می‌گذرد» ترانه عاشقانه‌ای بود که در سال ۱۹۳۱ به دست یک آهنگساز درجه دو برادوی به نام هرمان هاپفلد نوشته شده بود و با وجود این‌که استاینر تقاضا کرد خودش تم عاشقانه‌ای برای موسیقی متن این فیلم تصنیف کند، تقاضایش رد شد، شاید تنها به این دلیل که در داستان مشخصاً از آواز هاپفلد نام برده شده بود.

استاینر این الزام را به مزیتی تبدیل می‌کند. در موسیقی متن فیلم این آواز تا لحظه‌ای که ایلزه وارد کافه می‌شود و از سام می‌خواهد آن را به «خاطر گذشته‌ها» بخواند، به تعویق می‌افتد. اما به محض این‌که این تم معرفی می‌شود، استاینر شروع می‌کند به استفاده مکرر از آن در تعدادی از واریاسیون‌های متضاد. اینها در اوج خود، وقتی که دو دلداده با هم وداع می‌کنند، به والس شورانگیزی ختم می‌شوند، که با کادانس تراژیک پرعظمتی پایان می‌گیرد. اما این کادانس دیری نمی‌پاید، بلکه در بخش اوج‌گیرنده بعدی موسیقی متن که بر تم‌های دیگر و به خصوص مارسز استوار است، ذوب می‌شوند. وقتی ریک و رنو با هم به درون مه می‌روند، این آواز، در واریاسیون‌های اثیری و پیروزمندانه، پایان رضایت‌بخشی برای فیلم فراهم می‌آورد ـ و به این ترتیب نگرانی‌های ما را درباره جزئیات طرح قصه و باورناپذیری سرهم‌بندی شتابزده پایان فیلم، منتفی می‌سازد. (این موسیقی پایانی ما را به همان سرعتی از دنیای فیلم بیرون می‌آورد که موسیقی عنوان‌بندی اصلی ما را به داخل دنیای فیلم برده بود). به این ترتیب روش استاینر از اول تا آخر این است که موسیقی خود را تابعی از جنبه‌های اصلی روایت فیلم بسازد، و به بهای از دست نهادن پیوستگی فرم، تعداد هر چه بیشتری ریزه کاری‌های سینمایی را به چنگ آورد. براستی موسیقی او در جاهایی (به روش موسیقی متن فیلم‌های کارتون) چنان دقیق از آکسیون فیلم تبعیت می‌کند که این سبک با عبارت منفی «میکی ماوسی» توصیف شده است. در عین حال موسیقی استاینر عمیقاً بر بیننده اثر می‌گذارد. همان طور که نویسندگان ***کازابلانکا*** می‌فهمیدند که ما با شنیدن آوازهای قدیمی دچار نوستالژی می‌شویم (صرف نظر از این‌که آوازها واقعاً خوب باشند یا نه)، استاینر هم می‌دانست که تم‌های بسیار ساده، که با استحاله‌های نرم و ماهرانه به هم پیوند می‌خورند و تکرار می‌شوند، می‌توانند هم آگاهانه و هم ناخودآگاهانه بر بیننده اثر بگذارند؛ و امر ملودراماتیک را پذیرفتنی سازند.

کورنگولد هم مانند استاینر برای یافتن همانندی‌های موازی بین جزئیات موسیقایی و سینمایی از هیچ کوششی فروگذار نمی‌کرد، اما او در ضمن می‌کوشید برای فیلم‌ها موسیقی متنی بسازد که به لحاظ مایه به غنای یک سمفونی یا اپرا باشند. علاوه بر این، چون کورنگولد در شرکت برادران وارنر چهره برجسته‌ای بود ـ او استادی اروپایی بود که برای استودیو اعتبار به همراه می‌آورد ـ از او سالانه تنها دو موسیقی متن می‌خواستند. او سر هر یک از اینها ماه‌ها کار می‌کرد؛ پشت پیانو می‌نشست و در حالی که فیلم را بارها و بارها تماشا می‌کرد، قطعات موسیقی را به کرات می‌نواخت. و نتیجه از نظر غنای هارمونیک و زیبایی کنترپوانی می‌توانست خیره کننده باشد، چنانکه در موسیقی او برای صحنه‌های مسابقه کمانکشی و مراسم تاج‌گذاری ***رابین هود*** چنین بود. اینها برجسته‌ترین بخش‌های موسیقی متن این فیلم هستند (که در میان قطعات دیگری جای می‌گیرند که دست کمی از آنها ندارند، از جمله موسیقی رقصی که از سبک‌های انگلیسی قدیمی برای صحنه ضیافت ناتینگهام پالاس تقلید می‌کند). و تنها پایان‌بندی موسیقی متن فیلم است که از آنها پیشی می‌گیرد. این پایان‌بندی رشته‌ای است از استحاله‌ها و مودولاسیون‌های بسیار زیبای تم ***رابین هود*** (ورسیون سوم آن که نجیب‌تر از همه است)، که به اوج رمانتیکی ختم می‌شود که در آن ملودی و هارمونی دست به دست هم می‌دهند تا هم طنین شاد ترومپت‌ها و هم زنگ ساده ناقوس‌ها را بیان کنند. ***رابین هود*** فانتزی مفرحی است از آن دست که هالیوود آن را به خوبی می‌سازد، و هیچ موسیقی متن دیگری نمی‌تواند بهتر از این بر لذت تماشای آن بیفزاید. موسیقی متن فیلم‌های سینمای «کلاسیک» هالیوود را ـ فیلم‌های دوران استودیوها که ***رابین هود*** از بهترین نمونه‌های آن است ـ باید همچون جانشین خلف هنر موسیقی سدهٔ «رمانتیک» شنید.

گرایشات نو تا ۱۹۶۰

اما حتی در اوائل سال‌های چهل برخی از آهنگسازان از الگوی همیشگی موسیقی متن فیلم‌های هالیوودی تخطی می‌کردند. آرون کوپلند در مقاله روشنگری که در سال ۱۹۴۱ منتشر کرد، این ضرورت را که آهنگسازان فیلم باید خود را به سبک سمفونیک سده نوزدهم محدود کنند زیر سئوال برد. کوپلند در هالیوود تقریباً غریبه بود. او هر از گاهی به هالیوود می‌رفت و برای چهار فیلم مستقل مهم موسیقی متن ساخته بود: ***موش‌ها و آدم‌ها*** (۱۹۳۹)، ***شهر ما*** (۱۹۴۰)، ***کره اسب سرخ*** (۱۹۴۸)، ***وارث*** (۱۹۴۹). او موسیقی متن همه این فیلم‌ها را به سبک مدرن خودش، بدون استفاده از لایت‌موتیف‌ها، تصنیف کرده بود. اما این امر از نفوذ او در هالیوود و بیرون آن نکاسته بود؛ بر عکس، در سال ۱۹۴۹ او جایزه پولیتزر را برای موسیقی متن ***کره اسب سرخ*** و جایزه اسکار را برای موسیقی وارث برد.

مورد کوپلند به طور تقریبی با مورد سه آهنگساز دیگر که در همان دوره کار می‌کردند هم‌زمان است: ویرژیل تامسون (که او هم مقاله‌نویس روشنگری درباره موسیقی فیلم است)، سرگئی پروکوفیف، و ویلیام والتون. این آهنگسازان هم آموزش موسیقی کلاسیک جدی پشت سر داشتند که به کار حرفه‌ای عمدتاً در مقام رهبر ارکستر ختم شده بود. در عین حال هر یک از این آهنگسازان سبک منحصر به فرد شخصی خود را ابداع کردند که به خاطر استفاده از تونالیته و فرم‌های (نئو ـ) کلاسیک، محافظه‌کارانه؛ به سبب بهره‌گیری از آهنگ‌های بومی، ملی‌گرا؛ و به لحاظ هارمونی، ارکستراسیون، و لحن عاطفی، مدرنیست به حساب می‌آمدند. در مورد موسیقی‌هایی که برای سینما ساختند، هر یک بیشتر به خاطر آثاری که درهمکاری نزدیک با کارگردان‌های بخصوص ساخته بودند، معروف بودند (کوپلند با مایلستون، پروکوفیف با آیزنشتین، تامسون با لورنتس و فلاهرتی، والتون با اولیویه). و سرانجام، و مهم‌تر از همه این که همه کارهای خود را در قالب آثار کنسرتی ریختند و اینها به خوراک اجراهای مدرن بدل شدند. تامسون نخستین کسی بود که این کار را کرد؛ او سوئیت‌هایی برای ***خیشی که دشت‌ها را می‌شکافد*** و ***رودخانه*** (دو فیلم مستند که در سال ۱۹۳۶ و ۱۹۳۷ ساخته شدند) خلق کرد. و هم او جایزه پولیتزر را یک سال پیش از کوپلند برای سوئیت ارکسترال خود بر اساس داستان ***لوییزیانا*** دریافت کرد. شاید کانتاتای پروکوفیف بر اساس موسیقی الکساندر نوسکی در میان این آثار بیش از همه اجرا می‌شود. حتی اخیراً در چند مورد، اجرای نسخهٔ اریژینال آن همچون موسیقی متن همراهی کننده فیلم صامت، با اجرای زندهٔ هم‌زمان با نمایش فیلم، مورد استفاده قرار گرفته است. (یکی از دلایل این کار این است که حاشیه صوتی فیلم به خاطر کیفیت بد ضبط صدا در آن دوره در شوروی، معیوب است؛ دلیل دیگر این‌که فیلم حماسی آیزنشتین، جز موسیقی متن، درواقع صامت است؛ جلوه‌های صوتی و دیالوگ در آن اندکند). نمونه‌های ضبط شده سوئیت‌های والتون بر اساس موسیقی او برای سه فیلم شکسپیری اصلی ـ ***هنری پنجم*** در سال ۱۹۴۴، ***هملت*** در سال ۱۹۴۸، و ***ریچارد سوم*** در سال ۱۹۵۵ ـ متعددند. بخصوص سوئیت ***هنری پنجم*** در نسخه‌های مختلف موجود است، که این خود بازتاب گسترده وسیع و حالت زنده موسیقی متن فیلم است. موسیقی متن ***آلکساندر نوسکی*** و ***هنری پنجم*** جزو بهترین موسیقی‌ها برای سینمای ناطق هستند) و نماد این امرند که کارگردان‌های مهم بیرون از هالیوود چه جایگاه ممتازی برای موسیقی فیلم قائل بودند. آیزنشتین بارها درباره بده بستان خود در زمان همکاری با پروکوفیف نوشته و مواردی را تشریح کرده است که برای هماهنگی سکانس‌هایی از فیلم با موسیقی، آنها را از نو تدوین کرده است. مشهورترین نمونه شاید سکانس «نبرد روی یخ» فیلم ***نوسکی*** باشد. و یکی از نشانه‌های توفیق آن این‌که الیویه و والتون هنگام خلق صحنه نبرد آگینکورت هنری پنجم به دقت از آن تقلید کردند. احترامی که آیزنشتین در مقاله تحلیلی مفصلش درباره گشایش این صحنه، به پروکوفیف می‌گذارد، به همان اندازه مهم است: این مقاله هر چند دشواری‌های خود را دارد، اما نخستین مطالعه دقیق مناسبات بین موسیقی و تصویر سینمایی است. چنین رابطه‌ای را در ***هنری پنجم*** هم از همان ابتدا می‌توان یافت: تک‌نوازی فلوت، تابلوی اعلانات نمایش را که در باد تکان می‌خورد همراهی می‌کند، وقتی دوربین روی ماکت لندن به حرکت درمی‌آید تا به تماشاخانه گلوب می‌رسد، موسیقی پرابهت کورال شنیده می‌شود، مارشی با حال و هوای دوران ملکه الیزابت «اورتوری» را نمایندگی می‌کند که توسط نوازندگان گالری درون تماشاخانه اجرا می‌شود. روی‌هم‌رفته جلوه کلی کار، اصالت فوق‌العاده‌ای دارد: موسیقی متن با وجود اشارات مکررش به موسیقی سنتی انگلیسی کاملاً امروزی می‌نماید و برای برداشت ابتکاری الیویه از شکسپیر بسیار مناسب است. حس قدردانی اولیویه نسبت به آهنگساز در پایان فیلم کاملاً مشهود است: حرکت طومار مانند فهرست نام عوامل فیلم که با طنین بی‌وقفه سرود نبرد آگینکورت همراهی می‌شود، با این عناوین به اوج می‌رسد و پایان می‌گیرد: «موسیقی: ویلیام

والتون، با اجرای ارکستر سمفونیک لندن به رهبری موئیر مَتیسن: «آهنگسازی را که در یک تلاش میهن‌پرستانه در دوران جنگ مشارکت کرده بود و با الگوبرداری از پروکوفیف با پروژه همچون نوعی اپرای سینمایی برخورد کرده بود (با موسیقی آوازی مکرر که توسط همسرایانی بیرون از کادر تصویر اجرا می‌شود) چنین پاس می‌داشتند. این فیلم‌ها شاید به خاطر کیفیات میهن‌پرستانه و حماسی‌شان امروز قدری کهنه به نظر بیایند، اما برخورد نوآورانه آنها با موسیقی فیلم همچنان طراوت خود را حفظ کرده است.

نوآوری در هالیوود و بیرون هالیوود

در طول دهه‌های چهل و پنجاه در بیرون از هالیوود نیز کارگردان‌های متنفذ دیگری می‌کوشیدند به شیوه‌های گوناگون از کلیشه‌های «موسیقی فیلم» مرسوم فراتر روند. رادیکال‌ترین برخوردها کنار گذاشتن موسیقی تا حد ممکن بود؛ مثلاً در بسیاری از فیلم‌های برگمان و بونوئل غیبت موسیقی به حس عمومی انزوا و تنهایی کمک می‌کند. راه دیگر، استفاده از موسیقی بسیار ساده‌ای بود که توسط تک‌نواز اجرا می‌شد. این شیوه در ضمن به لحاظ صرفه‌جویی در هزینه‌ها و القای حس مکان جغرافیایی خاص یا فضا و حال و هوای ویژه مناسب بود. دو فیلمی که به خاطر چنین رویکردی مشهورند یکی **مرد سوم** (۱۹۴۹) کارول رید است که موسیقی متن آن به تمامی از تک‌نوازی زیتر توسط آنتون کاراس تشکیل شده است، و دیگری Jeux interdis (۱۹۵۲) که از موسیقی گیتار به یادماندنی نارسیسو پیپس استفاده کرده است. برخی از کارگردان‌های دیگر برای رسیدن به همان مقصد راه دیگری انتخاب کردند و آن استفاده از قسمت‌هایی از یک قطعه کلاسیک بود (با پیروی از روش فریتس لانگ در فیلم *ام*): هر چنداین کار بعد از سال ۱۹۶۰ نسبت به سال‌های پیش، بیشتر متداول گشت، اما در همه دهه‌ها می‌توان نمونه‌های مهمی از این روش یافت، از جمله در فیلم‌های بسیار متفاوتی مثل ***برخورد کوتاه*** (۱۹۴۵)، و ***یک محکوم به مرگ از زندان می‌گریزد*** (۱۹۵۶)؛ از این دو، فیلم نخست از کنسرتو پیانوی دوم خمانینوف استفاده می‌کند و دومی از Mass موزار در سی‌مینور. اما با این همه بیشتر کارگردان‌ها همچنان برای قطعات مفصل موسیقی وابسته به آهنگسازان معاصر، وابسته باقی ماندند. اگر می‌بینیم که این موسیقی‌ها به لحاظ سبک و کارکردها از هنجارهای موسیقی متن هالیوودی متفاوتند، دلیلش این است که فیلمسازان مؤلف بر کار خود کنترل کامل داشتند و به آهنگسازان خود (که برای دوره‌های طولانی همکاری خود را با آنها ادامه می‌دادند) اعتماد می‌کردند و ارزش سبک‌های موسیقایی مدرن را می‌دانستند. نمونه‌هایی از این دست در آثار پاول و امریک پرسبرگر، مکندریک (و سایر کارگردان‌های کمدی‌های ایلینگ)، افولس، فلینی، وایدا، و میزوگوچی فراوانند: همه این کارگردان‌ها طی این چند دهه فیلم‌های مهمی ساختند و همه به خاطر حساسیتی که به نیروی موسیقی به عنوان یکی از مؤلفه‌های سینمای نو داشتند، شایسته توجه‌اند.

از کارگردان‌هایی مانند ولز، پره‌مینجر، وایلدر، هیچکاک، وایلر، استرجس، و دیگران هم نباید غافل ماند. اینها کارگردان‌های برجسته دهه چهل بودند که در هالیوود کار می‌کردند و به آهنگسازانی گرایش داشتند که آماده بودند خطر کنند و با سبک‌های رایج دربیفتند. به این خاطر، ولز برنارد هِرمَن را در جمع گروه تئاتری مرکوری خود از نیویورک به استودیوی آر.کی.اُ. آورد تا موسقی متن **همشهری کین** (۱۹۴۱) را بسازد، موسیقی متنی که مانند خود فیلم پر است از ایده‌های درخشان، که به ویژه از کسی که نخستین بار بود برای سینما موسیقی می‌ساخت، تحسین‌برانگیز است. دیگر آهنگساز تازه کار و درخشان دیوید راسکین بود که تا آن زمان عمدتاً جزو پرسنل ثابت فوکس کار تنظیم موسیقی می‌کرد و پره‌مینجر به او فرصت داد موسیقی متن فیلم ***لورا***(۱۹۴۴) را بسازد. وایلدر و هیچکاک هم در زمانی که با سلزنیک در مقام تهیه‌کننده کار می‌کردند، میکلوش روژا را برای ساختن موسیقی فیلم‌های ***غرامت مضاعف*** (۱۹۴۵)، و ***طلسم شده*** (۱۹۴۵) به سینما آوردند و بدین‌سان دوران حرفه‌ای تازه‌ای به عنوان استاد معاصر موسیقی فیلم‌های درام روانشناختی و فیلم نوار را به روی او گشودند. وایلر هم فریدهوفر را امتحان کرد که تا آن زمان به کار ارکستراسیون اشتغال داشت و حاصل کار موسیقی فیلم ***بهترین سال‌های زندگی ما*** (۱۹۴۶) شد که از یکی از کامل‌ترین موسیقی‌های فیلم هالیوود و تا حدود زیادی از روش کوپلند متأثر است. و سرانجام استرجس ـ این بار همراه نیومن در سمت رهبر ارکستر و آهنگساز هر دو ـ در فیلم ***ناخالصانه ارادتمند شما*** از عهده کار دشواری برآمد که عبارت بود از تقلید طنزآمیز آثار روسینی، واگنر و چایکوفسکی در کمال ظرافت طبع. علاوه بر این، این فیلم کمدی تأملی است درباره شیوه تولید فیلم و موسیقی، و با ظرافت تمام حرفش را درباره هدف «موسیقی فیلم» مرسوم باز می‌گوید. فیلم در نمایش رویاهایی که با موسیقی هدایت می‌شوند»، مرز بین موسیقی درون داستان و موسیقی از بیرون را می‌زداید و نشان می‌دهد که چگونه

مریلین مونرو (۱۹۲۶-۱۹۶۲)

مریلین مونرو در اوائل ژوئن ۱۹۲۶ با نام واقعی نورما جین مورتنسن، در لس‌آنجلس به دنیا آمد و کودکی خود را به عنوان فرزندخوانده در چند خانواده و همین طور در پرورشگاه گذراند. او هرگز پدر خود را نشناخت و مادرش، زمانی که مریلین پنج ساله بود کارش به تیمارستان کشید. در شانزده سالگی مدرسه را ترک کرد تا ازدواج کند. در سال ۱۹۴۴، زمانی که در یک کارخانه صنایع دفاعی کار می‌کرد، توسط یک عکاس ارتش کشف شد و مدل و تصویر پوسترهای سینمایی شد. دو سال بعد با امضای قراردادی با فوکس ـ قرن بیستم به آرزوی دوران کودکی خود رسید. موهایش را طلایی رنگ کرد و نامش را به مریلین مونرو تغییر داد.

رقابت برای به دست آوردن کوچک‌ترین نقش‌ها هم بسیار فشرده بود، اما مریلین عزم جزم کرده بود که موفق شود؛ حتی وقتی نقشی به عهده نداشت به استودیو می‌آمد و برای آموزش بازیگری حتی پول می‌پرداخت. طی چهار سال بعد نقش‌های کوتاه بدون دیالوگ متعددی در هیئت «دختر مو طلایی» بازی کرد، اما با فیلم ***جنگل آسفالت*** (۱۹۵۰) بود که ترقی او از مدل به بازیگر اتفاق افتاد. مریلین در این فیلم نقش معشوقه یک وکیل فاسد را بازی می‌کرد، و در چند دقیقه توانست شخصیت‌پردازی دقیقی از یک زن ساده و به دام افتاده ارائه دهد.

در سال ۱۹۵۳ مونرو با سه فیلم به مقام ستاره ارتقا یافت و این سه فیلم جزو محبوب‌ترین فیلم‌های او باقی ماند: ***نیاگارا، آقایان موطلایی‌ها را ترجیح می‌دهند، و چگونه زن یک میلیونر شویم.*** فیزیک او، تکان خوردن هایش، صدای آرام و شهوانی‌اش، موقعیت او را به عنوان بزرگ‌ترین بمب موطلایی هالیوود تثبیت کرد. دو فیلم اخیر در ضمن به مونرو امکان دادند استعداد کمدی خود را هم به نمایش بگذارد و پیچیدگی تصویر اروتیک خود را آشکار کند. جنسیت زنانه‌ای که مونرو به آن تجسم می‌بخشد و از آن تجلیل می‌کند، به کلیشه بدل شده و موضوع طنز گشته است. اما حظی که مونرو از جسم خود و تأثیر آن بردیگران می‌برد اساساً بی‌شائبه و معصومانه است. و به این ترتیب حالت سکسی اغراق شده او به نحو خلع سلاح کننده‌ای طبیعی جلوه می‌کند. طنز مسأله در همین شکافی است که بین اثری که او بر مردان می‌گذارد و بی‌خبری خودش از این اثر وجود دارد. بر خلاف بسیاری از مقلدان بعدی، مریلین مونرو می‌توانست کاملاً اروتیک و در عین حال کاملاً معصوم جلوه کند. جذابیت مونرو در توانایی او در به هم آمیختن این دو امر متضاد نهفته است؛ و همین طور در جلوه ناب و طبیعی بخشیدن به تصویر ساخته شده‌ای از زنانگی تا آنجا که چنانکه لی استراسبرگ در مراسم تدفین او گفت «برای تمام دنیا به نماد ابدی زن بدل شد.»

آقایان موطلایی‌ها را ترجیح می‌دهند (به کارگردانی هاوارد هاکس) با آن تصویری که فیلم‌ها و تبلیغات استودیویی از مونرو می‌ساخت تناقض داشت. مریلین در این فیلم در نقش لورلای لی برای یک بار هم شده بر جنسیت خود مسلط است و از آن برای به دست آوردن چیزی که دوست دارد، یعنی یک شوهر میلیونر، استفاده می‌کند. این امر او را نیرومند و به همین خاطر خطرناک می‌سازد.

این جنسیت تهاجمی و قوت مناسبات دوستانه دو زن که در مرکز فیلم جای گرفته است، با نقش‌های بعدی مونرو، که زنانگی ناب و انفعالی او را به شکنندگی و قربانی شدن پیوند می‌زنند، تناقض دارد.

با نخستین نمایش فیلم ***چگونه زن یک میلیونر شویم*** در نوامبر ۱۹۵۳، منتقدان و تماشاگران بیش از آنکه به همبازی‌های او باکال و گرابل توجه کنند، بر خود مونرو متمرکز شده بودند. تردیدی نبود که او بزرگ‌ترین ستاره فوکس بود و به بازی نقش‌های سکسی ـ کمدی برای این استودیو ادامه داد. موضوع این فیلم‌ها همیشه در اندازه‌های استعداد او نبود، اما او هم مانند گاربو چنان حضوری بر پرده داشت که باعث می‌شد فیلم‌های ضعیف هم ارزش تماشا کردن پیدا کنند. اما مونرو به تدریج از فیلمنامه‌هایی که به او پیشنهاد می‌شد احساس نارضایتی کرد و مشتاق بود توان بازیگری خود را با بازی در نقش‌های دشوارتر و متنوع‌تر پرورش دهد. در سال ۱۹۵۴ به نیویورک رفت تا در «اکتورز استودیو» با لی استراسبرگ کار کند. «ادا اطوارهای» او در آن زمان از سوی منتقدان، به مسخره گرفته شد. همان مفسرانی که خوش طبعی مشهور او را به این عنوان که ناآگاهانه است رد می‌کردند، در بازی‌های او روی پرده هیچ نشانی از استعداد نمی‌یافتند. امروزه هنوز هم بر سر توانایی‌های او به مثابه بازیگر بحث و اختلاف نظر هست. دلیل این‌که استعداد او به رسمیت شناخته نمی‌شود، به نحو طنزآمیز، درست همان دلیلی است که باعث می‌شود او تماشاگران را شیفته خود کند: توانایی حضور کاملاً طبیعی روی پرده. همان طور که مک کان (۱۹۸۸) می‌نویسد او موفق شد لایه رویی شخصیت خود را کنار بزند، و ما را ترغیب کند که باور کنیم داریم ژرفای یک کیفیت بنیادین عشق یا تنهایی، لذت یا درد را می‌بینیم». چنین به نظر می‌رسد که پرده سینما واقعیت او به عنوان مونرو را بر ما آشکار می‌کند، حتی وقتی او به شخصیت‌هایی که نقش‌شان را بازی می‌کند جان می‌بخشد. این قابل بحث است که این کیفیت تا چه اندازه آموختنی است. آموزش سخت مونرو به روش استراسبرگ، با استفاده از تجربه‌های خودش، به خصوص در دوران کودکی در ایفای نقش، احتمالاً دلیل آن کیفیت عاطفی آشکارتری است که در فیلم‌های بعدی او دیده شد.

ایستگاه اتوبوس (۱۹۵۶)، نخستین فیلم او پس از بازگشت به هالیوود، بسیاری از منتقدان را که در مورد استعدادهای بازیگری او تردید داشتند ساکت کرد. در این فیلم مونرو در نقش یک آوازه‌خوان کاباره بازی ظریفی ارائه داد که سکس، کمدی، و رنج را با هم ترکیب می‌کرد و چنان بود که کارگردان فیلم جوشوا لوگان اعلام کرد «او بیش از هر بازیگر دیگری که تاکنون دیده‌ام به نبوغ نزدیک است.»

اما از این مقطع به بعد کارنامه حرفه‌ای مونرو به خاطر مشهورشدن او به بازیگری غیرقابل اتکا تلخ شد؛ همین طور به خاطر بیماری و مسائل خصوصی زندگی او که در نور خیره کننده پوشش مطبوعاتی در انظار عموم قرار می‌گرفت. او توانست باخود در مدت تولید ***بعضی‌ها***

موسیقی این قدرت را دارد که تخیل ما را کنترل کند و کاری کند که عجیب‌ترین فانتزی‌ها هم واقعی به نظر برسند.

همانند این فیلم قدرت فانتزی، و کیفیت تأمل در خویش در دستمایه و سبک فیلم **سانست بولوار** (۱۹۵۰) بیلی وایلدر هم سهم دارند؛ فیلمی که به جذابیت روزافزون مدرنیسم در دهه پنجاه اشاره دارد، که پیامدهای مهمی برای موسیقی داشت. بخش اعظم موسیقی واکسمن برای سانست بولوار به نحو شگفت‌انگیزی ظریف است. به ویژه موسیقی صحنه‌ای نزدیک به پایان فیلم که در آن جو گیلیس که قصد ترک نورما دزموند را دارد و به قتل می‌رسد، بسیار مؤثر است. واکسمن موسیقی این صحنه را بر اساس تکرار موسیقی عنوان‌بندی، با شروع «تم سرنوشت» (نامی که خود بر این تم گذاشته است) از دی مینور، تصنیف کرد. اما در اینجا، برخلاف موسیقی عنوان‌بندی که بلند و رسا است، موسیقی به دشواری قابل شنیدن است و تمام مدت با «حرکت آهسته» پیش می‌رود، با تأثیر اضطراب‌آمیزی که انگار می‌خواهد بگوید جو بدون این که خود بداند در یک رویا گرفتار شده است. برای نقاط اوج فیلم، بخصوص برای پایان آن، جایی که نورما دچار جنون می‌شود، واکسمن به موسیقی تعمداً دخالت کننده با قدرت اغراق شده روی می‌آورد، نخست با پارودی تعمدی سانوما از اشتراوس و سرانجام با پایانی تکان دهنده و ناگهانی در یک گام ماژور غافلگیر کننده. این موسیقی‌ای است در سبک کیپرسیونیسم که ریشه‌هایش را می‌شد در موسیقی متن فیلم‌های نوار دهه چهل یافت و بعد از آن در تعدادی از «فیلم‌های مسأله‌دار» تیره آمریکایی شکوفا شد.

مقارن دهه پنجاه، حتی در هالیوود، سبک‌های رمانتیک سنتی، به تنهایی مرکز صحنه را اشغال نمی‌کردند؛ و تحولاتی مانند از هم پاشیدگی سالن‌های سینمای زنجیره‌ای استودیوها، رشد پیوستهٔ تولیدات مستقل، پیدایش فرایندهای پرده عریض، و صدای استریوفونیک و حاشیه صوتی مغناطیسی کار زیادی در راستای گسترش طیف سبک‌های موجود کردند. در کنار سبک‌هایی که متحان خود را پس داده بودند، سبک‌های جدیدی به میدان آمدند؛ رشته‌ای از فیلم‌های موزیکال درخشان از مترو-گلدوین-مایر، موسیقی آتونال، سبک‌های جاز، سبک‌های مودال «واقعی» برای حماسه‌های کتاب مقدس، و آهنگ‌هایی در مایه موسیقی عامیانه برای وسترن‌ها. اما صرف نظر از سبک خاص، دههٔ پنجاه بدون تردید «عصر طلایی» موسیقی متن سمفونیک هالیوود بود؛ استاینر، نیومن، واکسمن، و سایر چهره‌های مسن در کنار همکاران جوانشان، به تصنیف

داغشو دوست دارند (۱۹۵۹) کلنجار برود و بازی کمیک زیبایی در نقش شوگر ارائه کند. شوگر، آوازه‌خوانی که با یک ارکستر زنانه می‌خواند، عاشق تونی کرتیس آس و پاس می‌شود، که خود را یک میلیونر جا زده است. شوگر، بر خلاف لورلای لی زنی است که از لحاظ عاطفی آسیب‌پذیر است. تلاش‌های او برای یافتن یک شوهر پولدار، جذاب اما ناموفقند، و او خود قربانی دسیسه‌چینی و حقه بازی است.

مرگ مونرو در اثر مصرف زیاد مواد مخدر در آگوست ۱۹۶۲، چند هفته بعد از اخراج او از صحنه فیلم **یک چیزی باید داد**، موقعیت او را همچون افسانه پرده سینما برای همیشه تثبیت کرد. او برای همیشه جوان و زیبا باقی ماند، و شخصیت او به عنوان ستاره همچون قربانی تراژیکی که نمی‌توانست موقعیت ستاره‌ای خود را اداره کند، جاودانی شد. امروزه پس از گذشت بیش از سی سال، تصویر مونرو همه جا هست و افسانه مونرو مثل همیشه نیرومند است. بیش از هر ستاره دیگری، علاقه به درک و تملک «مونروی واقعی» وجود دارد، اما هر داستان واقعی تازه‌ای درباره زندگی او و حقایق تازه‌ای درباره مرگ او، تنها لایه‌های جدیدی به اسطوره او می‌افزایند. مونرو الهه غایی پرده سینما و اوج ستاره‌سازی هالیوود است، پس غریب نیست که مونرو و نظام استودیویی عمرشان با هم به سر رسید.

کیت بیتهم

گزیده فیلم‌شناسی:

جنگل آسفالت (۱۹۵۰)، همه چیز درباره ایو (۱۹۵۰)، نیاگارا (۱۹۵۳)، آقایان موطلایی‌ها را ترجیح می‌دهند (۱۹۵۳)، چگونه می‌توان زن یک میلیونر شد (۱۹۵۳)، رودخانه بدون بازگشت (۱۹۵۴)، هیچ کسب و کاری مثل کسب و کار نمایش نیست (۱۹۵۴)، خارش هفت ساله (۱۹۵۵)، ایستگاه اتوبوس (۱۹۵۶)، شاهزاده و دختر نمایش (۱۹۵۷)، بعضی‌ها داغشو دوست دارند (۱۹۵۹)، بیا عشق بورزیم (۱۹۶۰)، ناجورها (۱۹۶۱).

کتاب‌شناسی:

McCann, Graham(1988), Marilyn Monroe.

Spoto, Donald(1993), Marilyn Monroe. The Biography.

موسیقی برای فیلم ادامه دادند. از میان جوانترها می‌توان به آندره پروین، آلکس نورث، لئونارد روزنمن، المر برنستاین و هنری مانسینی اشاره کرد، که همه کار خود را در همین دهه آغاز کردند.

برای تکمیل این فهرست، به لحاظ گاهنامه‌ای مناسب و از نظر زیبایی‌شناسی حیاتی است که یادی از همکاری آلفرد هیچکاک و برنارد هِرمَن بکنیم، که با فیلم **مردی که زیاد می‌دانست**، در سال ۱۹۵۵ شروع شد و یازده سال بعد در میان ویرانه‌های موسیقی متن رد شدهٔ فیلم **پرده پاره** پایان یافت. در فاصله این دو فیلم، از ۱۹۵۸ تا ۱۹۶۰، در فیلم‌های **سرگیجه**. ***شمال از شمال غربی و روانی*** شاهد اوج موفقیت همکاری این کارگردان و آهنگساز روبه‌رو هستیم. سه موسیقی متن سمفونیک داریم که به شکل خطاناپذیری از آن برنارد هرمن هستند، اما به لحاظ سبک موسیقایی فرسنگ‌ها از هم فاصله دارند؛ به ترتیب یک تراژدی به شدت رمانتیک که یادآور تریستان واگنر است، یک موسیقی رقص شاد و کمیک با انگیزش ریتمیک فوق‌العاده، و موسیقی متنی که به نحو مشوش‌کننده‌ای پیچیده و مدرنیستی است و تنها برای سازهای زهی تنظیم شده، هر سه کماکان مفتون کننده هستند چون با پیش‌درآمدهای اورتور خیره کننده‌ای برای عنوان‌بندی‌های سائول باس شروع می‌شوند، چون موسیقی در طول فیلم پیوسته در قالب ساختارهای مسحور کننده گسترش می‌یابد، و چون عمق و شوری فراهم می‌آورند که به گرایش هیچکاک به سوی فاصله‌گیری چشم‌چرایانه از موضوع توازن می‌بخشد. و این توازن به راستی توازن بسیار ظریفی است، در تاریخ موسیقی فیلم نادر است، و چه خوب اگر این گفته هرمن را (که او خود آن را به کوکتو نسبت می‌دهد) به یاد ما می‌آورد که در یک فیلم خوب «بیننده آگاه نیست که آیا موسیقی فیلم را پیش می‌برد یا فیلم موسیقی را به جلو می‌راند.» این اصل می‌تواند همچون اصلی راهنما در حرکت موسیقی فیلم به سوی آینده، به ما خدمت کند.

ترجمه: روبرت صافاریان

کتاب‌شناسی:

Copland, aron(1941), Our New Music.

Eisenstein, Sergei(1992), Towards a Theory of Montage.

Gorbman, Claudia(1987), Unheard Melodies.

Kalinak, Kathryn(1992), Setting the Score: Music and the Classical Hollywood Film.

Karlin, Fred(1994), Listening to Movies: The Film Lover's Guide to Film Music.

Palmer, Christopher(1990), The Composer in Hollywood.

Prendergast, Roy M.(1992) Film Music, a Neglected Art: A Critical Study of Music in Films.

Thomas, Tony(1991), Film Score: The Art and Craft of Movie Music.

Thomson, Virgil(1932), A Little about Movie Music.

تکنولوژی و نوآوری

جان بلتون

گذار به دوران سینمای ناطق در اواخر دهۀ بیست آغازگر تحولاتی در تکنولوژی اساسی سینما بود که از نوآوری صدا فراتر رفت. انقلاب صدا محرک رشته‌ای از تجربه‌های دیگر در زمینه نمایش فیلم شد. این تجربه‌ها در نهایت به انقلاب تکنولوژیکی دومی در دهۀ پنجاه می‌انجامید که همانا پیدایش فیلم‌های پرده عریض، با فیلمبرداری رنگی و صدای استریوفونیک ضبط شده روی نوار مغناطیسی بود. البته رنگ طی دهه‌های سی و چهل کمابیش به طور پیوسته برای فیلمبرداری از چشم‌اندازهای تماشایی و پرزرق و برق مورد استفاده قرار می‌گرفت؛ اما تعداد فیلم‌های رنگی‌ای که در این مدت ساخته شدند نسبتاً اندک بود و تنها در دهه پنجاه بود که رنگ به طور گسترده در صنعت فیلمسازی معمول شد.

به‌راستی نکته حیرت‌انگیز در مورد این انقلاب تکنولوژیکی «دوم» این بود که چرا این قدر دیر اتفاق افتاد. با توجه به این که سرچشمه‌های آن به اواخر سال‌های بیست برمی گشت، چرا تحقق کامل آن تا دهۀ پنجاه به تعویق افتاد؟ گذار به دوران سینمای ناطق چهار سال به طول انجامید، اما انتقال به پرده عریض و فیلم رنگی، به عنوان استانداردهای جدید تولید و نمایش فیلم، بیش از بیست سال وقت گرفت. در فاصله سال‌های آغاز تا میانه دهه سی هر سه اختراع آن قدر تکامل یافته بودند که بتوان آنها را در صنعت سینما به کار گرفت، اما نخستین انقلاب پرده عریض در اواخر دهه سی شکست خورد و فیلمبرداری رنگی که هر سال در تعداد انگشت شماری از فیلم‌ها به کار گرفته می‌شد، در دهه‌های سی و چهل تنها نسخۀ فرعی فیلمبرداری سیاه وسفید به حساب می‌آمد.

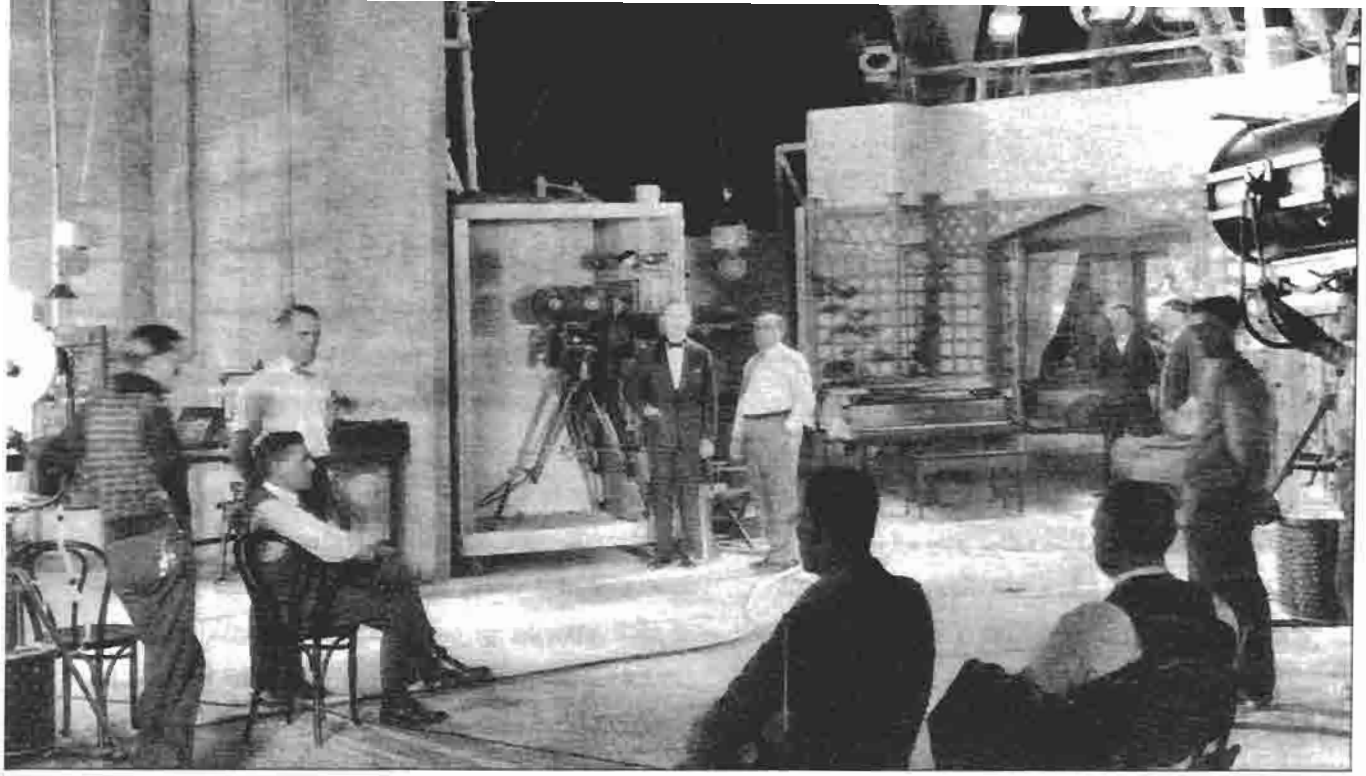
دوره ۱۹۳۰ تا ۱۹۶۰ شاهد یک رشته تحولات تکنولوژیک مهم دیگر هم بود، مانند ابداع فیلمبرداری با عمق وضوح و گذار از فیلم خام با پایه نیترات به فیلم خام با پایه استات و همین طور تعدادی ابداعات کوچک‌تر مانند پیدایش عدسی زوم و سینمای سه بعدی. نکته ظریف این‌که سابقه همه این تکنیک‌ها و تکنولوژی‌ها به دهۀ بیست و اوائل دهۀ سی برمی‌گردد، هر چند تنها عدسی زوم و سینمای سه بعدی از اصل نوآورانه‌ای مشابه آنچه محرک تحول صدا، رنگ و پرده عریض بود، بهره می‌برند.

دوران گذار

نمایش فیلم از همان ابتدای پیدایش خود در سال‌های ۱۸۹۰ همواره جزو برنامه سرگرم کننده گسترده‌تری بود که شامل تفریحات دیگر مانند نمایش‌های صحنه‌ای هم می‌شد. در اواخر دهه ۱۹۱۰ و دهه ۱۹۲۰ برنامه‌های سالن‌های سینما شامل پیش‌درآمدهای زنده، پرده‌های کمدی، رقص و آواز هم می‌شد. معمولاً نمایش فیلم با ارکستر یا نواختن ارگ همراهی می‌شد و اینها معمولاً برنامه جداگانه‌ای هم اجرا می‌کردند که در تابلوی جلوی سینما هم به طور مستقل تبلیغ می‌شد. فیلم‌های ناطق اولیه، بخصوص فیلم‌های کوتاه ویتافون برادران وارنر، که به نمایش وودویل‌های معمولی اختصاص داشتند، و فیلم‌های خبری مووی‌تون‌فوکس، که شامل عنوان‌های اخبار حوادث جنجالی و چهره‌های مشهور بودند، در خدمت تکثیر برنامه‌های تفریحی تماشاخانه‌های وودویل و سالن‌های سینما برای نمایش در سینماهای محلات کوچک بودند.

حتی نخستین فیلم‌های بلند صدادار از همین شیوه ارائه استفاده می‌کردند؛ آنها صرفاً تکه‌ها یا «پرده‌ها»ی صدادار را در فیلم‌هایی می‌گنجاندند که از بقیه جهات روایت‌های صامت بودند. مثلاً ***خواننده جاز*** (۱۹۲۷) ترکیبی است از سکانس‌های کوتاه آواز یا دیالوگ با صدای همزمان شده و تکه‌های طولانی از آکسیون ملودراماتیکی که با موسیقی همراهی می‌شد و اساساً «صامت» بود. بخش اعظم لذت تماشای این فیلم‌های ناطق اولیه از گذار ناگهانی از سکوت به صدا ناشی می‌شد. حتی امروز هم این گونه گذار ناگهانی به صدا، کار نوعی چشم انداز تماشایی را می‌کند که رسانه صوتی را برجسته می‌سازد، در حالی که لحظات برگشت به سکوت در حکم گسست‌های ضد اوج هستند.

این مفهوم چشم‌انداز تماشایی (spectacle) در نمایش فیلم محتوای اصلی همه تجربه‌هایی است که در زمینه سایر تکنولوژی‌ها هم به عمل می‌آمد. در آن زمان، در شیوه‌های نمایش فیلم روی پرده عریض یا بزرگ، مرتباً از تغییرات چشمگیر اندازه تصویر بهره‌برداری می‌شد. مثلاً فیلم ***ناپلئون***



نخستین تکنولوژی نحوهٔ قسط صد

(۱۹۲۷) ساختهٔ آبل گانس، که قسمت‌هایی از آن به روش پولی‌ویژن فیلمبرداری شده بود، در لحظات حساس روایت از شیوه نمایش یک پرده‌ای به سه پرده‌ای تغییر می‌کند و پهنای تصویر روی پرده سه برابر می‌شود. گانس سکانس‌های بخصوصی از فیلم را با سه دوربین که به هم قفل شده بودند فیلمبرداری کرده بود. این دوربین‌ها کنار هم جا می‌گرفتند و چشم‌انداز گسترده‌ای را روی سه نوار فیلم جداگانه ثبت می‌کردند. در برخی سکانس‌های دیگر، گانس تصاویر متفاوتی در دو سوی تصویر مرکزی قرار می‌داد و به این ترتیب موزائیکی از سه نمای مختلف، پهنای پرده را می‌پوشاند.

در همین دوران، پارامونت فرایند نمایش فیلم دیگری به نام مگناسکوپ را آزمایش می‌کرد. در این شیوه، از عدسی وایدی برای دستگاه نمایش استفاده می‌شد که تصویر بزرگتری روی پرده می‌انداخت و این کار را از راه بزرگ‌نمایی تصویر استاندارد ۱۵ در ۲۰ فوتی آن زمان به تصویری ۳۰ در ۴۰ فوتی انجام می‌داد. در دسامبر ۱۹۲۶، سینما ریولی از عدسی مگناسکوپ برای نمایش دو سکانس از فیلم حماسی جنگ دریایی ***دلاوران کهن‌سال*** استفاده کرد. در اینجا هم مانند شیوه پولی‌ویژن، احساس تماشایی بودن صحنه تا حدود زیادی به بزرگ شدن ناگهانی و تکان‌دهنده تصویر پرده وابسته بود.

رنگ

به همین ترتیب، نخستین تجربه‌ها در زمینه فیلمبرداری رنگی به پیدایش سکانس‌های رنگی در فیلم‌های سیاه و سفید و همین طور فیلم‌های رنگی کوتاه انجامید؛ هر دو اینها در خدمت تقویت تصور این تکنولوژی جدید همچون چیزی نو و ابداعی‌بودند. بین سال‌های ۱۹۲۶ و ۱۹۳۲، بیش از سی فیلم با یک یا دو سکانس رنگی ساخته شد. بیشتر این سکانس‌ها، یا صحنه‌های رقص و آواز بودند، مانند صحنه هایی از ***ملودی‌های برادوی*** (۱۹۲۹)، ***آواز صحرا*** (۱۹۲۹)، و ***سلطان جاز*** (۱۹۳۰)؛ یا نمایش‌های مد لباس مانند ***ایرن*** (۱۹۲۶)؛ نمایش‌های تشریفاتی مثل رژه نظامی فیلم ***مارش عروسی*** (۱۹۲۸)، و سکانس‌های اکشن مانند صحنه‌های نبرد هوایی فیلم ***فرشتگان دوزخ*** (۱۹۳۰).

والت دیزنی در فاصله سال‌های ۱۹۳۲ تا ۱۹۳۵، از حقوق انحصاری ساختن فیلم انیمیشن به روش تکنی کالر برخوردار بود و به این روش فیلم‌های کوتاهی مانند ***گل‌ها و درخت‌ها*** (۱۹۳۲) و ***سه خوک کوچولو*** (۱۹۳۳) را ساخت که برنده جایزه اسکار شدند. در سال ۱۹۳۳ شرکت پایونیر پروداکشنز که در تکنی‌کالر سهم داشت، شروع کرد به ساختن فیلم‌های رنگی که با کاکاراچا شروع شد. این فیلم زنده و سه رنگ بود و جایزه اسکار

بهترین موضوع کمدی کوتاه را از آن خود کرد.

در روش تکنی‌کالر فیلمبردای با دوربین مخصوصی انجام می‌شد که یک منشور تجزیه نور پشت عدسی آن کار گذاشته شده بود. این منشور بخشی از نوری را که از عدسی می‌گذشت به سمت چپ منحرف می‌کرد. این نور از روزنه‌ای می‌گذشت و بر فیلم خام دو لایه‌ای که لایه‌هایش امولسیون به امولسیون روی هم قرار گرفته بودند، می‌تابید. نوار جلویی این بسته دو لایه فقط اطلاعات رنگ آبی را ثبت می‌کرد؛ نوار پشتی اطلاعات رنگ قرمز را. باقی مانده نور مستقیم پس از عبور از عدسی بر نگاتیوی در قسمت پشت دوربین، که به نور سبز حساس بود، می‌تابید. به این ترتیب هر یک از نگاتیوها اطلاعات مربوط به یکی از رنگ‌ها را به روش سیاه وسفید بر خود ثبت می‌کرد. این سه نوار نگاتیو می‌توانستند با هم برای بازتولید رنگ اصلی صحنه‌ای که از آن فیلم گرفته شده بود به کار روند.

در اوایل سال‌های ۱۹۳۰، استفاده از رنگ به مثابه چیزی بدیع و تماشایی جای خود را به الگوهای بهنجارتر استفاده از رنگ داده بود. دیگر فیلم‌های سیاه و سفید از سکانس‌های رنگی استفاده نمی‌کردند، هر چند باز گذار از سیاه و سفید به رنگی در فیلم‌های چون ***جادوگر شهر زمرد*** (۱۹۳۹)، به نشانه ورود به دنیای فانتزی یا چشم‌انداز تماشایی مورد استفاده قرار می‌گرفت. در واقع بیشتر فیلم‌های رنگی یا انیمیشن بودند (***سفید برفی و هفت کوتوله***، ۱۹۳۸)، یا موزیکال (***دیوانگی‌های گلدوین***، ۱۹۳۸)، وسترن (***رامونا***، ۱۹۳۶؛ ***رد پای کاج تنها***، ۱۹۳۶) و یا فیلم‌های مبتنی بر لباس‌های پرزرق و برق و حماسی (***بکی شارپ***، ۱۹۳۵؛ ***ماجراهای رابین هود*** (۱۹۳۸)، ***برباد رفته*** (۱۹۳۹).

در سال ۱۹۲۹ کوشش‌های مشابهی برای استفاده یک دست‌تر از پرده عریض شروع شده بود. فرایندهای پرده عریض مانند گراندور، ریسئلاف ویتاسکوپ، مگنافیلم و نچرال ویژن آزمایش می‌شدند.

مگناسکوپ صرفاً فیلم ۳۵ میلی‌متری معمولی را بزرگ‌نمایی می‌کرد و حاصل کار عیان شدن ساختار دانه‌ای (گرین‌دار) فیلم بود. اما این فرایندهای تازه بر نوار فیلم پهن‌تر استوار بودند که عرض آن بین ۵۶ میلی‌متر (مگنافیلم) تا ۶۵ میلی متر (گراندور) متغیر بود. این نوار پهن‌تر وقتی بر پرده بزرگ سینما افکنده می‌شد، تصویر خیلی بهتری تولید می‌کرد. اما نوار فیلم پهن، بر خلاف رنگ، به سرعت ناپدید شد. دلیل اصلی این امر این بود که این روش‌ها همه مستلزم هزینه‌های سنگینی برای سالن‌های سینما بودند، چون باید پروژکتورها و پرده‌های تازه‌ای نصب می‌شد و چون استفاده از این روش‌ها به سالن‌های انگشت‌شمار شهرهای بزرگ محدود می‌شد که می‌توانستند بدون تغییرات بسیار پرهزینه در طراحی سالن‌های نمایش، خود را با مقتضیات آنها هماهنگ کنند. و سینماداران هم هر چه برای بهبود سرمایه در اختیار داشتند صرف خرید تجهیزات صوتی کرده بودند؛ و تعداد اندکی از آنها می‌توانستند از پس هزینه‌های اضافی تکنولوژی پرده عریض برآیند.

پیدایش رنگ و پرده عریض در دوران گذار به سینمای ناطق، تنها از تمایل به شکل‌های جدید نمایش فیلم در سالن‌های سینما ناشی نمی‌شد، بلکه در ملاحظات، تکنولوژیک هم ریشه داشت. پیش از پیدایش سینمای ناطق. رنگ به دو شیوهٔ «تینتینگ» و «تونینگ»، روی پرده سینما قابل حصول بود. تینتینگ به این صورت بود که فیلم یا قسمت‌هایی از آن را در حمام رنگ فرو می‌بردند تا تمام آن رنگ واحدی به خود بگیرد. معمولاً صحنه‌های شب را رنگ آبی، صحنه‌های روز را رنگ زرد و صحنه‌های غروب آفتاب را رنگ زرد ـ نارنجی می‌زدند و به همین ترتیب. تونینگ به فیلمسازان اجازه می‌داد رنگ دومی هم به تک‌رنگ اولیه بیافزایند. این فرایند بر مواد شیمیایی‌ای استوار بود که با نقرهٔ محتوی تصویر وارد کنش شیمیایی می‌شدند و باعث تغییر رنگ آن می‌گشتند. اما هر دو روش یاد شده اثر سویی بر حاشیه صوتی فیلم که سیاه و سفید بود می‌گذاشتند، چرا که با قابلیت انتقال اطلاعات صوتی که به رمز کنار تصویر نگاشته شده بود، تداخل می‌کردند. این روش‌های رنگ‌آمیزی مشکلات مختلفی برای حاشیه‌های صوتی مبتنی بر چگالی متغیر، که از تفاوت‌های بسیار ظریف در میزان سیاهی حاشیه صوتی برای کنترل بلندی صدا استفاده می‌کردند، به وجود می‌آوردند.

فرایندهای دو یا سه رنگی تکنی‌کالر این مسأله را حل کردند، چون بر شیوه چاپی استوار بودند که در آن حاشیه صوتی سیاه و سفید اصلی فیلم دست نخورده باقی می‌ماند. تکنی‌کالر از نگاتیوهای سیاه و سفید جداگانه برای ثبت هر رنگ یک نگاتیو ـ استفاده می‌کرد تا ماتریس‌ها یا تصویرهای برجسته مانند کلیشه‌های چاپی یا مهر پلاستیکی بسازد. هر یک از این ماتریس‌ها در رنگ‌مایه متفاوتی فرود برده می‌شد و بعد برای انتقال این رنگ‌مایه به فیلم خام سیاه و سفیدی که حاشیه صوتی سیاه و سفید روی آن چاپ شده بود به کار می‌رفت. این فرایند به چاپ «مکش» «imbibition یا IB» معروف بود، چون فیلم خام رنگ‌مایه را «می‌مکید» این نوع چاپ به نام فرایند «دای

گرگ تولند (۱۹۰۴ـ۱۹۴۸)

گرگ تولند، احتمالاً مهم‌ترین فیلمبردار دوران کلاسیک هالیوود، مسلماً یکی از تأثیرگذارترین و مبتکرترین فیلمبرداران آن دوران بود. او تنها فیلمبردار هالیوود بود که با «سبک» فیلمبرداری متفاوت خود متمایز می‌شد و کار دوربین ابتکاری او یک عامل تعیین‌کننده- و حتی شاید تعیین‌کننده‌ترین عامل- در شکل‌گیری رئالیسم فوق‌العاده استیلیزه‌ای بود که در سالیان اوج عصر طلایی هالیوود درست در آخرین سال‌های پیش از جنگ جهانی دوم پیدا شد.

گرگ تولند یک «بچه اعجاب‌انگیز» بود. ۲۴ ماه می ۱۹۰۴ در چالستون ایلینویز به دنیا آمد و در سن پانزده سالگی به عنوان پادو وارد دنیای سینما شد. یک سال بعد در سمت دستیار فیلمبردار کار می‌کرد. در بیست و دو سالگی دستیار فیلمبردار جورج بارنز شد و چندین سال شاگردی او را کرد. تولند در بیست و هفت سالگی جوان‌ترین «فیلمبردار اول» هالیوود بود. در سال ۱۹۳۴ در سی سالگی به عضویت انجمن فیلمبرداران آمریکا پذیرفته شد. در این زمان به عنوان یکی از کاراترین و مبتکرترین فیلمبرداران هالیوود شناخته شده بود؛ تکنسین درجه یکی که توانایی کلنجار رفتن با چالش‌های عملی، تکنولوژیک و هنری را هم داشت.

چهره کلیدی در پیشرفت حرفه‌ای تولند تهیه کننده مستقل سام گلدوین بود که تولند در طی سال‌های دهه‌های سی و چهل مجموعاً سی‌وهفت فیلم برای او فیلمبرداری کرد که بیشتر آنها پروژه‌های پراعتباری بودند با حضور استعدادهای درجه یک فیلمسازی. گلدوین در بیشتر این دوره تولند را مطابق قرارداد در اختیار داشت، آزادی خلاقه قابل ملاحظه‌ای به او داد و هزینه‌های تجربه‌های او با انواع نور، عدسی، اندودهای عدسی و غیره را تقبل می‌کرد. او همچنین به تولند این توانایی را داد که «واحد» فیلمبرداری مخصوص خود را به وجود آورد که شامل تجهیزات و دستیارهای خاص می‌شد.

مهم‌تر از همه مناسبات تولند با گلدوین این امکان را به او داد که به طور منظم با ویلیام وایلر کار کند. تولند در ساخت فیلم‌های ***این سه*** (۱۹۳۶)، ***بیا بگیرش*** (۱۹۳۶)، ***بن بست*** (۱۹۳۷)، ***بلندی‌های بادخیز*** (۱۹۳۹، که برای تولند جایزه اسکار به همراه آورد)، ***وسترنر*** (۱۹۴۰)، ***روباه‌های کوچک*** (۱۹۴۱) و ***بهترین سال‌های زندگی ما*** (۱۹۴۶) با وایلر همکاری داشت. در دوران همکاری با وایلر در اواخر دههٔ سی بود که تولند شروع کرد به ابداع سبک ویژه خودش از راه کار منظم روی ترکیب‌بندی تصویر در عمق، سطوح گوناگون آکسیون، صحنه‌های «سقف‌دار» (صحنه‌های داخلی که سقف اتاق در آنها دیده می‌شد)، نورپردازی با سایه روشن تند (لکه‌های نوری که جابجای صحنه‌ای را که تاریک بود روشن می‌کردند). این کارها مستلزم آزمایش و تجربه دائم با انواع فیلم خام حساس، تکنیک‌های نورپردازی ابتکاری و عدسی‌هایی بود که بتوانند میدان وضوح قابل ملاحظه‌ای را بپوشانند. تولند در دو فیلمی که برای جان فورد فیلمبرداری کرد، ***خوشه‌های خشم*** (۱۹۴۰) و ***سفر طولانی بازگشت به خانه*** (۱۹۴۰)، سبک فیلمبرداری متمایز خود را پرورش داد، اما این در فیلم ***همشهری کین*** بود که سبک فیلمبرداری او کاملاً برجسته بود، به نظام‌مندترین و کاراترین وجه به کار گرفته شده بود و بیش از همیشه به رسمیت شناخته شد. تولند اگر چه در فیلم‌های فورد و وایلر روی روش‌های تازه خود کار کرده بود، اما لازم بود ابتکارات فنی و سبکی خود را در فیلم واحدی ترکیب کند. او ***همشهری کین*** را فرصتی یافت تا در مقیاس وسیع تجربه کند. در ژوئن ۱۹۴۱، تولند در مقاله‌ای در «پاپیولار فوتوگرافی» به نام «چگونه در ***همشهری کین*** قواعد را شکستم» چنین نقل می‌کند: «رویکرد فیلمبرداری این فیلم مدت‌ها پیش از آن دوربین کلید بخورد طراحی و بررسی شده بود»، امری که در هالیوود غریب و نامتعارف بود، چون در اینجا معمولاً فیلمبردارها برای شروع کار چند روز بیشتر فرصت نداشتند. رابرت ال. کارینگر در بررسی عمیقی که در مورد تولید ***همشهری کین*** کرده است، می‌نویسد که «ولز و تولند همراه یکدیگر با شوقی انقلابی به این فیلم روی آوردند»، و این‌که «ولز نه تنها تولند را ترغیب کرد که تجربه کند، بلکه اصرار داشت که او حتماً این کار را بکند».

تولند برای خلق جلوه‌هایی که ولز دنبالشان بود به تجربه کردن ادامه داد؛ برداشت‌های بلندی از یک موضع ثابت دوربین که در آنها درام در سطوح گوناگون آکسیون و در مناطق جداگانه نورپردازی شدهٔ یک دکور عظیم، اجرا می‌شود. او برای دستیابی به تاریک روشن‌های مورد نظر از لامپ‌های قوسی استفاده می‌کرد تا نور التهابی، و برای احتراز از بازتابش مخل نور در شرایط دشوار نورپردازی از انواع اندودهای عدسی بهره می‌گرفت. ولز و تولند، که توجه داشتند که

صحنه‌ای از همشهری کین (۱۹۴۱) با فیلمبرداری گرگ تولند

درک‌شان از«جلوه» فیلم و رویکرد روایی در کین چقدر نامتعارف است، نخستین روزهای فیلمبرداری را صرف «تست»های فیلمبرداری کردند.

تولند به خاطر فیلمبرداری **همشهری کین** برنده جایزه اسکار شد، اما وابستگی به ولز و سبک بصری به شدت نامتعارف فیلم، به اظهار نظرهایی دامن زد مبنی بر این که شاید کار تولند در **همشهری کین** بیش از اندازه عجیب و غریب بوده است ـ که او هم مانند ولز، توازن ظریفی را که در سینمای تجاری بین ذوق هنری فردی و از خود گذشتگی حرفه‌ای وجود دارد به هم زده است. یک کوشش مشترک دیگر با وایلر پیش از شروع جنگ در فیلم ***روباه‌های کوچک*** (۱۹۴۱)، این توازن را برقرار کرد. این فیلم با نشان دادن انعطاف سبک تولند، آن را تثبیت کرد. (در صحنه پایانی فیلم، در حالی که شخصیتی که نقشش را هربت مارشال بازی می‌کند در پس‌زمینه در اثر حمله قلبی در حال مرگ است، شخصیتی که بت دیویس نقشش را ایفا می‌کند در پیش‌زمینه تصویر برای نجات او هیچ کاری نمی‌کند. این ترکیب‌بندی یک نمای تمام عیار تولندی است، با یک تفاوت کوچک؛ مارشال اندکی از فوکوس خارج است).

با آغاز جنگ جهانی دوم تولند همراه جان فورد عازم مأموریتی از سوی شاخه فیلمبرداری نیروی دریایی از عملیات میدانی نیروی دریایی به جنوب اقیانوس آرام شد. او تعداد زیادی فیلم مستند جنگی را فیلمبرداری کرد، از جمله فیلم **هفتم دسامبر** را به کارگردانی جان فورد که جایزه اسکار بهترین فیلم مستند سال ۱۹۴۳ را از آن خود کرد. بعد از جنگ تولند نزد گلدوین برگشت و همکاری‌اش را با وایلر ادامه داد؛ شاخص‌ترین محصول این همکاری ***بهترین سال‌های زندگی ما*** (۱۹۴۶) است. وایلر هم در طول جنگ کار مستند کرده بود و این نخستین همکاری او با تولند بعد از جنگ از تغییر جهتی به سمت نوعی رئالیسم مستند گونه خبر می‌دهد. اما تولند مجال نیافت سبک خود را در هالیوود بعد از جنگ تکامل بخشد. او در سال ۱۹۴۸ در سن چهل و چهار سالگی در اثر حمله قلبی درگذشت.

توماس شاتز

گزیده فیلم شناسی:

این سه (۱۹۳۶)، بیا بگیرش (۱۹۳۶)، بن بست (۱۹۳۷) بلندی‌های بادخیز (۱۹۳۹)، اینترمتزو(۱۹۳۹)، وسترنر (۱۹۴۰)، خوشه‌های خشم (۱۹۴۰)، سفر طولانی بازگشت به خانه (۱۹۴۰)، روباه‌های کوچک (۱۹۴۱)، همشهری کین (۱۹۴۱)، بهترین سال‌های زندگی ما (۱۹۴۶).

کتاب شناسی:

Berg' Scott A. (1989), Goldwyn.
Carringer, Robert l.(1985), The Making of Citizen Kane.
Higham, Charles (1970), Hollywood Cameraman: Sources of Light.
Toland, Gregg(1941), Realism for Citizen Kane.
Turner, George (1991), Xanadu in Review: Citizen Kane Turns 50.

ترانسفر» (انتقال رنگ‌مایه) هم شناخته می‌شد.

اضافه شدن حاشیه صوتی هم به نوبهٔ خود موجب تجربه‌های تازه‌ای در زمینه نوار فیلم پهن‌تر شد. افزوده شدن حاشیه صوتی باعث شد روی نوار فیلم جای کمتری برای ثبت اطلاعات تصویری باقی بماند. وقتی این فضای کاهش یافته بزرگ می‌شد تا تمامی پرده استاندارد سینما را پر کند، کیفیت تصویر پرده، به خاطر افزایش گرینِ، افت می‌کرد؛ تا حدود زیادی شبیه همان اتفاقی که در روش مگناسکوپ می‌افتاد. یکی از راه‌حل‌های این مشکل استفاده از نوار فیلم پهن‌تر بود که باعث شد فضایی که روی نوار فیلم به اطلاعات تصویر اختصاص می‌یافت به نحو چشمگیری افزایش یابد و این امر به نوبه خود به افزایش وضوح و میزان تفکیک تصویر پرده می‌انجامید.

تصور تازه‌ای که از تجربه سینما رفتن به مثابه «مونتاژ آتراکسیون‌ها» [البته از نوع متفاوت با مونتاژ آتراکسیون آیزنشتین] پیدا شده بود، تا حدودی آزمایش‌های گوناگون در زمینه سیستم‌های نمایش سه بعدی در دهه‌های بیست و سی را هم توضیح می‌دهد. فرایندهای پلاستی گرام (۱۹۲۱) و پلاستیکون (۱۹۲۲) و همین طور آدیوسکوپیک (۱۹۳۸) ام. جی. ام.، همه بر تکنیک‌های آناگلیفیک استوار بودند. فیلم سه بعدی آناگلیفیک دو تصویر به کار می‌گرفت ـ پرسپکتیو چشم چپ و پرسپکتیو چشم راست ـ که هر یک با استفاده از فیلتری به رنگ متفاوت فیلمبرداری می‌شد و در سینما هم با استفاده از همان فیلتر بر پرده افکنده می‌شد. این فیلترها کُد دو نقطه دید متفاوت بودند و تماشاگران هم عینک‌هایی به چشم می‌زدند با چشمی‌هایی به رنگ همان دو فیلتر، که کدهای مذکور را رمزگشایی می‌کردند و دیدهای چشم چپ و چشم راست صحنه اصلی را باز می‌آفریدند.

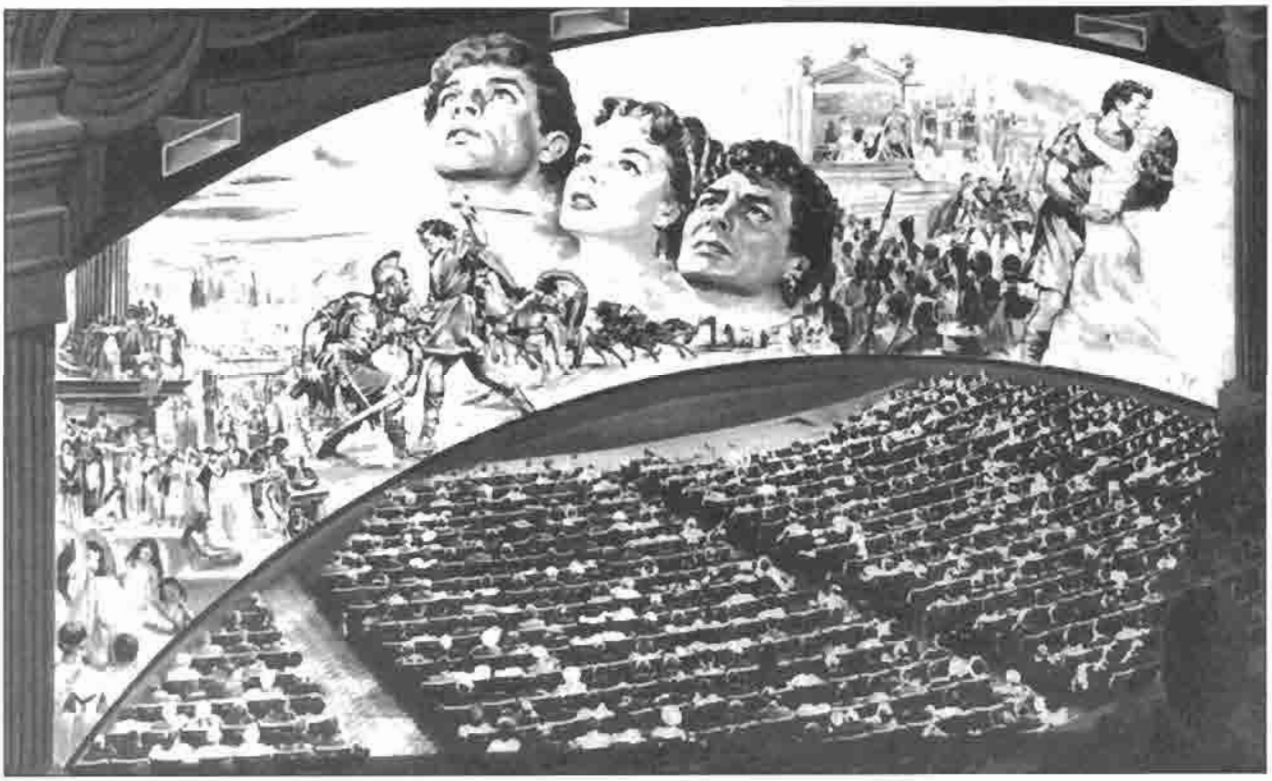
لنز زوم

تمایل به تکان دادن تماشاگر بر کاربرد نخستین عدسی‌های زوم هم که در دوران گذار به سینمای ناطق در فیلم هایی چون ***آن*** (۱۹۲۷) و **چهار پر** (۱۹۲۹) ظاهر شدند، حاکم بود. عدسی زوم یا عدسی با فاصله کانونی متغیر این قابلیت را دارد که طیفی از فاصله‌های کانونی گوناگون از وایدانگل تا تله فوتو را طی کند. حاصل این حرکت اپتیکی ناب کوچک شدن یا بزرگ شدنی در محتوای تصویر است مشابه همان تغییری که با حرکت فیزیکی دوربین به عقب یا جلو به دست می‌آید، اما این کار در اینجا بدون حرکت واقعی دوربین انجام می‌شود. نخستین نماهایی که

با عدسی زوم گرفته شدند، مانند نماهایی که با استفاده از عدسی زوم Cooke Varo که توسط شرکت انگلیسی سازنده وسائل نوری Taylor & Hobson به بازار عرضه شد فیلمبرداری شدند، گرایش به این دارند که از این تکنولوژی برای زوم‌های سریع به سوی چیزی یا برعکس زوم به عقب از چیزی چنان استفاده کنند که نظر بیننده را به تغییر اندازه ناگهانی اندازه اشیاء درون قاب تصویر جلب کند. مثلاً در ***جنون آمریکایی*** (۱۹۳۲) دوربین درست در لحظه‌ای که گلوله‌ای به ساعت دیواری اصابت می‌کند، سریع روی آن زوم می‌کند. و در فیلم **تندر در زیر** (۱۹۳۲) حرکت زوم نقطه نظر (و سرعت افتادن) زنی را شبیه‌سازی می‌کند که از بلندی پرتگاهی به روی صخره‌ها سقوط می‌کند. در دوران بعد از جنگ عدسی زوم جدیدی به بازار عرضه می‌شود. در عدسی‌های زوم اولیه اجزاء اپتیکی گوناگون، به کمک رشته‌ای از بادامک‌ها که توسط دسته‌ای هدایت می‌شدند، نسبت به یکدیگر حرکت مکانیکی داشتند. در سال ۱۹۴۶، دکتر فرانک عدسی زومار را برای دوربین‌های ۱۶ میلی‌متری به بازار عرضه کرد. بر خلاف عدسی‌های زوم قبلی، زومار نه بادامک داشت نه دسته؛ طراحی آن کاملاً اپتیک بود. بر خلاف عدسی‌های زوم پیشین، که با هر بار تغییر فاصله کانونی به تغییر دیافراگم لنز هم نیاز داشتند، دیافراگم زومار پشت همه اجزای متحرک عدسی قرار گرفته بود و نیازی به تغییر دیافراگم در طول یک نما نبود و این موضوع عملکرد عدسی را ساده‌تر می‌ساخت. زومار به سرعت در صنعت تلویزیون و فیلم‌های خبری، جایی که پوشش دادن به رویدادهای ورزشی را تسهیل می‌کرد، معمول شد. اما زوم در سینما کاربرد وسیع پیدا نکرد تا سال‌های دهه ۱۹۶۰، یعنی زمانی که عدسی زوم تولید شده توسط دو تولید کننده فرانسوی Angenieux و SOM - Berthiot/Pan Cinor در سینما متداول شد.

در دهه سی، همه این تکنولوژی‌های دوران گذار به صدا، به استثنای رنگ، ناپدید شدند و ـ عمدتاً به این خاطر که از طرف تماشاگرانی که اشتیاق خود را به نوآوری‌های اعجاب‌انگیز رسانه سینما به نفع پیام سینمایی، از دست داده بودند، تقاضایی برای آنها نبود. شیفتگی در قبال فرم جای خود را به علاقه به محتوا داده بود ـ یعنی علاقه به خود فیلم‌ها. به گفته دیگر، رفتن به سینما به عادت تبدیل شده بود؛ تماشاگران به طور منظم به سینما می‌رفتند تا بازیگران محبوب خود را در موقعیت‌های داستانی تازه ببینند. دیگر نیازی به این نبود که آنها را با ابداعات فنی در زمینه شیوه‌های تازهٔ نمایش فیلم به سالن سینما کشاند.

ورود وایداسکرین با فیلم خرقه (۱۹۵۳). نخستین فیلمی که به طریق سینمااسکوپ نمایش داده شد.



عمق میدان وضوح

نوآوری تکنولوژیک عمده دهۀ ۱۹۳۰ پیدایش فیلمبرداری با عمق وضوح بالا بود. عمق وضوح به معنای افزایش عمق میدان عدسی‌ها بود و نتیجۀ آن تصاویری بودند که در آنها همه چیز، از اشیایی که در پیش‌زمینۀ نزدیک بودند تا اشیایی که در دورترین نقطه پس‌زمینه قرار داشتند، واضح دیده می‌شد. این گونه عمق وضوح زیاد با عدسی‌های وایدی به دست می‌آمد که دیافراگم آنها به ریزترین اندازه ممکن تنزل می‌یافت. این گونه فیلمبرداری به کمک رشته‌ای از تحول‌های فنی در عرصه‌های گوناگون تکنولوژی سینما ممکن گردید.

فیلمبرداری رنگی تکنی‌کالر نسبت به فیلمبرداری سیاه و سفید به نور بیشتری احتیاج داشت و این امر به پیدایش لامپ‌های قوس کاربنی قوی‌تری انجامید، که پس ازآن در فیلمبرداری سیاه و سفید هم مورد استفاده قرار گرفتند. این لامپ‌ها این امکان را برای فیلمبردارها فراهم می‌آوردند که دیافراگم عدسی‌های وایدِ موجود را کاهش دهند و از این راه تصویر واضحی با عمق میدان زیاد به دست آورند.

در همین زمان، افزایش حساسیت فیلم خام سیاه و سفید هم امکان نوردهی فیلم را با دیافراگم بسته‌تر به وجود آورد. ایستمن کداک در رقابت با تولیدکنندگان آلمانی نظیر آگفا - آنسکو، حساسیت نگاتیو استاندارد فاین‌گرین پانکروماتیک خود را از ۲۰ ASA (۱۴ DIN) در سال ۱۹۲۸ به ۴۰ ASA(۱۷ DIN) برای نگاتیو ایستمن سوپر ۲۰ در سال ۱۹۳۵ و بعد به ۸۰ ASA (۲۰ DIN) و ۱۶۰ ASA (۲۳ DIN) به ترتیب برای پلاس ایکس و سوپر ایکس ایکس افزایش داد. فیلم آخری به لحاظ گرین با سوپر ایکس قابل مقایسه بود، اما حساسیت آن چهار برابر بیشتر بود.

در سال ۱۹۳۹ پیدایش انواع پوشش عدسی که باعث می‌شد میزان نوری که ازعدسی می‌گذشت و به فیلم خام داخل دوربین می‌رسید ۷۵ درصد افزایش پیدا کند، به فیلمبرداران این امکان را داد که دیافراگم را یک گام دیگر پایین بیاورند و تصاویری با وضوح بالاتر را امکان‌پذیر گردانند. ابداع دوربین میچل BNC، که در سال ۱۹۳۴ معرفی شد اما تا سال ۱۹۳۹ به تعداد زیاد تولید نگردید، نیز در این میان نقشی داشت. این دوربین با استفاده از شیوه‌های صداگیری درونی، فیلمبرداران را از وسائل صداگیر دست و پاگیر بیرونی بی‌نیاز ساخت. دیگر نیازی به محفظه شیشه‌ای که دوربین داخل آن قرار می‌گرفت نبود و این امر به افزایش مقدار نوری که به دوربین می‌رسید (به میزان ده درصد) منجر شد. نتیجۀ این تحولات فنی را می‌توان در کار فیلمبرداری گرگ تولند برای ویلیام وایلر (**بن بست**، ۱۹۳۷؛ ***بلندی‌های بادخیز***، ۱۹۳۹؛ ***بهترین سال‌های زندگی ما***، ۱۹۴۶)، جان فورد (***خوشه‌های خشم*** و ***سفر طولانی بازگشت به خانه***، هر دو سال ۱۹۴۰) و اورسن ولز (***همشهری کین***، ۱۹۴۱) دید.

عمق میدان وضوح نیز، همانند سایر تکنولوژی‌هایی که بحث کردیم، ریشه‌هایش به دوره‌های قدیمی‌تری برمی گردد. فیلم‌های واقعی کوتاه لومیر در دهۀ ۱۸۹۰ از عمق میدان وضوح بسیار بالایی برخوردار هستند. این فیلم‌ها و سایر فیلم‌هایی که در فضای باز فیلمبرداری می‌شدند، از عدسی‌های با فاصله کانونی کوتاه و نور تندخورشید برای تولید عمق میدان وضوح استفاده می‌کردند. ژان ـ لویی کومولی (۱۹۸۰) از بین رفتن عمق میدان روزهای نخستین را با پیدایش فیلم خام پانکروماتیک در سال ۱۹۲۵ قابل مقایسه است، که همراه خود مجموعه قواعد متفاوتی برای رئالیسم فوتوگرافیک به همراه آورد. برابر این قواعد، حساسیت افزونتر فیلم خام نسبت به طیف کامل رنگ‌ها به معنای واقعگرایی بیشتر بود؛ در حالی که عمق میدان کمتر آن و جلوۀ نرم‌ترش (در مقایسه با سلف آن، فیلم خام اورتوگرافیک) از مجموعه قواعد هنری عکاسی معاصر تبعیت می‌نمود. و مهمتر این‌که ،این روش فقدانی (در زمینه احساس برجستگی و عمق) پدید آورد که در اواخر دهه ۱۹۳۰ به جستجو برای یافتن راه‌هایی برای افزایش عمق میدان وضوح انجامید. اگر منطق کومولی را بپذیریم، پس عمق میدان وضوح هم محصول غیر مستقیم تحولات تکنولوژیک دوران گذار به صدا است.

دهه پنجاه: وایداسکرین و استریو

شکل گرفتن جماعت مخاطبینی که از روی عادت به سینما می‌رفتند در دهه ۱۹۳۰ عملاً نقطه پایانی بر تجربه‌های تکنولوژیک گذاشت. از سوی تماشاگران هیچ تقاضایی برای نوآوری تکنولوژیک وجود نداشت ـ یا تقاضای بسیار اندکی وجود داشت ـ و سینماداران که به خوبی هزینه‌های زیاد را احساس می‌کردند، دلیلی نمی‌دیدند که روی تجهیزاتی که برای نمایش فیلم‌ها به روش پرده عریض یا سه بعدی لازم بود، سرمایه گذاری کنند. اما کاهش تعداد این تماشاگران دائمی در سال‌های پس از جنگ دوم بار دیگر انگیزۀ جستجوی شکل‌های تازۀ نمایش فیلم شد و به زنده شدن دوباره بسیاری از تکنولوژی‌های پیشین انجامید.

در سال ۱۹۴۸، در ایالات متحده، تعداد متوسط سینماروها در هفته به ۹۰ میلیون نفر می‌رسید ـ بیشترین تعداد همه دوره‌ها. مقارن ۱۹۵۲ این رقم به ۵۱ میلیون نفر سقوط کرد. این امر بیشتر به دلیل جابجایی جمعیت از شهرهای بزرگ که محل استقرار سالن‌های سینمای بزرگ بودند، به حومه این شهرها بود. در عین حال، بازگشت به الگوی چهل ساعت کار در هفته و نهادینه شدن مرخصی‌های یک و دو هفته‌ای با حقوق و افزایش درآمد قابل خرج شخصی، به پیدایش الگوهای تازه گذران اوقات فراغت منجر گشتند. مصرف‌کنندگان تفریحات انفعالی مانند سینما رفتن را رها کردند و به مشارکت فعال در اشکال گوناگون سرگرمی مانند باغبانی، شکار، ماهی‌گیری، قایق رانی، گلف و مسافرت روی آوردند. این فعالیت‌ها بخش هر چه بیشتری از اوقات فراغت سینماروهای بعد از جنگ را پر کرد و تلویزیون هم نیاز آنها به تفریحات کوتاه مدت و انفعالی را پاسخ می‌گفت.

صنعت سینمای آمریکا با ارائه شکل‌های مشارکتی بیشتر به این الگوهای تازه واکنش نشان داد. این شکل‌ها همه تا حدودی بر اساس مفهوم حضور، چنانکه تأتر مشروع تداعی می‌کرد، شکل پذیرفته بودند. تکنولوژی‌های جدید نمایش فیلم بیننده را به شدت درگیر کنش روی پرده می‌کردند تا توهم مشارکتی افزونتر را برایش فراهم کنند. مثلاً سینه‌راما، که در سپتامبر سال ۱۹۵۲ ابداع شد، به بینندگان چنین وعده می‌داد: «شما صرفاً به پرده نگاه نمی‌کنید، بلکه خود را در وسط تصویر، در محاصرهٔ صداها و چشم‌اندازها خواهید یافت.»

آگهی‌های فیلم ***شیطان بوانا*** (۱۹۵۲) که به طریقه سه بعدی فیلمبرداری شده بود تماشاگران را به شیوه‌ای مشابه مورد خطاب قرار می‌داد و قصد داشت آنها را با وعده «شیری روی پاهایتان» یا «دلداده‌ای در آغوشتان» به هیجان بیاورد. آگهی‌های تبلیغاتی سینماسکوپ هم که نخستین نمایش فیلم ***خرقه*** را در سپتامبر ۱۹۵۳ معرفی می‌کردند، به بینندگان بالقوه فیلم وعده می‌دادند که سینماسکوپ «شما را به درون فیلم می‌کشاند.» و آگهی‌های ***اکلاهامای تاد ـ آ. اُ.*** (۱۹۵۵) اعلام می‌کردند که «همراه تاد ـ آ. اُ داخل خود نمایش خواهید بود.» آنها احساس مشارکتی را که فرمت نو و عریض می‌آفرید چنین بزرگ می‌داشتند: «ناگهان خود را آن‌جا خواهید یافت... در سرزمینی پرعظمت... در کالسکه... در میان مرغزاران می‌رانید! در آن زندگی می‌کنید، جزئی از آن می‌شوید... خود را در اُکلاهاما می‌یابید!»

سینه‌راما که خارج از صنعت فیلمسازی به دست یک مخترع لانگ آیلندی به نام فرد والر ابداع شد، با پرکردن دید پیرامونی تماشاگران از طریق پوشش دادن به میدان دیدی که در عرض ۱۴۶ درجه و در ارتفاع ۵۵ درجه بود، احساس مشارکت در رویدادهای پرده راافزایش می‌داد. این امر از راه فیلمبرداری توسط سه دوربین ۳۵ میلی‌متری که به هم قفل شده بودند ممکن می‌شد. هر یک از این دوربین‌ها به یک عدسی واید ۲۷ میلی‌متری مجهز بود و دوربین‌ها نسبت به هم زاویه ۴۸ درجه تشکیل می‌دادند. دوربین سینه‌راما با سرعت بیشتر ۲۶ فریم در ثانیه کار می‌کرد تا حالت چشمک زدن تصویر تقلیل پیدا کند و از نگاتیو خاصی استفاده می‌کردند که ارتفاع هر فریم آن به اندازه شش سوراخ کنار فیلم بود نه استاندارد چهار سوراخ معمولی. در سالن سینما هم سه دستگاه نمایش جداگانه که در سه اتاقک جدا جای داشتند سه نوار جداگانه فیلم را بر یک پرده عظیم با انحنای زیاد می‌انداختند.

صدای استریو با پنج یا شش میکروفون ضبط و در سالن سینما تحت نظارت مهندس صدا از هفت بلندگو پخش می‌شد. پنج تا از این بلندگوها پشت پرده نصب می‌شدند و دو کانال دیگر برای پخش صدا از اطراف مورد استفاده قرار می‌گرفت. ضبط صدای مغناطیسی از راه تجهیزاتی که در جنگ از آلمانی‌ها گرفته شده و اصلاحات اندکی در آن به عمل آمده بود، وارد صنعت سینما شد. در سال ۱۹۳۵ آلمانی‌ها یک ضبط صوت مغناطیسی به نام مگنتوفون ابداع کرده بودند که از نوار پلاستیکی که به پودر ماده مغناطیسی اندوده شده بود، استفاده می‌کرد. این تجهیزات در سال ۱۹۴۶ به ایالات متحده آورده شد. در سال ۱۹۴۹، پارامونت با استفاده از اصول مگنتوفون، توانسته بود، تجهیزاتی بسازد که به آن این توانایی را می‌بخشید که برای ضبط و تدوین صدا از شیوه مغناطیسی استفاده کند. اما پارامونت همچنان همانند استودیوهای دیگر به پخش فیلم با حاشیه صوتی اپتیک ادامه داد تا با امکانات نمایش فیلم همخوانی داشته باشد، چون سینماداران از نصب تجهیزات تازهٔ بازآفرینی صدا اکراه داشتند.

نخستین فیلم بلند سینه‌راما، به نام ***این است سینه‌راما*** (۱۹۵۲)، با وجود این که به خاطر نیاز این فرمت به دستگاه‌های نمایش پیچیده تنها در چند سینما به نمایش گذاشته شد، بیش از ۳۲ میلیون دلار فروخت. پنج فیلم سینه‌رامای نخست همه سفرنامه‌ای بودند، و تنها در سال ۱۹۶۲ بود که این فرمت برای ساختن فیلم‌های بلند روایی مانند ***غرب چگونه تسخیر شد*** به کار رفت. سینه‌رامای سه نواری تا سال ۱۹۶۳ دوام آورد و در این سال، اولتراویژن ۷۰ میلی‌متری جایگزین آن شد. این فرایند

شامل یک روش فشرده‌سازی مختصر بود که زاویهٔ باز سینه‌راما روی یک نوار واحد فیلم جمع می‌کرد و با این کار نسبت ۱:۲/۷۷ سینه‌رامای اصلی را تقلید می‌کرد (این ارقام به نسبت پهنای تصویر روی پرده به ارتفاع آن اشاره دارند).

رونق فیلم سه بعدی از سینه‌راما هم کوتاه‌تر بود و تنها ۱۸ ماه طول کشید؛ از اواخر ۱۹۵۲ تا بهار ۱۹۵۴. در دههٔ ۱۹۵۰ فیلم سه بعدی بر صافی‌های پولاروید متکی بود تا فرمت آناگلیفیک. این روش، که هم برای تولیدکنندگان و هم برای صاحبان سالن‌های سینما کم هزینه بود، فوری به ژانرهای سوءاستفاده‌گر مانند فیلم‌های ترسناک (***خانهٔ مومی***، ۱۹۵۳؛ ***موجودی از برکهٔ سیاه***، ۱۹۵۴)، فیلم‌های علمی ـ تخیلی (***از فضا آمد***، ۱۹۵۳)، و فیلم‌های وسترن (***هوندو***، ۱۹۵۳) پیوند خورد.

سینماسکوپ که توسط شرکت فوکس قرن بیستم ـ عرضه شد، کوشید با ساده کردن سینه‌راما به منظور به کارگیری آن در کل صنعت فیلمسازی، از آن تقلید کند. سنگ بنای سیستم سینماسکوپ یک عدسی آنامورفیک بود که در سال ۱۹۲۷ توسط یک فرانسوی به نام هنری کرتین ابداع شده بود. این عدسی یک دید زاویه باز را می‌فشرد و روی فیلم ۳۵ میلی‌متری می‌انداخت؛ یک عدسی مشابه روی دستگاه نمایش در سالن سینما از تصویر رفع فشردگی می‌کرد و آن را روی پرده‌ای که اندکی فرو رفته بود و سطح آن خاصیت بازتابندگی شدید داشت، می‌انداخت. نسبت ابعاد تصویر روی پرده ۲/۵۵ به یک بود (که پس از اضافه شدن حاشیه صوتی نوری به نوار فیلم در سال ۱۹۵۴، به ۲/۳۳ به یک کنونی کاهش یافت.) سینماسکوپ بر خلاف سینه‌راما که برای باندهای صدای مغناطیسی استریوفونیک خود به یک نوار فیلم اضافی احتیاج داشت، از حاشیهٔ اکسید مغناطیسی برای گذاشتن چهار باند بر روی همان نوار ۳۵ میلی‌متری که تصویر بر آن بود، استفاده می‌کرد و به این ترتیب دیگر در سالن سینما برای ادارهٔ نوار صدا به کارکنان اضافی نیازی نبود.

مهندسان شرکت فوکس همه این اطلاعات را روی نوار ۳۵ میلی‌متری واحدی جا دادند. برای این کار، مساحت قاب تصویر را از نو طراحی کردند و اندازهٔ سوراخ‌های دو طرف فیلم را کوچک‌تر گرفتند. برای انجام این کار فوکس از دوام و پایداری افزونتر فیلم خام با پایه استات بی‌خطر استفاده کرد که از سال ۱۹۴۹ جانشین پایه فیلم نیترات شده بود که به شدت قابل اشتعال بود و در جریان ظهور و ثبوت آب می‌رفت.

سینماسکوپ از فیلم خام رنگی ایستمن کالر هم که در سال ۱۹۵۰ به بازار آمده بود استفاده می‌کرد. دوربین تکنی‌کالر سه فیلمهٔ قدیمی با عدسی سینماسکوپ خوانایی نداشت، پس فوکس به سراغ نگاتیو تک نوارهٔ ایستمن کالر رفت که می‌شد آن را در هر دوربین ۳۵ میلی‌متری به کار برد. این فیلم سه لایه، از پژوهش‌هایی که در سال ۱۹۳۹ در شرکت آگفا دربارهٔ رنگ به عمل آمده بود و بعدها تحت نام آگفاکالر به بازار عرضه شد، بهره می‌گرفت. فیلم ایستمن هم مانند آگفاکالر سه لایه امولسیون داشت، که هر لایه به یکی از سه رنگ اصلی حساس بود. در زمان ظهور فیلم، رنگ‌مایه‌های درون فیلم در واکنش به میزان نوری که هالیدهای نقرهٔ موجود در هر یک از لایه‌ها دریافت می‌کرد، آزاد می‌شدند و به این ترتیب رنگ اصلی را بازسازی می‌کردند. پیدایش ایستمن کالر سلطهٔ تکنی‌کالر را بر تولید فیلم رنگی در هم شکست و موجب شد تعداد فیلم‌هایی که به طریق رنگی ساخته می‌شدند به نحو چشمگیری افزایش پیدا کند. در سال ۱۹۴۵ تنها ۸ درصد فیلم‌های هالیوود به طریق رنگی فیلمبرداری می‌شد؛ در سال ۱۹۵۵ این رقم به بیش از ۵۰ درصد رسید.

سینماسکوپ به سرعت به استاندارد صنعت سینما تبدیل شد. در پایان سال ۱۹۵۴، همه استودیوها به استثنای پارامونت، که فرایند پردهٔ عریض خاص خود را به نام ویستاویژن ابداع کرده بود، فرمت سینماسکوپ را پذیرفته بودند و مقارن سال ۱۹۵۷، ۸۵ درصد سالن‌های سینما در ایالات متحده و کانادا به دستگاه‌های نمایش فیلم به روش سینماسکوپ مجهز شده بودند. دراروپا، اتحاد شوروی و ژاپن با تعدادی فرایندهای مشابه سینماسکوپ به میدان آمدند، از جمله دیالیسکوپ و فرانسکوپ (فرانسه)، سووسکوپ (اتحاد شوروی)، و توهوسکوپ (ژاپن). در سال ۱۹۵۸ شرکت پاناویژن یک عدسی آنامورفیک با کیفیت بسیار خوب تولید کرد و آن را عملاً به تمامی صنعت فیلمسازی فروخت. در ۱۹۶۷ شرکت فوکس سینماسکوپ را به نفع پاناویژن در زمینه تولید ۳۵ میلی‌متری و به نفع تاد ـ آ. اُ. در زمینه تولید فیلم نوار پهن، کنار گذاشته بود.

اما همه فیلمسازان از فرمت پرده عریض جدید راضی نبودند. سیدنی لومت گفت: «آدم‌ها اساس هر گونه اثر دراماتیک هستند، و غریب است که هالیوود راهی برای فیلم گرفتن از آدم‌ها می‌یابد که کاملاً برخلاف شکلی است که آدم‌ها ساخته شده‌اند. سینماسکوپ تنها در صورتی معنا می‌داشت که پهنای آدم‌ها از قدشان بیشتر می‌بود.» فریتز لانگ به شوخی می‌گفت (با جملاتی که بعدها عیناً در فیلمی که ژان لوک گدار به طریق فرانسکوپ ساخت (***تحقیر***، ۱۹۶۳) تکرار کرد): «سینماسکوپ فرمتی است که برای فیلم گرفتن از مارها و مراسم تشییع جنازه

مناسب است، نه برای فیلمبرداری از آدم‌ها». اما تا پایان این دهه فیلم پردهٔ عریض به استاندارد جدید تولید فیلم بدل شد و با خود نسل جدیدی از هنرمندان به همراه آورد ـ کارگردان‌هایی چون نیکلاس ری و اتو پرمینجر و فیلمبردارانی مانند جوزف لاشل و سام لیویت.

تاد ـ آ. اُ. کوشید با به کارگیری عدسی‌های فوق‌العاده زاویه باز، نوار فیلم پهن ۷۰/۶۵ میلی‌متری، سرعت حرکت ۳۰ فریم در ثانیه، پرده‌ای با انحنای بالا و صدای مغناطیسی استریوی شش باندی، از تجربه سینه‌راما هم نسخه‌برداری کند. تاد ـ آ. اُ. به سرعت به فرمت فیلم‌های بزرگ پرخرج بدل شد که می‌توانستند با قیمت بلیط بالاتر، در بزرگترین و منحصر به فردترین سالن‌های سینما به نمایش درآیند. این روش راه را برای سایر فرایندهای پردهٔ عریض ۷۰/۶۵ میلی‌متری مانند کمرا ۶۵ ام. جی. ام. (**بن هور**، ۱۹۶۵)، اولترا پاناویژن ۷۰ (**شورش در کشتی بونتی**، ۱۹۶۲) و سوپرتکنی راما (***اسپارتاکوس***، ۱۹۶۰) هموار کرد.

هرچند پرده عریض به استاندارد جدید فیلمسازی بدل شد، اما صدای استریوی مغناطیسی همچون یک تکنولوژی نو به سرعت ناپدید شد. سینماهای بزرگ و پرزرق و برق از آن برای عاملی تازه برای جذب تماشاگر استفاده می‌کردند، اما صاحبان سالن‌های سینمای مستقل از پذیرش هزینه‌های اضافی برای تجهیز سالن‌های خود به وسایل پخش صوت استریو اکراه داشتند. تماشاگران هم که به شنیدن گفتگوها از یک بلندگوی مرکزی خو گرفته بودند، در مقابل گفتگوی چند باندی که از بلندگویی به بلندگوی دیگر نقل مکان می‌کرد، مقاومت کردند. در سیستم صدای پنج یا شش باندی، که فیلم‌های با فرمت پهن را همراهی می‌کرد، گفتگوها به شکل موزون‌تری بین بلندگو توزیع می‌شد و این امر نیاز بینندگان به صحنه‌های پرعظمت را ارضا می‌کرد، اما کار صدای سه یا چهار باندی نگرفت.

انواع تکنولوژی‌های تولید و نمایش فیلم که در دهه ۱۹۵۰ پیدا شدند، در حکم نوعی انقلاب در ماهیت تجربهٔ سینما رفتن بود. تماشاگران در تصاویر رنگی پهنی که با همراهی صدای مغناطیسی استریوی چند باندی روی پرده‌های بزرگ و فرورفته به نمایش در می‌آمدند، غرق می‌شدند. اگر بتوان گفت که سینما به شکل یک موضوع موضوع نو و دیدنی با کینتوسکوپ‌ها و بعد با نمایش تصویر متحرک روی پردهٔ بزرگ سینما برای انبوه بینندگان شروع شد، در این صورت باید اذعان کرد که موج تکنولوژی‌های نو در دهه ۱۹۵۰ از اختراع دوباره سینما دست کمی نداشت. بعد از دوران گذار به سینمای ناطق، این نخستین بار بود که فیلم‌ها رسانهٔ سینما را به چشم‌اندازی تماشایی و پرزرق و برق بدل می‌ساختند و بینندگان را با نمایش توانایی خود در به هیجان آوردنشان، غرق لذت می‌کردند. انقلابی که در دهه ۱۹۵۰ اتفاق افتاد در حکم آخرین فصل کوشش سینما به عنوان یک رسانه در راستای بازیابی توانایی اولیه، به هیجان آوردن تماشاگران از راه تازگی شیوه‌های بازنمایی است.

ترجمه: روبرت صافاریان

کتاب‌شناسی:

Belton, John(1992), Widescreen Cinema.

Comolli, Jean-Louis (1980), Machines of the Visible.

Ogle, Patrick L.(1972), technological and Aesthetic Influences Upon the Development of Deep Focus Cinematography in the United States.

Salt, Barry(1992), Film Style and Technology: History and Analysis.

انیمیشن

ویلیام موریتس

دوران طلایی کارتون‌های آمریکایی

استودیوهای دیزنی برای فرونشاندن عطش جهانی به میکی‌ماوس (که مبارزه تجاری بی‌امانی که پس از استفادهٔ پت سولیوان از فلیکس گربهِ اوتو مسمر درگرفته بود، آن را شعله ورتر می‌کرد) طی ده‌سال از ۱۹۲۸ تا ۱۹۳۷، یک صد فیلم کارتونی با شرکت میکی‌ماوس تولید کرد. آنها تصمیم گرفتند که این کاراکتر را تعدیل کنند ـ میکی اصلی که اوب ایورکس از plane crazy و steamboat willie برگرفته بود اندامی دیلاق و شخصیتی شرور داشت که می‌توانست موجب آزار گربه‌ها و خانم‌ها شود، در حالی که میکی بعدی گردتر، قلنبه‌تر، و نرم‌خوتر شد ـ و عملاً تمام ظریفت‌هایش را ضایع کردند. خوشبختانه کارتون‌های میکی ظهور ناگهانی شخصیت‌های ثانویه‌ای چون پلوتو، گوفی و دانالد داک را باعث شد که تا اواسط دهۀ ۱۹۵۰ نقش اصلی را در کارتون‌های خود بازی می‌کردند: در واقع بهترین نمونه از کارتون‌های میکی‌ماوس متأخر، مثل Band Concert و ***ساعت پاک‌کن‌ها*** همان قدر از دانالد و گوفی انرژی گرفته بودند که از میکی. باز هم خوشبختانه اوب ایورکس دومین سری‌های مشابه کارتون‌های ناطق را با ***رقص اسکلت‌ها***(۱۹۲۸) آغاز کرد که عبارت بودند از سمفونی‌های مسخره‌ای که درون مایه‌های احساساتی و عاشقانه‌ای را در فرهنگ عامه و طبیعت به کار می‌گرفت. سمفونی‌های بچه‌گانه، رها از فرمول‌های شیرین کاری کارتونهای متعارف، این امکان را برای کارکنان دیزنی فراهم آورد که مهارت‌های خود در انیمیشن را به محک گذارده و آنها را گسترش دهند. پشت سرهم جوایز اسکار را درو کنند: کارتون تمام رنگی ***گل‌ها و درختان*** (۱۹۳۲)، ***سه بچه خوک*** (۱۹۳۳) به خاطر شخصیت‌پردازیِ شخصیتی متنوع برای حیوانات فیلم، ***لاک‌پشت و خرگوش*** (۱۹۳۶) Country cousin (۱۹۳۶)، ***آسیاب قدیمی*** (۱۹۳۷) با آن جلوه‌های عمق نمایی چند سطحی افسون کننده‌اش، ***فردیناندگاوه*** (۱۹۳۸)، و ***بچه اردک زشت*** (۱۹۳۹).

بخشی از پیشرفت‌های فنی که از سمفونی‌های مسخره کشف شد، از رقابت با فلیشرها تأثیر می‌گرفت، اینان همراه با استودیوهای انیمیشنی که تا دورهٔ ناطق دوام آوردند، به تولید کارتون‌های درجه ۱ در اوایل دهۀ ۱۹۳۰ ادامه دادند. کارتون‌های نخستین فلیشر، بر خلاف محصولات دیزنی که به طور فزاینده‌ای به سوی «توهمی از زندگی» یعنی گرته برداری از کنش‌های زنده می‌گرویدند، عاشق سبک‌پردازی، کاریکاتور، دگر دیسی‌های غیر رئالیستی، چرخه‌های تکراری پیچیده، خطاب مستقیم به بیننده و خصیصه‌ها یا پتانسیل‌های متمایز انیمیشن بودند. آلیسِ دیزنی در مقایسه با کوکوی فلیشرها پیش پا افتاده و ملال آور می‌نماید. شیطنت‌های سوررئالیستی کوکو به او امکان می‌دهد که در فرایند خلاقهٔ گرته برداری شرکت کند، یا با فرار از زندانش در ***کوکوی خلاف‌کار*** (۱۹۲۶)، منهتن را در کلاه کاسکت پلیس‌های دوره گرد دفن می‌کند. دیو فلیشر فرآیند روتوسکپ را اختراع کرد. این دستگاه امکان می‌داد که پیکره‌های کارتونی او به شکلی غیر عادی ادای حرکات انسان را درآورند؛ اما دیزنی از روتوسکپ برای خلق پیکره‌های انسانی واقع نما استفاده می‌کرد. وقتی در ۱۹۳۴ فلیشرها آن فرآیند قالبی را معرفی کرد که با استفاده از مدل‌های سه بعدی در پشت کاراکترهای سل ـ انیمیشنی حسی از یک عمق واقعی به وجود می‌آورد، دیزنی با پیش کشیدن دوربین چند سطحی‌اش که عمق میدان مشابهی را از طریق هم‌آرایی چندین لایه از سل‌های متحرک به وجود می‌آورد، در مقام مقابله برآمد. (انیماتورهای مستقلی چون لوته راینیگر و برتولد بارتوش از اوایل دهۀ ۱۹۲۰ در آثار خود از این نوع ابتکارات استفاده می‌کردند).

با این حال، نبوغ فلیشرها صرفاً منحصر به فن‌آوری نیست، بلکه در عین حال بازتابی است از توانایی آنها در ارتباط دادن تخیل شگفت آور با استعاره‌ای پرمعنا، که همانند حکایت‌های قدیمی، حقیقتی درونی از زندگی انسان را برملا می‌کرد. در حالی که ***گل‌ها ودرختان*** دیزنی به شکلی باسمه‌ای یک ملودرام دستمالی شده در بارهٔ پیرمرد کثیف در مقابل عشاق جوان (که سرانجام موفق می‌شوند با هم ازدواج کنند) را روی تصاویری از گیاهان سواری می‌کرد، شاموس کولهان در فیلم ***شوهر گاو*** (۱۹۳۱) به کارگردانی فلیشرها، رابطهٔ بین رفتار انسان و حیوان را

باگز بانی (۱۹۴۰)

از بین شخصیت‌های انیمیشنی که به عنوان ستاره معروفیت پیدا کرده‌اند ـ فلیکس گربه، میکی ماوس، بتی بوپ و دانالد داک، پورکی پیگ ـ باگز بانی محبوب‌ترین شخصیت‌های میلیون‌ها بیننده بوده است. او تجسمی از یک کهن الگوی اسطوره‌ای است. یعنی آن شارلاتان جان سختی که در چوجوگیگای ژاپن قرون وسطی، تایل اولنسپیگل اروپایی، افسانه‌های کویوتای بومیان آمریکا، زوموی آفریقایی و خلف آفریقایی ـ آمریکایی‌اش داش خرگوشه ظاهر شده است. باگز واجد «نزاکت تحت فشار» همینگوی است، اما مطلقاً عاری از هر محذوری است. او که قهرمانی است هزار چهره، به طرفةالعینی خود را به جای هر کسی جا می‌زند، می‌خواهد کارمن میراندا باشد یا یک سینیور زوار در رفته. باگز همیشه حاضر جواب و حریف هر نوع شرایطی است و در هرنوع بازی استاد است، می‌خواهد بوکس باشد یا بیسبال، یا گاوبازی. در مواقع ضروری می‌تواند رجزخوانی توخالی چاپلین، و تدبیر خشک کلارک گیبل را برای خوردن یک هویج با هم داشته باشد. باگز همان آدم خوش سرو زبان و با قابلیتی است که همه ما دوست داریم باشیم.

باگز بانی در ترمیته تراسه یعنی واحد انیمیشن لئون شله زینگر در استودیوی برادران وارنر به دنیا آمد. سلف بلافصل او مکس هیر «خرگوش مکس» در فیلم **لاک پشت و خرگوش** دیزنی بود، فیلمی که اسکار ۱۹۳۵ را ربود، و طراح او انیماتور کانادایی چارلی تورسن بود که سپس به استودیوی برادران وارنر آمد. نخستین باگزبانی زبر و زرنگ در کارتون‌های وارنر، در نقش کوچکی در فیلم **ساختمان سازی پورکی** (۱۹۳۷) اثر فرانک تاشلین ظاهر شد. در فیلم **خرگوش کشی پورکی** ساخته بن «باگز» هارد اوی خرگوش از نظر شر و شور و خل مشنگی تفاوتی با دافی داک نداشت. تورسن کاراکتر خرگوش را از نو طرح ریزی کرد تا در فیلم Hare - um Scare - um (۱۹۳۹) اثر هارداوی قدری زبل و ناقلا از کار دربیاید، این فیلم هم شامل یک صحنه شکار خرگوش بود، اما این بار خرگوش از نظر زرنگی هم‌سنگ باگز بود، هر چند فاقد آن برازندگی شکیلی بود که چاک جونز در مارس ۱۹۴۰ در فیلم **دوربین مخفی المر** ارزانی باگز کرد.

باگز بانی کامل‌تری برای نخستین بار در فیلم **خرگوش وحشی** (جولای ۱۹۴۰) ساخته تکس ایوری ظاهر شد. اولین جملهٔ باگز «تازه چه خبر دکتر جون» که در حال لمباندن یک هویج خطاب به شکارچی مسلح ادا می‌شود، تبدیل به نماد اصلی اعتماد به نفس «خونسرد» او ـ و ضرب المثلی در زبان انگلیسی ـ شد. صحنهٔ مرگ مبالغه‌آمیز او، که برای شرمسار کردن شکارچی صحنه بندی شده است، دارای بالهٔ نرمی است، تا حدودی کاملهٔ برنهارت و گاربو را به سخره می‌گیرد. در اینجا باگز، المرفاد را سه بار می‌بوسد یکی فقط به خاطر این که او را سرکار بگذارد، و دیگر برای این که اطمینان دهد که هیچ بدجنسی‌ای بار شکارچی نخواهد کرد. سرانجام باگز همانند شیپورچی زخمی شمایل جنگ انقلابی آمریکا از قاب خارج می‌شود.

نخستین نمایش باگز به عنوان یک برندهٔ توانا و باهوش، درست در شروع جنگ جهانی دوم، او را به کسوت یک قهرمان درآورد. با وجود این‌که دست‌های بسیاری در تکامل باگز دخالت کرده بود، اما بیش از ۱۶۰ فیلمی که او نقش اول را درآنها داشت، به نوبت توسط فریتز فریلنگ، باب کلمپت، باب مک کیمسن و چاک جونز کارگردانی شده بود ـ همراه با صدای بی همتای مل بلانک، تأکیدات موسیقایی درخشان کارل استالینگ و داستان/ شوخی‌های نویسندگانی چون مایکل مالتیس و تدپیرس، نبوغ انیماتورهایی مثل ویرجیل راس و بوب کنون شیوه حرکت باگز را به بار آورد.

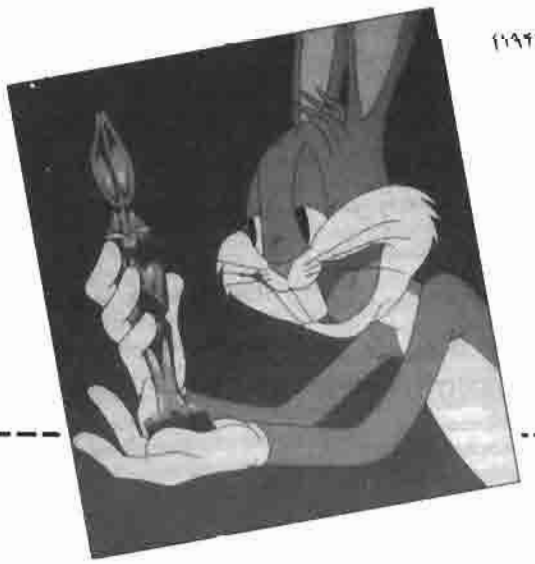
به سختی می‌توان مؤلفی برای باگز پیدا کرد، و این افسون شخصیت او را شگفتی بیشتری می‌بخشد. باب کلمپت و فرانک تاشلین می‌توانستند از باگز بالرینی برای هجویه‌های بی‌نظیری چون ***فانتازیا***، و ***کنسرت بی مزه***، و چاک جونز می‌توانست با دادن نقش یک تک خوان اپرا در فیلم شگفت‌انگیز ***تازه چه خبر دکتر جون؟*** (۱۹۵۷) با رنگ و طرح مدرن دراماتیک، و با پویایی فضا ـ زمانی فوق العاده سینمایی آن، روح تازه‌ای در کالبد باگز بدمند. اصل و نسب چندگانه باگز آدمی را در این حیرت رها می‌کند که این خرگوش دلبند ما واقعاً نر است یا ماده، چون باگز به راحتی بین صفات هر دوجنس نوسان می‌کند: در فیلم **خرگوش گیس بلند** (۱۹۴۹) ساخته چاک جونز، باگز یک لحظه به صورت یک دختر باز نوجوان سیکسی، و لحظه دیگر به عنوان هجویهٔ ویرانگر لئوپولداستوکوفسکی ظاهر می‌شود.

باگز برای بردن جایزه اسکار (به طور مشترک با فریتز فریلینگ و یوسمیت سام) به خاطر بازی‌اش در **knighty Knight Bugs** باید تا سال ۱۹۵۸ صبر می‌کرد. باگز حتی پس از آخرین کارتون سینمایی‌اش در ۱۹۶۴، در برنامه‌های تلویزیونی و فیلم‌های تلفیقی همچنان حضور داشت و در فیلم داستانی ***چه کسی برای راجر ربیت پاپوش دوخته؟*** (۱۹۸۸) دیزنی به عنوان ستارهٔ میهمان ظاهر شد. فیلم‌های باگز هنوز بارها، و بارها در تلویزیون و نوارهای ویدئو دیده می‌شوند. او ستاره خود را در بلوار هالیوود در ۱۹۸۵ دریافت کرد.

ویلیام موریتس

کتاب‌شناسی:

Adamson, Joe (1990) , Bugs Banny : Fifty Years and only One Gray Hare.
Jones Chuak (1989) , Chuck Amuck
Schneider stere (1988), That is All Folks



باگزبانی (۱۹۴۴)

هوشمندانه، برای بی اعتبار کردن افسانهٔ گاوباز شجاع به کارمی‌گیرد و اوج این هنرنمایی در یک باله زیبا برای یک گاو به ظهور می‌رسد.

ویلارد باوسکی و تدسیرس در **موسهٔ مرموز** (۱۹۳۰) با به میدان آوردن بتی‌بوپ لَوَند (با همان گوش‌های سگی‌اش) غوغایی به پاکردند، در این فیلم بتی‌بوپ عاشق بیمبوی به ظاهر جادویی می‌شود، بیمبویی که با موسیقی کب کالووی می‌رقصد، اما بعداً معلوم شود که یک عروسک ماشینی است. بخشی از جذابیت اسرارآمیز بیمبو، ریشه در دگردیسی‌های مداومی دارد که از یک منطق روایی تبعیت می‌کنند، مثل وقتی که قلب نقابدار او برای «دزدیدن» قلب بتی به بیرون می‌پرد. باوسکی سپس به رالف سامرویل پیوست تا کارتون دنباله‌دار Minnie The Moocher (۱۹۳۲) را بسازد که یکی از فیلم‌های انیمیشن بزرگ به حساب می‌آید بتی از دست پدر و مادر مستبد خود، از خانه فرار کرده، اما راهش به غاری می‌افتد، جایی که او یک «جن» را در آن مخفی کرده، جنی که آواز عنوان‌بندی و تصاویری را زنده می‌کند که نشان دهندهٔ مکر و حیلهٔ شیطانی شهر و رفتار ناخوشایند بچه‌هاست: وقتی بچه گربه‌ها آخرین قطره‌های شیر را از پستان مادرشان می‌مکند، او به آنها یک بطری «شیر» تعارف می‌کند، و آنها آن را به شکل یک قلیان درمی‌آورند، در این ضمن جنایتکاران شبح گون، چرخه‌های جنایت را اجرا می‌کنند «یعنی» در بارهای زندان قدم می‌زنند، از کشتن با برق لذت می‌برند، و ضمن ازسرگیری لودگی‌هاشان مسئولین را به سخره می‌گیرند. این جن از روی حرکات کب کالووی گرته برداری شده است، ما این حرکات را با اجرای زندهٔ کالووی در ابتدای فیلم می‌بینیم، که تأکیدی است بر ویژگی‌های کارتونی جن. نقاشی‌های آبرنگ زیبایی که پسزمینهٔ کنش را می‌سازند نیز چنین است به طوری که می‌شود دست‌های اسکلت‌ها راگرفت و از دیوارهای غار بیرون کشید.

موفقیت درخشان این فیلم، ساختن دنباله‌ای را برای آن طلب می‌کرد، و این کار به رولند «داک» کرندال واگذار شد، که متخصص کارتون‌های موزیکال (Sing - along) بود. کارتون هایی که آوازهای عامه‌پسند را کلمه به کلمه در جناس‌های سیلاب دار به تصویر می‌کشید. **سفید برفی** (۱۹۳۳) کرندال شباهتی به قصه‌های پریان ندارد، اما با رشته‌ای بدون وقفه از شوخی‌های بصری به تپش درمی‌آید: هیچ دلیل منطقی وجود ندارد که هفت کوتوله، کوکو، بیمبو، بتی بوپ، و ملکه جادوگر (Witch- Queen) را به درون یک غار بکشاند، اما رقص کوکو (از روی رقص کب کالووی) که طی آن او به شکل کلمات St. James Infirmary Blues (مثل «shot of Boos» و «Piecegold») در می‌آید همچنان خیره کننده‌اند. دیوارهای غار، که به ظرافت «دیوارهای» **مینی** نیستند، نیز عبارت‌هایی را به تصویر می‌کشد، به طوری که ما شاهد قماربازانی دور یک میز، یا اسکلتی با داروها و مشروبات هستیم. بعداً در همان سال برنی ولف و تام جانسن انیمیشن **پیرمرد کوهستان** را از روی حرکات کب کالووی ساختند، که یکی از بدترین فیلم‌های فلیشر است. بدل‌های زمخت و بی معنی از اسکلت‌های پیشین، دیوارهای غار را پوشانده است، و ضمن آن داستانی بی مزه و سخیف، بتی بوپ رانشان می‌دهد که به دیدار مردی جذاب اما شرور می‌رود که شهری را به وحشت انداخته است، مردی که به دنبال خود گله‌ای از بچه‌های حرام‌زاده بر جای می‌گذارد.

شکست این فیلم نه تنها بازتاب دل زدگی از تولیدات فرمایشی بود بلکه در عین حال بیانگر روی‌گردانی از آن رمزگانِ فیلمسازی است که محبوبیت بتی‌بوپ را از بین برد، رمزگانی که طالب آن بودند که لوندی او پوشیده شود و او را به صورت زنی کسالت بار با یک سگ و با یک پدر بزرگ درآورند. فلیشرها توجه خود را به ستاره‌ای دیگر یعنی پاپ آی معطوف کردند (رمزگان مذکور خشونت بی امان را ممنوع نکرده بود)، و بیش از یک صد کارتونی که با شرکت او ساخته شد، ژانر کارتونی خشنی را بنیاد نهاد که در نسخه بدل‌های بعدی از جمله سری‌های تام و جریِ مترو-گلدوین - مه‌یر (بیل‌هانا / جو باربرا، ۶۷-۱۹۴۰) و توویتی / سیلوست(باب کلمپت / فریتز فریلنگ، ۶۴-۱۹۴۴) و رود رانر/ کایوت (چاک جونز، ۱۹۴۹، ۶۶-۱۹۵۲) برادران وارنر، به اوج خود رسید.

واحد کارتون برادران وارنر درست هم زمان با افول فلیشرها شکوفا شد. پس از دو شروع غیر استثنایی (۱- بوسکو، کلیشه‌ای آفریقایی - آمریکایی ساخته کهنه کارهای دیزنی یعنی هیوهرمن، و رودی آیسینگ، ۳-۱۹۳۰، ۲- بودی ساختهٔ فریتز فریلنگ، ۵-۱۹۳۰، که هر دوی اینها شباهت به بیمبوی فلیشرها داشتند)، استخدام تکس ایوریِ آنارشیک و فرانک تاشلین (با تجربه‌ای که از کمدی‌های زندهٔ هال روش کسب کرده بود) کارتون‌های برادران وارنر را تا حد یک شاهکار اصیل ارتقا داد، که شخصیتی جدید یعنی پورکی پیگ را در بازآفرینی سینمایی تند شدهٔ رفتار انسانی به کار می‌گرفت. باب کلمپت در ۱۹۳۷ و چاک جونز در ۱۹۳۸ به آنها پیوستند. و حاصل این همکاری سه کاراکتر فراموش نشدنی بود: دافی داک، المرفاد، و باگزبانی، که تا دههٔ ۱۹۶۰ یکه تاز میدان بودند. شوخی‌های مضحک در پیوند با طرح و توطئه‌ای منسجم، کاریکاتور چهره‌های مشهور، و

یکی از کارتون‌های شرکت برادر وارنر در سال ۱۹۴۹

خطاب آشکار به بیننده که خصلت نمای سبک فلیشر بودند، همچنان توسط وارنرها به کار گرفته می‌شدند، و حضور انواع استعدادها تداوم این ایده‌ها را تضمین می‌کرد، چنانچه در سه کارتون کلاسیک هوشمندانه می‌بینیم: در ***دافی داک در هالیوود*** (۱۹۳۸)، ایوری اجازه می‌دهد که دافی فیلمبرداری یک فیلم بلند را به هم بریزد، در ادامه دافی یک کلاژ طعنه‌آمیز از تکه فیلم‌های زندهٔ خبری را به هم پیوند می‌زند تا به جای آن فیلم بلند نمایش داده شود؛ در ۱۹۴۰، در ***شما باید تو فیلم‌ها باشید***، فریلنگ اجازه می‌دهد که دافی، پورکی را تشویق به ترک وارنرها کند؛ اما لئون شله زینگر تهیه کننده (که خود نقش خود را بازی کرده) پورکی را بعد از ماجراهای مصیبت باری که در قلمرو رقیب به بار آورده دوباره استخدام می‌کند؛ و در ۱۹۴۱ در ***پیش نمایش پورکی***، ایوری اجازه می‌دهد که پورکی انیمیشن خود را که شبیه طرح‌های خط خطی بچه هاست بسازد.

در حالی که نوستالژی بسیاری بر این دوره به عنوان «دوران طلایی» انیمیشن سایه افکنده ـ و در واقع تقاضا برای کارتون‌های جدید برای نمایش در هزاران سینما، ده استودیوی سازنده انیمیشن را همچنان فعال نگه داشته بود ـ اکثریت قابل توجهی از این کارتون‌ها آثار سخیفی بودند. تریتون‌ها همچنان روند دوران صامت را حفظ کردند و به تولید صدها کارتون اکنون فراموش شده، تا ۱۹۶۸ ادامه دادند، که شاید نقطه اوج آنها مایتی ماوس و هکل اند جکل در دهه‌های ۱۹۴۰ و ۱۹۵۰ باشد. والتر لنتز مخلوق دوران صامت دیزنی یعنی اوسوالد خرگوشه را تا سال ۱۹۳۸ همچنان تولید می‌کرد؛ اندی پاندای چلمن و وودی وودپکر سرتق او (که از روی دافی داک لودهٔ اصلی الگو برداری شده بود) در ۱۹۴۰ و چیلی ویلی در دههٔ ۱۹۵۰ ظاهر شدند، هرچند لنتز به ساخت کارتون تا ۱۹۷۲ ادامه داد، اما سطح خلاقیت، شوخ‌طبعی، طراحی، تخیل او نسبت به دیزنی، فلیشرها و برادران وارنر دچار نزول شد. وان بیورن نیز رمق حکایت‌های پندآمیز ایزوپ دوران صامت‌اش را تا اواسط دههٔ ۱۹۳۰، گرفت. و کلمبیا کریزی‌کت بی‌فروغش را تا ۱۹۳۹ سرپا نگه داشت.

دیزنی و فیلم‌های بلند انیمیشن

والت دیزنی در ۱۹۳۴ کار روی یک انیمیشن بلند به نام ***سفید برفی و هفت کوتوله*** را در گرماگرم اوج موفقیتش با میکی ماوس و سمفونی مسخره آغاز کرد. قبل از این که این فیلم در دسامبر ۱۹۳۷ (برای رساندن به پیش نمایش کریسمس در لوس آنجلس) به پایان برسد، کمپانی دیزنی بیش از ۳۰۰ انیماتور کاراکتر، طراح، نقاش دکور، و انیماتور جلوه‌های ویژه استخدام کرد. این کار آموزش هنرمندان جوانی را در انیمیشن، همچنین جذب بهترین استعدادها از استودیوهای دیگر را در پی داشت، به طوری که به عنوان مثال، شاموس کولهان، ال اوگستر، تدسیرس، و گریم نتویک (که طراح بتی بوپ بود) از استودیوی فلیشرها جذب دیزنی شدند. طرح‌های بکر هنرمندان اروپایی چون گوستاف تنگرن و آلبرت هورتر را تیم‌هایی که شامل هنرمندان تک‌روی مثل آلبرت بیبت، جان هابلی، و بیل تیتلا (که همه دیزنی را در ۱۹۴۱ ترک کردند) در کنار هنرمندانی

وابسته به هم که اغلب فیلم‌های بعدی دیزنی را ساختند (جیم الگار، کن اندرسن، لس کلارک، کلود کوتس، بیل کوترل، جوگرنت، ویلفرجکسن، اولی جانستن، میلت کال، وارد کیمبال، اریک لارسن، هام لیوسک، فردمور، وولی رایترمن، و فرنک تامس) بود، تبدیل به فیلم‌هایی باشکوه، زیبا و گاهی هولناک می‌کردند.

سفید برفی، هر چند نخستین فیلم انیمیشن بلند نبود (ادرا هشت فیلم انیمیشن را نام می‌برد که قبل از **سفید برفی** ساخته شده‌اند از جمله ***شاهزاده احمد***(۱۹۲۶، راینیجر)، ***قصهٔ روباه***، (۱۹۳۰،استارویچ) و ***گالیور جدید*** (۱۹۳۵،از الکساندر پتوشکو)، اما موفقیتی شگفت‌انگیز (از جمله یک اسکار ویژه) به دست آورد، و تأثیر بسیاری روی انیمیشن صنعتی گذاشت. در همه جا استعدادها از کارتون به سوی محصولات بلند روی می‌آوردند: استودیو پارامونت اصرار می‌کرد که فلیشرها انیمیشن بلندی را به عنوان رقیب «دیزنی» به دست بگیرند، و آنها را تشویق کرد که از نیویورک به میامی (که ارزان‌تر بود) نقل مکان کنند، و آنها در میامی دو فیلم بلند ساختند: ***سفرهای گالیور*** (۱۹۳۹) و ***آقای باگ به شهر می‌رود***(۱۹۴۱). ***گالیور*** هر چند تقلید آشکاری از **سفید برفی** بدون زیبایی‌های آن بود، اما موفقیت بسیاری کسب کرد؛ در حالی که ***آقای باگ*** با این که (به برکت فیلم‌های خوش ساخت نیویورکی فلیشر) به لحاظ هنری برتری هایی نسبت به ***گالیور*** داشت، در دسامبر ۱۹۴۱، (درست هم زمان با ورود آمریکا به جنگ جهانی دوم) به نمایش درآمد و شکست خورد. فلیشر به ساختن برخی فیلم‌های کوتاه از جمله یک دوجین فیلم مربوط به عصر حجر (سلف **سنگ چخماق** های دهه ۱۹۶۰) ادامه داده بود، اما فقط نوزده کارتون **سوپرمن**اش که از ۱۹۴۱ تا تعطیل شدن استودیو در ۱۹۴۴ ساخت، قرین موفقیت بودند.

استودیو دیزنی در دههٔ ۱۹۵۰ که سرعت تولید فیلم کاهش یافته بود، تقریباً هر سال یک فیلم بلند انیمیشن وارد بازار می‌کرد. و این یعنی این‌که تیم‌ها هم‌زمان روی دو یا سه فیلم کار می‌کردند. استودیو دیزنی در ۱۹۳۷ کارهای مقدماتی روی ***بامبی***، **پینوکیو**، و ***فانتازیا*** را آغاز کرد؛ **پینوکیو** در فوریه ۱۹۴۰، ***فانتازیا*** در دسامبر ۱۹۴۰ و ***بامبی*** (با تأخیر ناشی از جنگ، اعتصاب و تدارک ساخت **دومبو** در اکتبر ۱۹۴۱) در اوت ۱۹۴۲ به نمایش درآمدند. انیمیشن‌های بی شمار دیزنی اوج خود را مدیون رئالیزم خوش عاقبتِ **پینوکیو**، و هم‌آوایی تصویری با موسیقی کلاسیک در ***فانتازیا*** است. تغییرات مالی ناشی از جنگ و اعتصاب ۱۹۴۱ لزوم صرفه جویی در انیمیشن را پیش می‌کشید. نقشه هایی که برای ساخت یک ***«فانتازیا»*** ی ثانی طرح شده بود و به صورت دو فیلم بلند ساخته شده بر اساس موسیقی عامه پسند عینیت یافت: **Make Mine Music** (۱۹۴۶) و ***عصر ملوودی*** (۱۹۴۸)، فیلم‌هایی که روی به گرافیک‌های ساده‌تری آورده بودند، که تا حدودی از طرح‌های خلاق ماری بلر، که تمایل به طرح‌های سبک‌پردازی شده به خصوص در **Saludos amigos** (۱۹۴۳) داشت، الهام می‌گرفتند. در فیلم‌های بلند دیزنی مثل **نجیب زاده** (۱۹۴۵) و **Fun and Fancy Free** کم‌کم از سکانس هایی استفاده می‌شد که در آنها هنرپیشه واقعی بازی کرده بود و در تیم‌های ***آواز جنوب*** (۱۹۴۶) و ***عزیز دل منی*** (۱۹۴۹) بیشترین حرکات زنده را داشت، سرانجام این روند فیلم‌های سراسر زندهٔ دیزنی بود که با ***جزیره گنج*** (۱۹۵۰) آغاز شدند. اما دیزنی به ساختن فیلم‌های بلند تمام انیمیشن به طور جسته گریخته ادامه داد: ***ایکابد و آقای تود*** (۱۹۴۹) **سیندرلا** (۱۹۵۰)، ***آلیس در سرزمین عجایب*** (۱۹۵۱) **پیترپن** (۱۹۵۳)، ***خانم و ولگرد*** (۱۹۵۵) و ***زیبای خفته*** (۱۹۵۹).

تشکیل اتحادیه و اعتصابات استودیوهای انیمیشن را در اواخر دهه ۱۹۳۰ که در اعتراض به ساعت کار طولانی، دست مزد کم، شرایط بدکار، و کمبود بهداشت و حق مسکن شکل گرفته بود، فراگرفت: «دوران طلایی» کارتون‌های صنعتی عمدتاً بر استثمار هنرمندان و صنعتگران انیمیشن بنا شده بود. اعتصاب علیه فلیشرها در ۱۹۳۷، شش ماه طول کشید و مکس فلیشر را که خود را کارفرمایی مهربان و استودیوی فلیشر را خانواده‌ای خوشبخت می‌دانست پریشان ساخت؛ احساس خانوادگی برباد رفت و استودیو شش سال بعد تعطیل شد.

آلگرتو، انیمیشن تجربی اسکار فیشینگر

والت دیزنی هم از اعتصاب کارکنان استودیو در ۱۹۴۱ دچار یأس شد و به همین دلیل تا حدودی علاقه‌اش به انیمیشن فروکش کرد، و توجه خود را به فیلم‌های مستند و طرح دیزنی لند معطوف ساخت. اعتصاب تریتون‌ها در ۱۹۴۱، ۹ ماه به درازا کشید. به موازات این که جنگ و اعتصابات استعدادهای بسیاری را از صنعت کارتون رویگردان می‌کرد و پیمودن راه‌های سهل‌تر (از جمله شوخی‌های تکراری، حرکت‌های کمتر پیچیده، و طرح‌های ساده‌تر) را تشویق می‌کرد، اغلب استودیوها شاهد افولی تدریجی در کیفیت تولیدات شان بودند. گروهی از استعدادهای انیمیشن که به دنبال اعتصاب، استودیوی دیزنی را ترک کرده بودند، یونایتد پروداکشن آمریکا (UPA) را بنیاد نهادند. UPA که به صورت یک تعاونی پاگرفته بود، توجهی یکسان به تمام جنبه‌های فیلمسازی مثل فیلمنامه نویسی، موسیقی، طراحی گرافیک و کارهای عملی رسم و نقاشی داشت. این منش مساوات طلب از ***رابین هوود*** در ۱۹۴۸ تا ***عابر متخلف*** در ۱۹۵۶ (که هر دو نامزد جایزه اسکار شدند) منجر به ساخته شدن مجموعه حیرت انگیزی از کارتون‌ها شد که از سبک هنری مدرن، فیلمنامه هایی عاری از ادبیات خشن، و موسیقی آهنگسازان معاصر بهره‌مند بودند. همکاری بسیار مهم بوب کانون شامل طراحی حرکات خاصی بود در خدمت فرانمایی کاراکترها و ایده‌ها، تا تلاش برای واقعی نما کردن هر حرکتی. کانون نخستین فیلم برندهٔ اسکار UPA یعنی ***جرالد مک بوئینگ بوئینگ*** (۱۹۵۰) را کارگردانی کرد. داستان این فیلم از دکتر سئوس، طراحی و رنگ از هورتز وزگل، جان بخشی (انیمیشن) از بیل ملندز و کانون، و موسیقی از گیل کوبیک بود. در ۱۹۵۲ دو فیلم دیگر UPA در رقابتی ناموفق برای کسب اسکار درگیر شدند: ***مادلین*** و ***روتی توت توتِ*** خوش ساخت، که نظام قضایی آمریکا را از طریق تصنیف قدیمی «فرانکی و جانی» به سخره می‌گیرد. پیروزی‌های دیگر UPA در ۱۹۵۳ شامل اقتباس هورتز از ***اسب تک شاخ در باغ*** اثر جیمز تربر و اقتباس تدپارملی ـ پاول جولیان از ***قلب قصه‌گوی*** ادگار آلن پو (که این داستان ترسناک کلاسیک را به صورت گرافیک سوررئالیستی درآورده بود و فتح بابی بود برای ورود مضامین جدی به کارتون‌های تئاتری) است.

UPA هم‌زمان با تولید این فیلم‌های هنری، مفاهیم تازه‌ای برای فیلم‌های تبلیغاتی خلق کرد، و با ساختن عنوان بندی انیمیشنی برای فیلم Four Poster (۱۹۵۲) استنلی کریمر پیش‌گام ساخت عنوان‌بندی انیمیشن برای فیلم‌های بلند شد. این داوهای تجاری چنان موفق از آب درآمد که UPA توانست استودیوهایی در نیویورک و لندن (که جورج دانینگ در هر دوی آنها کار می‌کرد) دایر کند که صرفاً مختص ساخت عنوان‌بندی و فیلم تبلیغاتی بودند. UPA همچنین مجموعه‌ای مشتمل بر بیش از پنجاه کارتون با شرکت آقای ماگو ساخت، کاراکتری که نخستین بار در فیلم ***خرس رگتایم*** (۱۹۴۹) ساخته هابلی ظاهر شده بود، و بیش از خود UPA دوام آورد، چون کلمبیا بعد از این‌که اغلب استعدادهای اصلی UPA را ترک کرده بودند، تا ۱۹۵۹ تولید آنها را پی گرفت.

UPA در طی چند سال، تحولاتی غیر قابل برگشت در انیمیشن تجاری ایجاد کرد. استودیوهای دیگر تلاش می‌کردند، تا از سبک آن تقلید کنند و تکس ایوری ـ که بوب کانون برای فیلم کلاسیک او Little Rural Riding Hood (۱۹۴۹، مترو ـ گلدوین ـ مه‌یر) حرکات را طوری طراحی کرده بود که گرگ‌های روستایی و شهری را به وجه درخشانی از یکدیگر متمایز می‌کرد ـ آشکارا ***آهنگساز جادویی*** (۱۹۵۲) را از روی ***اتفاق سحرآمیز*** (۱۹۴۹) UPA ساخته بود (در عین حال خشونت و کردارهای قالبی نژاد پرستانه هم چاشنی کرده بود). گرنت مونورو و اولین لامبارت، دریک برنامه نمایش فیلم به گرامی داشت نورمن مک لارن، به یاد می‌آورند که تمامی اعضای واحد انیمیشن نشنال فیلم بورد کانادا در هوای برفی در صف سینمای الجین اوتاوا ایستاده بودند که آخرین کارتون UPA را ببینند، تا از آن الهام بگیرند. نمایش کارتون‌های UPA در یوگسلاوی و دیگر کشورهای اروپایی شرقی، اینماتورها را تشویق کرد که دست از تقلید دیزنی بردارند، و به جای آن سبک‌های مدرن وبومی به کار گیرند. در این حین دیزنی نیز در رقابت با UPA تلاش برای مدرنیزه کردن را آغاز کرد و طرفه این که استودیو دیزنی نخستین اسکار را بعد از ده سال به خاطر فیلم کاملاً استیلیزهٔ وارد کیمبال با نام ***بوق، سوت، تالاپ و زوزه*** دریافت کرد.

تلویزیون نیز از دو راه افول کارتون‌های سینمایی را شتاب بخشید: جذب تماشاگران سینمایی به خود، به طوری که کارتون‌ها تبدیل به چیزی تجملیِ زائد شده و جذب کردن استعدادهای انیمیشن و گماردن آنها به شغل‌های پرسودِ تهیه کارتون برای تلویزیون. UPA نمایش تلویزیونی خاص خود را داشت، نمایش ***جرالد مک بوئینگ بوئینگ*** که از دسامبر ۱۹۵۶ تا اکتبر ۱۹۵۸ هم کارتون‌های سینمایی کلاسیک UPA و هم کارتون‌های تازه ساخته را پخش می‌کرد. از جمله آنها مجموعه ستایش انگیزی درباره هنر، از شاراکو هنرمند قرن هیجدهم ژاپن (***روز روباه***، سیدنی پترسن و آلن زاسلوو) تا اکسپرسیونیسم

انتزاعی آن زمان (***نقاش در حال نقاشی***، جان ویتنی، ارنی پینتوف، و فرد کریپن). هنرمندان UPA بیل هورتز، پیت برنس، تد پارملی، و لیو کلر برای ساختن مجموعه‌های تلویزیونی ***راکی و بالوینکل*** به تشکیلات جی وارد پیوستند. بیل هانا و جو باربرا مترو ـ گلدوین مه‌یر را ترک کردند تا کمپانی خاص خود را برای تولید مجموعه‌های تلویزیونی مردم پسندی چون ***خرس مرتاض***، ***سنگ چخماق*** و The Jetsons تأسیس کنند. این فیلم‌ها نه تنها از انیمیشن بسیار کم استفاده می‌کردند، بلکه در عین حال متکی به فیلمنامه‌های پراطنابی بودند که ممکن بود شامل سریال کمدی تک قسمتی هم باشد. تا سال ۱۹۶۰ استودیوهای انیمیشنی که کارتون‌های سینمایی تولید می‌کردند از صحنه روزگار محو شده بودند.

انیمیشن در اروپا

با وجود جلوه و جلای خیره کنندهٔ ***فانتازیا*** و لودگی‌های دوست داشتنی‌باگز، انیمیشن‌های واقعاً بزرگ این دوره از استودیوهای آمریکا بیرون نیامدند - هر چند تبلیغات بی‌امان همچنان به بزرگ نمایی تولیدات قدیمی‌تر استودیویی ادامه می‌دهند و نمایش مکرر آنها در تلویزیون نوستالژی آشنایی را با آنها همراه کرده است ـ بلکه از خانه‌ها یا استودیوهای محقر هنرمندان مستقل بیرون آمدند. برای این هنرمندان مستقل، صدا مسأله‌ای نبود چون هنر آنها متکی به کمدی کلامی نبود، چیزی که در حرکات زنده هم به همان خوبی می‌توانست اجرا شود، بلکه بر اساس نیروی جادویی گرافیک‌های متحرک و نیروی بالقوه برای تغییر شکل‌هایی بود که در بطن انیمیشن نهفته است. بسیاری از این انیماتورها همراهی‌های موسیقایی ویژه‌ای داشتند که برای فیلم‌های دوران صامت آنها نوشته شده بود، و این روال را در دوران ناطق نیز ادامه دادند. ***بازی نور اوپوس*** اثر والتر روتمن، که فیلمی کاملاً تجریدی بود، روی شیشه نقاشی شده و سپس با دست به ته‌رنگ‌های مختلف روی نوار فیلم پیاده شده بود، نخستین بار در آوریل ۱۹۲۱ در یکی از سینماهای فرانکفورت همراه با موسیقی همگاهی که توسط مکس باتینگ مخصوص این فیلم برای کونیتت زهی ساخته شده بود (خود روتمان تک نواز گروه بود) به نمایش درآمد. روتمان پس از فیلم‌های اوپوسیِ بسیاری که ساخت، در ۱۹۲۷ با مستند شاعرانه‌اش ***برلین: سمفونی یک شهر*** (که موسیقی آن را ادموند مایسل ساخته بود)، به موفقیت بزرگی دست یافت، و آن را در فیلم زنده ادامه داد، اما دوست او اسکار فیشینگر که او نیز در سال‌های آغازین دهه ۱۹۲۰ شروع به ساختن انیمیشن‌های تجریدی کرده بود، کار خود را در دهه ۱۹۵۰ با فیلم‌های «رنگی موسیقایی»، ادامه داد. فیشینگر در فیلم‌های «صامت» اولیه خود از موسیقی زنده استفاده می‌کرد، از جمله آنها قطعه تجریدی تماشایی R -1,a Form Plaey (۱۹۲۷) است که برای ساختن آن از تخصص‌های گوناگونی استفاده شده بود. این فیلم در اصل با موسیقی پیانو ساخته الکساندر لازلو همراهی می‌شد، اما بعداً اجرای موسیقی را گروهی متشکل از سازهای کوبه‌ای به عهده داشت. فیشینگر افزون بر این، فیلم‌های تجریدی، برخی کارتون‌های واقعی نما برای تأمین هزینه ساخت آثار دیگرش تهیه کرد، و شاهکاری تکان دهنده از انیمیشن تجربی با نام ***ساختارهای روحانی*** (۱۹۲۷) را ساخت که با دگر دیسی تصاویر شبح گون هذیان‌های دو مرد مست را که در یک بار دعوا می‌کنند و تلوتلو خوران به خانه می‌روند، نشان داده است. وقتی تب فیلم ناطق سراسر آلمان را در ۱۹۲۹ فراگرفت، فیشینگر شرکت الکترولارکوردز را راضی کرد که از صفحه‌های آنهابه عنوان باند صدا در مقابل تبلیغ شماره و نام صفحه در عنوان بندی پایانی استفاده کند، بدین ترتیب ***مطالعات*** او را می‌توان سلف ویدئو کلیپ MTV به حساب آورد. مجموعه ***مطالعات*** او در سراسر دنیا محبوبیت گسترده‌ای کسب کرد، و جوایزی از جشنواره‌های سینمایی دریافت کرد وقتی نازی‌ها در ۱۹۳۳ به قدرت رسیدند، فیشینگر چهارده فیلم از این مجموعه را کامل کرده بود، و تعداد بیشتری ناتمام ماندند چون برای ساختن فیلم تجریدی «منحط» مجوز ادارهٔ ممیزی لازم بود. او با فروش اولین فیلم رنگی خود ***حلقه‌ها*** (۱۹۳۳) به شرکت تبلیغاتی تولیراژ و با آوردن این جمله در پایان فیلم که «تولیراژ به همهٔ حلقه‌های اجتماع دسترسی دارد» توانست مجوز ساخت آن را بگیرد. فیشینگر همچنین موفقیت بزرگی به خاطر فیلم تبلیغاتی ***موراتی وارد میدان می‌شود*** (۱۹۳۴) به دست آورد؛ فیلمی که با نشان دادن رژهٔ سیگارها در میدان ورزش واجرای ورزش‌های اسکیت روی یخ، از تب بازی‌های المپیک به نفع خود استفاده کرده بود. او با پولی که از همهٔ این فیلم‌ها به دست آورده بود، مخفیانه روی فیلم رنگی دیگرش، ***ترکیب بندی در آبی*** (۱۹۳۵) کار می‌کرد، فیلمی که در آن مکعب‌ها و استوانه‌هایی به رنگ روشن در حول وحوش فضاهای آینه پوش می‌سریدند. او ***ترکیب بندی در آبی*** را بدون مجوز لازم به نمایش درآورد، و با وجود این که فیلم با تحسین منتقدان روبه‌رو شد، اما حکومت نازی از آن راضی نبود. خوشبختانه پارامونت او را به هالیوود کشاند، و فیشینگر در آنجا کار روی اپیزودی برای ***سخن پراکنی بزرگ*** (۱۹۳۷) را شروع کرد. بخش

مربوط به فیشینگر یعنی ***الگرتو*** (۱۹۳۶) در فیلم بلند سیاه و سفید گنجانده نشد، چون او اصرار داشت که اثرش به صورت رنگی باشد. وقتی او با اعانه‌ای که از گوگنهایم دریافت کرده بود، ***الگرتو*** را از پارامونت پس گرفت، و به صورت فیلم کوتاهی به نمایش درآورد. فیلم به خاطر سل انیمیشین پیچیده‌اش، به عنوان یک قطعه موسیقی بصری بسیار زیبا، با فرم‌های چند لایه‌اش و رنگ هایی که با ظرافت تمام رنگ‌بندی شده بود و توازی تمام عیار شگفت‌انگیزی در برابر موسیقی جاز سمفونیک رالف رینجر ایجاد می‌کرد، تحسین بسیاری برانگیخت. مترو ـ گلدوین ـ مه‌یر ***یک شعر تصویری*** (۱۹۳۷) فیشینگر را به عنوان فیلم کوتاه در سینماها به نمایش درآورد. او یک سالی را صرف ساخت فانتازیای دیزنی کرد، اما با دل آزردگی کار را رها کرد چون همهٔ طراحی‌های او را تغییرداده بودند. آخرین شاهکارهایش ـ ***دینامیک رادیو*** (۳ـ۱۹۴۱) که در زمانی فیلمبرداری کرد که برای ساخت فیلم ***همهٔ این‌ها واقعی است*** در استخدام اورسن ولز بود، و ***نقاشی متحرک شمارهٔ ۱*** (۱۹۴۷) ـ هر دو کند و کاوهایی بودند در امکانات سینمایی نقاشی. ***دینامیک رادیو*** از مونتاژ سنت‌شکنانهٔ تصاویر نقاشی شده در یک کلاژ صامت استفاده کرده است، در حالی که فیلم ده دقیقه‌ای ***نقاشی متحرک*** روند خلق یک تابلوی نقاشی را به نمایش می‌گذارد: با هرضربهٔ قلم مو یک قاب فیلمبرداری می‌شود. ***نقاشی متحرک*** جایزه بزرگ جشنواره فیلم‌های تجربی بروکسل در ۱۹۴۹ را از آن خود کرد.

لوته راینیگر، والتر روتمان و برتولد بارتوش را به عنوان انیماتور برای نخستین انیمیشن بلند ***ماجراهای شاهزاده احمد*** (۱۹۲۶) استخدام کرد و آنها طی سه سال کار با هم یک تکنیک چند لایهٔ پیشرفته در انیمیشن ساخته و پرداخته کردند. موسیقی ***شاهزاده احمد*** را وولفانک زلر ساخته بود، و دومین فیلم بلند راینیگر ***دکتر دولیتل و حیواناتش*** (۱۹۲۸) دارای موسیقی‌ای بود که پاول دساو، کورت ویل و پاول هیندمیت ساخته بودند. در فیلم‌های کوتاه راینیگر، موسیقی به عنوان کنترپوانی برای تصاویر سایه نمای او استفاده می‌شد، مثل فیلم ***کارمن*** (۱۹۳۳) که در آن موسیقی بیزه در خدمت تأکید بر بازآفرینی فمینیستی اپرا قرار دارد: دختر کولی او، فرزتر از سرباز و گاوباز مثل یک کاهنهٔ کرت باستان به رقص روی شاخ‌های گاو ادامه می‌دهد. راینیگر سی و پنج فیلم ناطق ساخت که اغلب آنها بر اساس قصه‌های پریان یا اپراها نوشته شده بودند، او همچنین جلوه‌های ویژه برای فیلم‌های بلند و فیلم‌های تبلیغاتی ساخت.

برتولد بارتوش پیش از آغاز کار روی دو فیلم بلند راینیگر فیلم‌های سیاسی انیمیشنی بسیاری ساخته بود، و وقتی (پس از نقل مکان به پاریس) به کار شخصی خود برگشت، موتیف‌هایی از نقش برجسته‌های چوبی فرانس ماسریل را به صورت یک فیلم نیم ساعتهٔ تأثیرگذار به نام ***ایده*** (۱۹۳۲) شکل داد، فیلمی که حقیقت عریان یک «ایده» (ایده‌هایی مثل آزادی، برابری، برادری که توسط یک زن برهنه بازنمایی می‌شدند، چون در زبان‌های اروپایی ایده‌های مجرد دارای جنسیت مونث هستند) را از تولد تا شهادت فردی، تا مبارزهٔ اجتماعی توده‌ها، جنگ و کمال مطلوب نهایی به صورت یک شکل بندی تجریدی پی می‌گرفت. بارتوش کناره‌های ناصاف وصله‌های برگرفته از نقش برجسته‌های ماسریل را با جلوهٔ نورانی‌ای که از کشیدن لایهٔ نازکی از صابون روی لایه‌های شیشهٔ نور خورده از پشت ایجاد شده بود، تعدیل می‌کرد و تصورات خود را (که عمدتاً در مرحله فیلمبرداری به ذهنش می‌رسید) به سبک پویای آیزنشتین «تدوین» می‌کرد. آرتور هونگر موسیقی شورانگیزی ساخت که پرهیب سحرآمیز ایده را با صوت مایه (Tone)های وهمناک حاصل از یک دستگاه الکترونیکی جدید به نام «لس اوندس مارتینو» موکد می‌سازد، بین تصاویر درخشان خیابان‌های پوشیده از نئون‌های چشمک زن و ضرباهنگ‌های جازیِ «موسیقی» توازی ایجاد می‌کند، و تب و تاب نبرد نهایی بین اعتصاب کنندگان و سربازان را متجلی می‌سازد. بارتوش در طول بیش از سه سال ۵۰/۰۰۰ قاب از این فیلم را جان بخشید (animated) (که بسیاری از این قاب‌ها از هجده لایهٔ روی هم قرارگرفته تشکیل می‌شد) و تمام این‌ها را به تنهایی در یک اتاق زیر شیروانی کوچک که محل زندگی‌اش در بالای سینمایی در پاریس بود، انجام داد. بارتوش با کمک مالی ثورولد دیکنسن فیلمساز انگلیسی دومین فیلم ضد جنگ خود، ***سن فرانسیس یا کابوس‌ها و رویاها*** (۱۹۳۹)، و یک هجویهٔ ضد هیتلر را به پایان برد. اما وقتی نازی‌ها پاریس را اشغال کردند، نگاتیوهای اصلی ***ایده*** و تمام نسخه‌های دو فیلم دیگر را از بین بردند. بارتوش، هر چند به خاطر بربادرفتن حاصل سال‌ها کار روی ***سن فرانسیس*** دل آزرده بود، اما باز دست به کار ساخت فیلم دیگری شد دربارهٔ نور و کائنات اما با مرگ او در ۱۹۶۸ این فیلم ناتمام ماند. ***ایده*** که بعدها از روی نسخه‌های جان به در برده در انگلستان و فرانسه بازسازی شد، از نظر زیبایی صور خیالش، شکوه محتوای اجتماعی‌اش، وانسان دوستی تکان دهنده‌اش دستاوردی عظیم در انیمیشن به شمار می‌رود.

الکساندر آلکسیف تصویر پرداز کتاب و کلر پارکر (یک روسی و یک آمریکایی که در پاریس کار می‌کردند) پس از دیدن

فیلم سیاه و سفید **مطالعه** از فیشینگر، **باله مکانیکی** فرنان لژه و **ایدهٔ** بارتوش به فکر جان بخشی به یک «موسیقی بصری» که ظرافت لیتوگراف‌ها و سیالیت موسیقی را «توأمان» داشته باشد، افتادند. آنها یک «پرده میخی» (Pin screen) اختراع کردند، صفحه سفیدی که ۵۰۰/۰۰۰ میخ را به آن چسبانده بودند به طوری که می‌توانستی هر میخی را برای نشان دادن سفید تا ته در صفحه فرو کنیَ و یا برای نشان دادن درجه بندی‌های خاکستری تا سیاه آن را آرام آرام از پشت صفحه به جلو فشار بدهی. آنها در فیلم **شبی برفراز کوه سنگی** (۱۹۳۳) به شکل زیبایی موسیقی موسورسکی را با تصاویر هولناک (مثل جنگ بین یک دختر زیبا و یک عفریتهٔ زشت ـ که در آن در جریان مبارزه آنها دختر رفته رفته پیرتر و عفریت‌تر می‌شود در حالی که عفریته شادابی و زیبایی پیدا می‌کند ـ استعاره‌ای مشوب کننده برای چرخه زندگی طبیعت) بازنمایی می‌کند. پارکر و الکسیف همچنین تعداد زیادی فیلم‌های انیمیشن تجاری ساختند (که تعدادی از آنها به بارتوش رسید). آنها در هنگامه جنگ به آمریکا گریختند و پرده میخی پیچیده‌ای متشکل از یک میلیون میخ ساختند، که از آن برای خلق معادل‌های بصری زیبا از آواز بومی فرانسوی ـ کانادایی Passing by [در فیلمی به همین نام] (۱۹۴۳) استفاده کردند؛ آنها این فیلم را برای نشنال فیلم بورد کانادا ساختند. بعد از جنگ دوباره به پاریس برگشتند و اپیزودهایی برای فیلم **محاکمه** (۱۹۶۲، اورسن ولز) به شکل انیمیشن ساختند، همچنین نسخهٔ بدون کلامی از داستان **دماغ** (گوگول، ۱۹۶۳) و دو فیلم دیگر بر اساس موسیقی موسورسکی **تصاویری از یک نمایشگاه** (۱۹۷۲) و **سه تم** (۱۹۸۰) پدید آوردند.

آنتونی گراس نقاش انگلیسی که در پاریس زندگی می‌کرد نیز از گرافیک به ساختن فیلم انیمیشن روی آورد، و سبک زیبایی را روی اپیزودهای شسته روفتهٔ خلاقانه‌ای که شباهت به قصه‌های کوتاه ادبی داشتند، پیاده کرد. دو فیلم نخستین او گم شده‌اند، اما فیلم سوم او Joi de vivre(۱۹۴۳) شاهکار درخشانی است که گوهر سبک تزئینی هنر سال‌های بین دو جنگ را در خود متبلور کرده است. رشته باریک طرح و توطئه ـ دو دختر که بدون اجازه وارد محوطه یک نیروگاه شده‌اند، توسط یک نگهبان، که صرفاً می‌خواهد یک لنگه کفش گمشده را پس بدهد، تعقیب می‌شوند ـ بهانه‌ای است برای تخیل بی حد و مرز: دخترها از روی سیم‌های فشار قوی می‌پرند، به صورت گل هایی درمی‌آیند تا از چشم تعقیب کننده پنهان بمانند، در آبی که توسط الگوهای مدرنیستی بازنمایی شده شنا می‌کنند، ریل‌ها را به هم می‌ریزند، طوری که قطارهای تندرو به همدیگر می‌پیچند و با دوست جدیدشان یعنی نگهبان سوار بر دوچرخه به آسمان می‌روند. جذبه و افسون فیلم ریشه در بی‌نقصی کورئوگرافی و نیز گرافیک‌های ظریف دارد: تصویر نگهبان به خواب رفته از منظر یک قورباغه، جمعیتی که در تشییع جنازه یک گلِ به خاک افتاده شرکت کرده است، یا مجسمهٔ ساتیر در جنگل. گراس فیلم را به تنهایی طراحی و جان بخشی کرد و ۱۷۰۰۰ سل را همراه با یک هنرمند ثروتمند آمریکایی هکتور هابین و همسرانشان نقاشی کرد. تیبورها رسانایی موسیقی‌ای ساخت که از نظر زیبایی و ظرافت با تصاویر جفت و جور بوده موزهٔ هنر مدرن نیویورک نسخه هایی از Joi de viver را در ۱۹۳۵ خریداری کرد و از این رو این فیلم در آمریکا به خوبی شناخته شده است و روی سبک کارتون‌های بعدی آمریکا، تأثیر گذاشته است.

گراس پس از نخستین نمایش موفقیت‌آمیز Joi de vivre به لندن بازگشت تا کارتونی برای الکساندر کوردا با نام **شکار رویاه** (۱۹۳۶) بسازد، که درآن استفاده هوشمندانه از رنگ، لایه‌های دیگری از شناعت را به شیطنت نهفته در ورزش طبقات بالای جامعه اضافه می‌کند، که تداعی کنندهٔ آن طعنهٔ اسکاروایلد است که گفت «ناگفتنی در تعقیب ناخه ردنی». گراس ساختن فیلم بلندی از روی **دور دنیا در هشتاد روز** ژول ورن را شروع کرد، اما با آغاز جنگ جهانی دوم این طرح ناتمام ماند، و اپیزودهای باقی مانده بعداً به صورت فیلم کوتاهی با نام **یک رویای هندی** در ۱۹۵۵ به نمایش درآمد. طرح‌های باقی مانده از دیگر اپیزودهای آثار ژول ورن، همچنین طرح‌های مربوط به سه فیلم ناتمام نشان می‌دهند که متأسفانه گراس نتوانسته است حمایت‌های مالی بیشتر برای فیلمسازی‌اش دست و پا کند.

طرفه آن که نتیجهٔ سرکوب‌های دوران نازی سه فیلم عالی است. وقتی گوبلز دیگر نمی‌توانست فیلم‌های دیزنی را به آلمان وارد کند، به تمام استودیوهایی که قادر به ساختن فیلم‌های انیمیشن بودند، دستور داد که شروع به ساختن کارتون‌هایی برای پرکردن برنامه‌های سینماها در آلمان و سرزمین‌های اشغال شده بکنند. هانس فیشر کوزن در سال ۱۹۲۱، ساختن فیلم‌های انیمیشنی تبلیغاتی را شروع کرده و تمام هم و غم خود را منحصراً به این ژانر اختصاص داده بود و نتیجه آن تولید بیش از هزار فیلم قبل از شروع جنگ جهانی دوم بود. او در اجرای دستور گوبلز کارکنان کم شمار خود را برای ساختن سه کارتون به نام‌های **ملودی سیاه سوخته** (۱۹۴۲) **مرد برفی** (۱۹۴۳) **غاز احمق** (۱۹۴۴) بسیج کرد. فیشر کوزن یک صلح دوستِ ضد نازی بود و تصمیم گرفت که هر سه این فیلم‌ها را سرشار از پیام‌های براندازنده سازد، پیام هایی که به برکت شکوه تکنیکی

فیلم‌ها تن به خفقان نمی‌دادند. جاز به عنوان یک فرم منحط آفریقایی ـ یهودی رسماً در آلمان ممنوع بود، اما **ملودی سیاه سوخته** زنبور عسلی را نشان می‌دهد که یک گرامافون جامانده در علفزاری را پیدا می‌کند و با نیش‌اش صفحه موسیقی جاز را به ترنم در می‌آورد و موجودات جنگل را به شور و شعف وا می‌دارد که گاهی به صورت جفت هایی از دو نژاد مختلف به رقص برمی خیزند.

مرد برفی چنان در اشتیاق فرار از دنیای ناگوار زمستان می‌سوزد که در یخچالی پنهان می‌شود تا تابستان فرا برسد؛ هر چند ذوب می‌شود، اما ارزش آن را دارد. **غاز احمق** شخصیتی متکی به خود است و از این که روی یک خط راه برود یا مانند برادران و خواهران خود عمل کند، سرباز می‌زند، و طی روزهای نخستی که گرفتار عشق روباه حیله‌گر است، درمی‌یابد که روباه حیوانات دیگر را زندانی و شکنجه می‌کند. او حیوانات دیگر را بسیج می‌کند تا روباه را بتازانند و زندانیان را آزاد کنند. هر یک از این کارتون‌ها از جلوه‌های عمق نمای خیره کننده‌ای استفاده کرده‌اند، که روی لایه‌های سل کالیبره شده‌اند تا حرکت‌های دوربین را شبیه‌سازی کنند و هر یک حاوی لحظات سرورانگیز، زیبا و مفرح هستند، به طوری که توانسته‌اند از اوضاع و احوال ناگواری که در زمان خلق فیلم‌ها بر آنها حاکم بود، جان سالم به در برند. فیشر کوزن، بعد از جنگ، ساخت فیلم‌های تبلیغاتی را از سر گرفت وبه خاطر فیلم‌های تجاری هوشمندانه‌اش جوایز بسیاری را دریافت کرد.

در این دوره هنرمندان دیگری نیز بودند که انیمیشن‌های زیبایی آفریدند که شاید از میان آنها سه نفر شاخص‌ترین باشند، هر چند آنها فقط بخش بیرون کوه یخ را تشکیل می‌دهند. گئورگ پال لهستانی پیش از جنگ در آلمان کار می‌کرد، سپس به هلند گریخت و در آنجا انیمیشن‌های عروسکی تجاری برای شرکت فیلیپس ساخت. وقتی در ۱۹۴۰ به آمریکا گریخت اعضای گروهش در هلند به عنوان کارچاق‌کن و رسام و نقاش برای فیشر کوزن کار می‌کردند. پال بین سال‌های ۱۹۴۰ و ۱۹۴۹ کارتون‌های عروسکی برای پارامونت ساخت که از جمله آنها می‌توان به مجموعه‌ای اشاره کرد که پسرک سیاه دوره‌گردی به نام جاسپر نقش اول را بازی می‌کرد، و دیگری کارتون کلاسیک **چاقالوی توبا نواز** (۱۹۴۷) که از بابت قصهٔ عاری از خشونت و آموزنده وموسیقی مدرنش به «تولیدات» UPA شباهت پیدا می‌کند. پال بعد از ۱۹۵۰ مهارت هایش در ساخت انیمیشن را صرف ساخت جلوه‌های ویژه برای فیلم‌های بلند خیالی (فانتزی) و علمی ـ تخیلی کرد.

پاول گریمو ساخت فیلم را در ۱۹۳۶ آغاز کرد. فیلم **مترسک** (۱۹۴۳) او به لحاظ کنایات اعتراض آمیزش مشترکاتی با آثار فیشر کوزن دارد، اما فاقد آن جذبه و ظرافت هنرمند اخیر است. اما **سرباز کوچولو** (۱۹۴۷) که فیلمنامه‌اش را ژاک‌پرور از روی قصه‌ای از هانس کریستین آندرسن نوشته است، انیمیشن کلاسیک پراحساسی است هم برای بزرگسالان هم برای کودکان. فیلم بلند او **چوپان و بخاری پاک کن**، که باز هم فیلمنامه‌اش را پرور بر اساس اثری از آندرسن نوشته بود، به صورت فیلم یک ساعتهٔ ناتمامی در اوایل دههٔ ۱۹۵۰ به نمایش درآمد و مورد تحسین بسیار قرار گرفت؛ او فقط توانست آن را تحت نام **پادشاه و پرنده** در ۱۹۷۹ به اتمام برساند.

در ژاپن نوبورو اوفوجی (۷۴-۱۹۰۰) انیمیشن سایه نمای صامت با استفاده از ورقه هایی از کاغذ نیمه شفاف سنتی ژاپن می‌ساخت و از این تکنیک نه تنها به منظور دستیابی به جلوه‌های لطیف (چنان که در فیلم **نشستن زیر شکوفه‌های گیلاس محصول** ۱۹۲۴ می‌بینیم) بلکه برای حصول به کنش دینامیک (مثل فیلم **نهنگ** ،۱۹۲۷، که در ۱۹۵۳ به صورت رنگی بازسازی شد) نیز استفاده می‌کرد. فیلم **سفینه خیالی** (۱۹۵۵) او جایزه‌ای در جشنواره فیلم ونیز برد، و آخرین فیلم او فیلم بلندی بود با نام **زندگی بودا** (۱۹۶۱).

ترجمه: فتاح محمّدی

کتاب‌شناسی:

Bock, Jerry , and Friedwald , Will (1989), Looney Tunes and
Merrie Melodies.
Bendazzi, Giannalberto (1994), Cartoons: One Hundred Years
Of Cinema Animation.
Canemaker, John (ed) (1988) storytelling in Animation.
Culhane, Chamus (1986) Talking Animals and Other People.
Edera , Bruno (1977) , Full Length Animated Feature Films.
Thomas , Frank , and Johnston, Ollie (1981), Disney Animation: The Illusion Of Life.
Vrielynck, Roger , (1981), Le Cinema d' animaotion avant et
apres walt Disney.

سینمای ژانر

ژانر و سینما

ریک آلتمن

ژانر پیش از فیلم

مفهوم ژانر، وام گرفته از کلمهٔ فرانسوی به معنای «نوع» یا «دسته» (و مشتق از واژه، لاتین genus)، نقش مهمی در طبقه‌بندی و ارزش گذاری ادبیات ایفا کرده است. به ویژه از هنگام احیای افکار ارسطو در ایتالیا و فرانسه در قرون شانزدهم و هفدهم. در بررسی‌های ادبی، اصطلاح «ژانر» به اشکال مختلف به کار می‌رود تا به تمایزهای میان انواع متن اشاره کند: نوع نمایش (حماسی / تغزلی/ دراماتیک). رابطه با واقعیت (داستانی / غیر داستانی)، سطح سبک (حماسی / رمان)، نوع پیرنگ (کمدی/ تراژدی)، ماهیت محتوا (رمان احساساتی / رمان تاریخی/ رمان ماجرایی) و غیره.

پوزیتیویسم قرن نوزدهم در تلاش برای نظم بخشیدن به این وضعیت آشفته، باعث رشد کوشش‌های علمی برای مدل سازی بررسی ژانرهای ادبی شد، ابتدا بر اساس طبقه بندی دو کلمه‌ای لینه از جانوران و گیاهان (که در آن هر نوع مجزا با دو واژه لاتین شناخته می‌شد که معرف دسته و گونه بودند) و بعد طرح هایی حتی مصرّانه‌تر که هدفشان مبتنی ساختن بررسی تاریخ ژانر بر مفاهیم داروینی تکامل دسته‌ها و گونه‌ها بود. در حول و حوش آغاز قرن، درست همان زمانی که سینما داشت از یک غرابت نوپا به صنعتی جهانی وسودبخش استحاله می‌یافت، این گونه توسل به الگوهای علمی هنوز نتوانسته بود به مفهوم «ژانر» دقت بیشتری ببخشد، اگر چه نام‌های ژانری همچنان به عنوان رده هایی عام برای تنظیم و دسته بندی شمار زیادی از متون، کاربرد گسترده‌ای داشتند.

ژانر فیلم‌های اولیه

طی سالیان آغازین تولید فیلم، هر فیلم اغلب به وسیله طول زمانی و موضوعش شناخته می‌شد و اصطلاحات ژانری بسیار آزاد و بی‌ضابطه به فیلم‌ها اطلاق می‌شدند (مثلاً «فیلم‌های دعوایی» در اواخر دهه ۱۸۹۰ یا «فیلم‌های داستان دار» بعد از ۱۹۰۴). وقتی حول و حوش ۱۹۱۰ عرضه فیلم سرانجام از تقاضا پیشی گرفت، اصطلاحات ژانری به طور فزاینده‌ای برای شناسایی و تفکیک فیلم‌ها به کار رفتند. در حالی که ژانر ادبی در وهله اول واکنشی بود به پرسش‌های نظری یا به نیازهای عملی برای طبقه بندی در مقیاس‌های وسیع (مثلاً برای سازمان دهی کتابخانه‌ها)، واژگان ژانری سینمای اولیه در واقع نوعی زبان ارتباطی اختصاری رایج میان توزیع کنندگان و نمایش‌دهندگان فیلم‌ها بود.

واژگان ژانری سینمای اولیه معمولاً از زبان موجود در بررسی‌های ادبی یا تئاتری اخذ شده بود («کمدی» و «رمانس») یا صرفاً دستمایه را توصیف می‌کرد («فیلم‌های جنگی»). واژگان ژانری سال‌های بعد اغلب از تجربیات مختص سینما به دست آمده بودند. («فیلم تروکاژی»، «فیلم انیمیشن»، «فیلم تعقیبی»، «فیلم خبری» یا «فیلم هنری») با ضابطه‌مند شدن تولید سینمایی در طول جنگ جهانی اول و پس از آن، واژگان ژانری بیش از پیش تخصصی شد و تنها معرف ژانرهای گسترده سنت ادبی یا تئاتری نبود، بلکه به زیر ژانرهای متنوع دو گرایش اصلی سینما، ملودرام و کمدی نیز اشاره داشت. پیش از ۱۹۱۰ در ایالات متحده، توزیع کنندگان و نمایش دهندگان معمولاً یک صفت خاص و یک اسم عام را برای توصیف ژانر فیلم به کار می‌بردند («کمدی تعقیب» یا «ملودرام وسترن») طی دوره متأخر صامت «اسم» اغلب حذف می‌شد وصفت نقش مهمی می‌یافت. به این ترتیب «اسلپ استیک» و «فارس» و «برلسک» به جای اینکه صرفاً گونه هایی از کمدی باشند. بدل به ژانرهایی جداگانه شدند. همین طور دین سینما به ملودرام در پس عناوینی ژانری چون «وسترن»، «دلهره‌ای»، «وحشتزا»، «سریال» یا «ماجرایی» در ایالات متحده، «کامرشپیل» در آلمان، «فیلم بولواری» در فرانسه و «جیدای‌گکی Ù (فیلم تاریخی) یا «گندای گکی» (فیلم معاصر) در ژاپن، پوشانیده شد.

فیلم ژانر در دوره استودیوها

هنگام سروکار یافتن با واژگان ژانر، مهم است که بتوان میان کارکردهای متفاوت مفهوم ژانر برای دست‌اندرکاران متنوع فعالیت سینمایی تمیز قائل شد. به ویژه سه نقش اصلی این مفهوم را باید تشخیص داد:

هاوارد هاکس (۱۹۷۷-۱۸۹۶)

هاکس پسر یک مالک مرفه کارخانه کاغذسازی بود که در سن ده سالگی همراه خانواده‌اش از غرب میانه به کالیفرنیا نقل مکان کرد. پس از فارغ التحصیل شدن در رشته مهندسی مکانیک از کورنل ، به لس آنجلس بازگشت و به کار در بخش وسایل صحنه استودیوی «بازیگران مشهور- لسکی» پرداخت . طی جنگ جهانی اول او به عنوان معلم پرواز ارتش آمریکا در تگزاس خدمت کرد و پس از ترخیص از خدمت در مسابقه‌های اتومبیل‌رانی شرکت می‌کرد و سازنده و خلبان هواپیما بود. در ۱۹۲۲ او به کار در بخش داستان پارامونت پرداخت. در ۱۹۲۵ او به فوکس رفت، ابتدا به فیلمنامه‌نویسی پرداخت و سپس فرصت کارگردانی به او داده شد(***جادهٔ افتخار***، ۱۹۲۶) . در باقی دوران کاری‌اش او تحت قراردادهایی کوتاه مدت برای استودیوهای مختلفی کار کرد ، اگرچه در سال‌های پس از جنگ او از طریق رشته‌ای شرکتهای تولیدی مستقل که سهامدارشان بود، کنترل فزاینده‌ای را بر طرحهای خویش اعمال می‌کرد.

بینش اجتماعی هاکس در دهه ۱۹۳۰ شکل گرفت، زمانی که در فیلم هایش شروع به بررسی برخوردهای دراماتیک میان گروهی از مردان که حرفه و فعالیتی مشترک دارند، نمود، از قبیل خلبانها در***گشتی صبحگاهی*** (۱۹۳۰)، ***ارتفاع صفر***(۱۹۳۶)، ***فقط فرشتگان بال دارند*** (۱۹۳۹)؛ گانگسترها در ***قانون تبهکاری*** (۱۹۳۱) و ***صورت زخمی*** (۱۹۳۲)؛ سربازان در ***امروز زندگی می‌کنیم*** (۱۹۳۳) و ***جاده افتخار*** (۱۹۳۶)؛ رانندگان اتومبیل‌های مسابقه در ***جمعیت می‌خروشد*** (۱۹۳۲)؛ و ماهیگیران در ***بیر کوسه*** (۱۹۳۲) . این فیلم‌های اکشن تجلیل‌هایی ازوابستگی های میان مردان، فعالیت جمعی و تخلیهٔ تنش‌های میان اشخاص از طریق اکشن بودند. فیلم‌های او ستایشگر روحیهٔ اکشن، حرفه‌ای گری و خویشتن داری مردانه هستند، ولی در ضمن افشاگر تضادی هستند که میان قواعد سرکوب‌گرانه حرفه‌ای و رفتار و امیال و احساسات شخصی ایجاد می‌شود. هاکس معمولاً این تضاد را به صورت کشمکش عناصر مذکر و مونث در روان‌شخصی واحد (مذکر) نشان می‌داد. از این روست که خویشتن داری مردانه متبلور شده در قهرمان هاکسی (مثلاً کری گرانت در ***فقط فرشته‌ها بال دارند*** یا جان وین در***رود سرخ*** ، ۱۹۴۸) را مفرط و زیاده ازحدمی‌یابیم. لازمه اینکه این شخصیت‌ها جنبه انسانی‌تری بیابند، آن است که به نوعی به وجوه مونث شخصیت خود تن در دهند و در این راه تأثیر زنان و آگاهی نهایی شخصیت‌های مذکر از نه تنها ضعف‌های خود بلکه از نیازشان به دیگران ، نقش مؤثری دارد.

شخصیت‌های مذکر فیلم‌های اکشن هاکس در برابر دگرگونی مقاومت می‌کنند؛ شخصیت‌های مذکر کمدی‌های او یادمی‌گیرند که خودرا با دگرگونی وفق دهند. کمدی‌های اوهم تضادجنسی مشابهی را مطرح می‌کنندو در آنها شخصیت‌های زن ناظر و مراقب «مونث شوندگی» مردها هستند، استحاله‌ای که به درخشان‌ترین شکل خود در ***بزرگ کردن بیبی*** (۱۹۳۸)و ***من عروس مذکر دورهٔجنگ بودم*** (۱۹۴۸) رخ می‌دهد، وقتی که کری گرانت مجبور به پوشیدن لباس زنانه می‌شود. ولی در کمدی‌ها، هاکس بیشتر به انعطاف پذیری نقش‌های جنسی و دفع سرکوب جنسی علاقمند است تابه حل و فصل هرگونه عدم موازنه جنسی درون شخصی واحد یا میان دوجنس مخالف. از این روکمدی‌ها معمولاً تخاصم جنسی را تداوم می‌بخشند و آنرا به صورت فرآیندی بدون بستار درمی‌آورند، در حالیکه درام‌ها به تثبیت مجدد هارمونی، توازن و نظم جنسی می‌رسند.

سبک بصری هاکس به تدریج وطی دهه‌های ۱۹۳۰ و ۱۹۴۰ متحول شد تا بازتاب بینش اجتماعی او باشد. دوربین او هم سطح چشم بینندهٔ عادی و متناسب با وضعیت خود شخصیت‌ها باقی ماند؛ ولی فضایی که برخوردهای شخصیت‌ها در آن صورت می‌گرفت به تدریج گسترده‌تر شد و از عمق میدان نسبتاًکم اوایل دهه ۱۹۳۰ به وضوح عمیق اصلاح شد. دهه ۱۹۴۰ رسید که معرفش کارهای‌او با گرگ تولند (***جادهٔ افتخار***، ۱۹۳۶؛ ***بیاو بگیرش***، ۱۹۳۶؛

همفری بوگارت و لورن باکال در داشتن و نداشتن ساخته هاوارد هاکس (۱۹۴۴)

آتشپاره ،۱۹۴۲؛ ***آوازی متولد می‌شود*** ،۱۹۴۸)، جیمز وانگ‌هو (***نیروی هوایی*** ،۱۹۴۳) و راسل هارلان (***رودسرخ***، ***آسمان بزرگ*** ،۱۹۵۲؛ ***ریوبراوو*** ،۱۹۵۹؛ ***هاتاری***، ۱۹۶۲؛ ***ورزش مورد علاقهٔ مردان*** ،۱۹۶۴) بودند. در این فیلم‌ها شخصیت‌های هاکس میان زمینهٔ خوب نورگرفته‌ای را اشغال می‌کنند و در این فضا طی فرآیند مساوات طلبانه‌ای از بده‌وبستان، به تبادل گفتگو و حالت‌ها می‌پردازند. رابطه فرد هاکسی با گروه بزرگتر معمولاً در بعد فضای فیلم جلوه‌گر می‌شود. ازطریق ادغام آن فرد در یک فضای جمعی که ساختار دموکراتیکی دارد.

اگرچه بینش تماتیک هاکس در دهه ۱۹۳۰ شکل گرفت، اوهمچنان‌یکی از مدرن‌ترین فیلمسازان هالیوود باقی مانده است. هاکس ،همانند باسترکیتون ، هنرمند عصر ماشین است. خلبانها و اتومبیل رانان آثار او تاحدی هویت خودرا از خلال رابطه‌شان باماشین‌ها بروز می‌دهند. گرچه گاهی فیلم‌های او در زمان‌های گذشته جریان دارند، شخصیت‌های او همواره در زمان حالی هستی شناختی به سرمی‌برند.

درواقع، وسوسهٔ گذشته در این فیلم‌ها توأم با روان رنجوری است؛ فیلم‌ها سلامت روحی را در توانایی مداوم شخص برای اصلاح ارزیابی‌های قبلی‌اش براساس اطلاعات جدید و توانایی شهودی او در اتخاذ تصمیمات سریع و فوری می‌دانند. «مدرنیته» هاکس همچنین بر تصویر او از زن ها هم اثر می‌گذارد، زنانی که از استقلال، خود مختاری و قدرت کمیابی برخوردارند. زنان او پسا-ویکتوریایی‌اند؛ آنها که نه باکره‌اند و نه فاحشه به پدیدهٔ پس از جنگِ جهانی اولی موسوم به «زن جدید» نسب می‌برند. زنان جدید، زنانی اند که فرهنگ توده (و متمم نوزدهم قانون اساسی آمریکا) آنهارا «رهایی» داده است. آنها وارد جامعه شدند، رأی دادند، کار کردند، سیگار کشیدند و مشغول انواع و اقسام فعالیت‌هایی شدند که پیشتر در انحصار مردها بودند. زن نمونه‌ای هاکس، که مظهرش لورن باکال است، ویژگیهای مردانه‌ای را بروز می‌دهد؛ او صدایی گرفته دارد، با تجربه ،سرسخت، جسور، بدبین و از نظر جنسی مهاجم است. او در دنیای مردها می‌زید و برخوردش با مردها از موضعی کمابیش برابر است، با این حال هویتش به عنوان یک‌زن ونیز معصومیتی ذاتی را حفظ کرده است. اگرچه زن هاکسی تاحدی چهره‌ای فانتزی و مخلوق ذهنیت خود شیفته مردانه‌ای است که در پی بدل مونث آرمانی‌ای میگردد، ولی امیال واعمال جنس مؤنث را چنان مستقیم وبی‌پروا مطرح می‌سازد که در سینمای آمریکا غیر متعارف است.

هاکس را عموماً با آلفردهیچکاک و جان‌فورد، یکی از سه کارگردان بزرگ آمریکایی، می‌دانند. در ۱۹۶۲، مجله انگلیسی مووی ،هاوارد هاکس را در رده «بزرگ» جای داد، رتبه‌ای که هاکس تنها با یک کارگردان آمریکایی دیگر، آلفرد هیچکاک، در آن شریک بود. (اورسن ولز فقط درخشان بود و جان فورد صرفاً بسیار بااستعداد) اگرچه هاکس پیش ازمرگش به سال ۱۹۷۷ موضوع شماری از بررسی‌های نوشتاری مفصل قرار گرفت، از ۱۹۸۲ به بعدکمتر چیزی راجع به او نگاشته شده است.

او دوباره به همان وضعیت «نامریی»ای بازگشته که آندروساریس در ۱۹۶۸ مورد اشاره قرارداده بود: «شناخته نشده‌ترین و قدرنیافته‌ترین کارگردان مهم هالیوود». مشکل در وضوح ظاهری هاکس است، در سبکی که به شدت نامرئی و فروتنانه است، سبکی که دیدنش دشوار و تحلیل کردنش به غایت دشوار است. ظرافت به چشم نیامدنی سبک هاکس یکی از پراهمیت ترین ویژگی‌های کار اوست، ولی در ضمن بزرگترین مانعی است که برسرراه شناخت وسیع استعداد فیلمسازی او وجوددارد.

جان بلتون

گزیدهٔ فیلم‌شناسی

گشتی صبحگاهی (۱۹۳۰)، صورت زخمی (۱۹۳۲)، قرن بیستم (۱۹۳۴)، بزرگ کردن بیبی (۱۹۳۸)، فقط فرشتگان بال دارند (۱۹۳۹)، منشی همه کارهٔ او(۱۹۴۰)، گروهبان یورک (۱۹۴۱)، آتشپاره (۱۹۴۲)، نیروی هوایی (۱۹۴۳)، داشتن و نداشتن (۱۹۴۴)، خواب بزرگ (۱۹۴۶)، رودسرخ (۱۹۴۸)، آقایان موطلایی‌ها را ترجیح می‌دهند (۱۹۵۳)، ریوبراوو (۱۹۵۹)، ورزش مورد علاقه مردان (۱۹۶۴)، ال دورادو (۱۹۶۷).

کتاب شناسی

Mc Bride Joseph (ed.)(1972), Focus On Howard Hawks.

- (1982), Hawks On Hawks.

Mast, Gerald(1982), Howard Hawks, Story teller.

Poague, Leland(1982), Howard Hawks.

Wood, Robin(1981), Howard Hawks.

۱ـ تولید: مفهوم ژانری الگو و معیاری برای تصمیمات تولید فراهم می‌کند. به عنوان نوعی آگاهی ضمنی، شیوهٔ ارتباطی ویژه‌ای را میان اعضای گروه سازنده. نشان می‌دهد.

۲ـ توزیع: مفهوم ژانری روشی بنیادین برای تفکیک محصول عرضه می‌کند، و به این ترتیب نوعی شیوهٔ ارتباطی اختصاری را میان تهیه کننده و پخش‌کننده یا میان توزیع‌کننده و نمایش‌دهنده شکل می‌دهد.

۳ـ مصرف: مفهوم ژانری الگوهای استاندارد همدلی تماشاگر را تعیین می‌کند. به این اعتبار، ارتباط میان نمایش دهنده و مخاطب یا میان تک‌تک افراد مخاطب را تسهیل می‌کند.

بنابه تعریف، هر فیلمی به ژانری(هایی) تعلق دارد، دست کم از لحاظ دسته‌بندی‌های توزیع فیلم، ولی تنها فیلم‌های خاصی هستند که خودآگاهانه بر طبق یک مدل ژانری مشخص (یا بر خلاف این مدل) تولید و مصرف می‌شوند. وقتی مفهوم ژانر منحصر به کاربردهای توصیفی باشد، که وقتی در خدمت مقاصد توزیع یا طبقه‌بندی است معمولاً چنین است، از «ژانر فیلم» سخن می‌گوییم.ولی، وقتی مفهوم ژانر نقشی فعال‌تر در فرایندهای تولید و مصرف می‌یابد، ما هم از «فیلم ژانر» سخن می‌گوییم، به این ترتیب میزان اهمیت شناسایی ژانری به عنوان عنصری تعیین کننده در حین تماشای فیلم به رسمیت شناخته می‌شود.

صنایع سینمای نوپا و در حال تکامل معمولاً ژانرهای فیلم ضعیفی دارند، در حالی که فیلم‌های ژانر را یا صنایع سینمای کمال یافته می‌سازند، مثل آنهایی که در ایالات متحد، فرانسه، آلمان و ژاپن میان جنگ‌ها وجود داشتند، یا صنایع بزرگی که در وهله اول مخاطب ملی یا منطقه‌ای را مد نظر دارند، مثل صنعت سینمای موجود چین و هند. اگر چه ژانرها برای شناخت تمام صنایع سینمای ملی اهمیت دارند، نظام استودیویی هالیوود از دهه ۱۹۳۰ سلطه‌ای جهانی بر تولید فیلم ژانر داشته است. صنعت سینمای امریکا ژانرهای نیرومندی را به مدت بیش از نیم قرن به مخاطبان در سرتاسر جهان تحمیل کرده است، در حالی که صنایع ملی دیگر کمابیش از لحاظ کمیت عقب‌تر هستند و به این اندازه مدون و قاعده‌مند نیستند، شهرت کمتری دارند، تنها به صورت ادواری فعالیت می‌کنند یا به محصولات رده ب اکتفا می‌کنند، و تحت تأثیر ژانرهای امریکایی هستند.

رشد تولید فیلم ژانر معمولاً همراه است با حرکت از ایده‌های محتواگرایانه راجع به ژانر به سوی تعاریفی مبتنی به مایه‌های مکرر پیرنگ‌ها، الگوهای تصویری همیشگی، ترکیب‌های روایی استاندارد شده، و قراردادهای پیش بینی‌پذیر مقبولیت. در ایالات متحد، اولین فیلم هایی که ما امروزه به عنوان «وسترن» می‌شناسیم. در واقع از سوی مخاطبان معاصرشان چنین قلمداد نمی‌شدند. مثلاً ***سرقت بزرگ قطار*** (۱۹۰۳) همگون با بسیاری ملودرام‌های صحنه‌ای دیگر بود که فیلمسازان اولیه مورد اقتباس قرار می‌دادند. به جای اینکه مدل وسترن‌های آینده باشد، در ابتدا الهام بخش گروهی از فیلم‌های جنایی شد. با این حال طی یک دهه تولید رو به رشد «فیلم‌های تعقیب وسترن» ، «ملودرام‌های وسترن»،«رمانس‌های وسترن»، و «حماسه‌های وسترن»، ژانری را تحکیم بخشید که صرفاً «وسترن» نام گرفت. وسترن در شکل‌های اولیه‌اش، همانگونه که از صفات متعدد همراهی کننده‌اش برمی‌آید، می‌توانست انواع پیرنگ‌ها، شخصیت‌ها با لحن های مختلف را اتخاذ کند ولی طی دهه ۱۹۱۰ و ۱۹۲۰، قابلیت‌های یک شاخص جغرافیایی ساده (توأم با تأثیرات گوناگونی برگرفته از شمایل‌نگاری و ادبیات وسترن) مورد کاوش، بررسی و تدوین قرار گرفت.

«وسترن» که در ابتدا تنها صفتی جغرافیایی و معرف مکان مورد علاقهٔ فیلم‌هایی گوناگون بود، به سرعت نامی شد برای یک ژانر فیلم نه چندان دقیق مورد توجه توزیع کننده‌ها که روی علاقه عمومی به غرب حساب می‌کرند. بعدها یک مفهوم ژانری قوام یافته و قراردادی شده منشأ تولید مکرر فیلم‌های ژانر شد؛ فیلم‌هایی که تماشاگران به گونه‌ای نظام‌مند آنها رابر طبق استانداردهای خاص «وسترن» تعبیر و تفسیر می‌کردند.

به شکلی مشابه، معمولاً گفته می‌شود که موزیکال با ورود صدا، صحنه هالیوود را تسخیر کرد. در واقع، اولین فیلم‌های ساخته شده بر محور سرگرمی سازان و موسیقی شان با عنوان «موزیکال» شناخته نمی‌شدند. درعوض، حضور موسیقی در ابتدا صرفاً شیوه‌ای تلقی می‌شد برای عرضه دستمایه‌ای روایی که از پیش مناسبات ژانری خودش را داشت. از این رو طی سال‌های اولیه ورود صدا به هالیوود، «موزیکال» همواره به عنوان صفت به کار می‌رفت و اسم‌های گوناگونی چون کمدی، رمانس، ملودرام، سرگرمی، آتراکسیون، دیالوگ و جُنگ را همراهی و تعریف می‌کرد. حتی فیلم‌هایی که امروز، نمونه‌های کلاسیک موزیکال اولیه پنداشته می‌شوند، در زمان خود موزیکال نام نهاده نمی‌شدند. در ۱۹۲۹ تبلیغات ام جی ام ***ملودی برادوی*** را «یک معرکهٔ دراماتیک تماماً کلام و آواز و رقص» معرفی مکرد، در حالی که وارنر ***آواز صحرا را*** «اپرتی تماماً کلام و آواز» خوانده بود. تنها در پایان همان سال بود که اصطلاح «موزیکال،» شأن قابل توجهی یافت، زمانی که فیلم

برادران مارکس در شبی در کازابلانکا (۱۹۴۶)

ریوریتا محصول رادیوپیکچرز یک «موزیکال سینمایی» خوانده شد.

کنایه‌آمیز آنکه، کاربرد «موزیکال» به عنوان اصطلاحی مستقل برای یک ژانر خاص تا فصل سینمایی ۳۱-۱۹۳۰ اقبال عام نیافت، و این زمانی بود که علاقه عمومی به موزیکال افت کرده بود. تنها در بازنگری و با ارجاع به تولیدات سال‌های پیش از آن است که می‌توان فیلم‌هایی چنان ذاتاً متفاوت را گروهی همگن دانست. اگر چه فیلم‌های موزیکال این دوره اولیه نوعی رده و گروه را تشکیل می‌دادند که ما ژانر فیلم می‌نامیم، ولی هنوز به عنوان فیلم ژانر مطرح نشده بودند، چرا که قراردادهای مشخصه تولید و مصرف فیلم ژانر برای این نوع فیلم وضع نشده بود. تنها در ۱۹۳۳ بود، یعنی هنگام تلفیق قطعی موسیقی و کمدی رمانتیک، که اصطلاح «موزیکال» کارکرد توصیفی و صفت‌گونه‌اش را وانهاد و به یک اسم بدل شد ـ مثل وقتی که *خیابان چهل و دوم* محصول وارنر به عنوان «یک موزیکال تمام عیار» مورد اشاره قرار گرفت.

وقتی ژانرها انسجام و مخاطب می‌یابند، تأثیرشان در تمام جنبه‌های فعالیت سینمایی افزایش می‌یابد. برای گروه تولید، معیارهای ژانری فراهم کننده الگویی مطلوب است که عرضه سریع محصولات مرغوب را تسهیل می‌کند. فیلمنامه‌نویسان به طور فزاینده‌ای کار خود را در رابطه با فرمول‌های داستانی وانواع شخصیت مرتبط با ژانر خاص در نظر می‌گیرند. موسسات نقش‌یابی بهتر قادرند تا تیپ‌های ظاهری و مهارت‌های بازیگری مورد نیاز صنعت فیلم را پیش بینی کنند. عوامل زیبایی شناختی فیلم (کارگردان، فیلمبردار، طراح صدا، آهنگساز، طراح صحنه) با به کار بردن راه حل‌های به‌دست آمده در محصولات ژانری قبلی در وقت صرفه‌جویی می‌کنند. دیگر عوامل (سازندگان دکور، دوزندگان لباس، متصدیان گریم، جویندگان مکان فیلمبرداری، نوازندگان، تدوین گران، ترکیب کنندگان صدا و تصویر) از طریق ترکیب مجدد عناصر قبلی ژانر (صحنه‌پردازی‌های وسترن، لباس‌های تاریخی، فیلم‌های از قبل موجود، جلوه‌های آرشیوی و امثال آن) به صرفه جویی می‌پردازند. به این ترتیب هر فیلم ژانر از صرفه جویی‌های با اهمیت توأم با شیوهٔ خط تولید بهره‌مند می‌شود.

وضع معیارهای ژانری همچنین تأثیر شدیدی بر توزیع و نمایش فیلم دارد. نمایش دهندگان دیگر هر مخاطب را به عنوان

جرج کیوکر (۱۹۸۳-۱۸۹۹)

جرج کیوکر متولدنیویورک و از خانواده‌ای مجار و یهودی بود. او کارش را در تئاتر با مدیریت صحنه و کارگردانی در نمایش‌های سیار و برادوی در اوایل دهه ۱۹۲۰ آغاز کرد. با ورود صدا به سینما کیوکر توانست خودرا به هالیوود منتقل کند وبه عنوان تعلیم دهندهٔ گفتگو در ۱۹۲۹به پارامونت ملحق شود. او به سرعت به مقام کارگردانی مشترک و سپس کارگردانی دست یافت . پس‌زمینهٔ تئاتری‌اش در تمام طول کارنامه سینمایی او هویداست. در علاقهٔ او به فیلم ساختن از روی نمایشنامه‌هایی چون ***شام در ساعت هشت*** (۱۹۳۲)، ***زنان*** (۱۹۳۹)، ***داستان فیلادلفیا*** (۱۹۴۰) ونیز در پرداخت عاشقانه وتیزبینانه‌اش از صحنه تئاتر در فیلم‌هایی چون ***هالیوود به چه قیمتی ؟*** (۱۹۳۲) و ***ستاره‌ای متولد می‌شود*** (۱۹۵۴) . این فیلم‌ها ، همراه با ***کامیل*** (۱۹۳۶) ، ازجمله محبوب‌ترین فیلم‌های هالیوودی هستند.

استعدادهای کیوکر در رسانه‌ای جمعی به خوبی عمل می‌کردند وهمکاران او تأثیر عمیقی بر فیلم‌هایش داشتند. او به کار نویسندگان ارج می‌نهاد. به ویژه کار دوستانی چون آنیتالوس ،دانلد آگدن استیوارت و زویی آکینز که اغلب برای انجام تغییرات فیلمنامه‌درآخرین لحظه‌ها، سرصحنه حاضر بودند. کیوکر از ۱۹۴۷تا ۱۹۵۴ فیلم‌هایی بسیار موفق را با همکاری زوج زن و شوهر روت گوردون و گارسن کانین ساخت: ***یک زندگی دوگانه*** (۱۹۴۷)، ***دندهٔ آدم*** (۱۹۴۹)، ***اهل ازدواج*** (۱۹۵۲)، ***پت و مایک*** (۱۹۵۲) و ***باید برایت اتفاق بیفتد*** (۱۹۵۳) .

در ۱۹۵۳ کیوکر بادوستش جرج هونینگن هوئن فیلمبردار و طراح برادران وارنر، جین آلن، تیمی را برای ساختن ***ستاره‌ای متولدمی‌شود*** و ***دخترها*** (۱۹۵۷) تشکیل داد. کار این تیم باعث شد تا شور و هیجان بصری تکنی‌کالر هم به سبک سینمایی کیوکر افزوده شود وثابت کرد که کیوکرصرفاً تصویر بردار نمایش‌های صحنه‌ای نیست ، بلکه شامهٔ سینمایی و دراماتیک نیرومندی یافته است.

بدون شک بزرگترین همکاران کیوکر ستاره‌های فیلم‌هایش بودند. اوکه قبلاً هم در برادوی به خاطر کارش با هنرپیشه‌های زن شهرت داشت، به گونه‌ای مکرر و موثر با گرتاگاربو، جون کرافورد، کاترین هپبورن ودیگران کار کرد. با توجه به تلاشهای پیگمالیون وارکیوکر، تعجبی ندارد که مایه استحاله یک زن در دستان یک مرد مایه‌ای رایج در فیلم‌های اوست. همین‌طور عجیب نیست که او برای کارگردانی ***بانوی زیبای من*** (۱۹۶۴) ، اقتباس موزیکال ***پیگمالیون*** جرج برناردشاو انتخاب شد.

از بسیاری جهات، حس همکاری کیوکر اورا مرد ایده‌آل شرکت‌های نظام استودیویی ساخت .اگرچه او سریع کار نمی‌کرد ، روابط خوبی با روسای استودیوها داشت، حاضر بود آزمون بازیگری بگیرد وبه جای کارگردانهای غایب کار کند. به رغم تمکین‌هایش ، کیوکر چندین بار اختلافات قابل توجهی با مافوق‌هایش پیداکرد . او از اولین کارفرمای خود ، پارامونت، به خاطر نامش در عنوان بندی ***یک ساعت باتو*** (۱۹۳۲) شکایت کرد، فیلمی که ارنست لوبیچ برآن نظارت کرده بود. واکنش استودیو فسخ قرارداد کیوکر بود و این به او اجازه داد تا به آرکی‌ئو برود ، برای دیوید سلزنیک کار کند و در ۱۹۳۳ در پی سلزنیک به ام.جی.ام برود. وقتی سلزنیک شرکت مستقل خود را در ۱۹۳۶ به راه انداخت، کیوکر هم با ام.جی.ام و هم با سلزنیک قراردادهایی داشت و یکی از گران قیمت‌ترین کارگردانان آن دوره بود.

مشهورترین درگیری او با استودیو ، وقتی پیش آمد که سلزنیک اورا از سرصحنه ***بربادرفته*** (۱۹۳۹) تنها ده روز پس از آغاز تولید فیلم ،اخراج کرد. گرانی دستمزد او ، پیچیدگی‌های دو قراردادش و عدم توافق بر سرفیلمنامه‌در اخراج او موثر بودند، ولی منابع موثق حاکی از آن است که ترس کلارک گیبل از همجنس گرایی کیوکر هم دخیل بوده است. این حادثه تأکیدی بود بر مشکلات مردان همجنس گرا در هالیوود. در ذهن بسیاری شهرت کیوکر به عنوان کارگردان «فیلم‌های زنانه» با همجنس گرایی همیشه آشکار او در آمیخته بود. به قول جوزف‌ال.منکیه ویتس ، کیوکر «کارگردان هالیوودی بزرگ زن‌ها» بود. ارزیابی‌های انتقادی کنونی مبنی بر نشأت گرفتن قابلیت‌های کیوکر از «حساسیت همجنس گرایانه‌اش» کماکان استعدادهای بصری، دراماتیک و روانشناختی اورا مورد بی‌توجهی قرار می‌دهند.

فروپاشی نظام استودیویی به نفع کیوکر نبود. او بدون دستگاه استودیو، در اجرای طرحهایش مشکل داشت. شرکت فیلمسازی‌ای که همراه جین آلن ، طراح صحنه ، در ۱۹۶۳ تشکیل داد، نتیجه‌ای به بار نیاورد. فیلم‌های آخر او نه نزد عامه ونه نزد منتقدان اقبالی نیافتند. کارنامهٔ کیوکر به عنوان هنرمندی که بسیار خوب با هالیوود وفق می‌یافت ، همراه بازوال هالیوود روبه افول گذاشت.

ادوارد آر. اونیل

گزیدهٔ فیلم شناسی

هالیوود به چه قیمتی ؟(۱۹۳۲)، شام در ساعت هشت (۱۹۳۳)، سیلویااسکارلت (۱۹۳۵)، کامیل (۱۹۳۶)، تعطیلات (۱۹۳۸)، زنان (۱۹۳۹)، داستان فیلادلفیا(۱۹۴۰)، چراغ گاز (۱۹۴۴)، دندهٔ آدم (۱۹۴۹) ، ستاره‌ای متولدمی‌شود (۱۹۵۴)، تقاطع بووانی (۱۹۵۶)، دخترها (۱۹۵۷)، بانوی زیبای من (۱۹۶۴) ،سفرهایی با عمه‌ام (۱۹۷۲).

کتاب شناسی

Bernardoni, James(1985), George Cukor: A Critical Study and Filmography.
Carey, Gary(1971), Cukor & Co. : The Films of George Cukor and his Collaborators.
Clarens, Carlos(1976), George Cukor.
Lambert, Gavin(1972), On Cukor.
Mc Gilligan, Patrick(1991), George Cukor: A Double Life.

کاری‌گرانت و کاترین هپبورن در داستان فیلادلفیا ساخته جرج کیوکر(۱۹۴۰)

فردی مجزا در نظر نمی‌گیرند، بلکه به لطف وفاداری مخاطب به ژانرهای مشخص، می‌توانند تماشاگران را به صورت دسته‌ای و گروهی تصور کنند. تمهیدات شناسایی ژانری ـ نام ژانر، تصویرپردازی، ضربات صوتی، مایه‌های پیرنگ یا بازیگران شناخته شده ژانر ـ نقش تبلیغاتی مهمی دارند؛ همانند نوعی فراخوان تماشاگران اختصاصی ژانر. وقتی یک ژانر موقعیت مستحکم و ویژه‌ای می‌یابد، نظام‌های پشتیبانی اختصاصی برای آن رو به فزونی می‌گذارد: ستون روزنامه‌ها، باشگاه‌های دوستداران و طرفداران، کالاهای تجاری، کارتون‌ها و فیلم‌های کوتاه، حتی نقاشی، مجله و کتاب.

برای مخاطبان، معیارهای ژانری عمل تصمیم‌گیری را ساده و راحت می‌سازند. به لطف اختصارات ژانری، تماشاگران حین تماشای فیلم ژانر انتظارات کاملاً مشخصی دارند. مخاطب ژانر اغلب آدمی ساده‌انگار پنداشته می‌شود که مرتباً به تکرار آیینی آشنا می‌پردازد، ولی در واقع تنها از طریق ملحوظ کردن انتظارات ژانری است که می‌توان پیچیده‌ترین الگوهای تماشا را مشخص کرد، همین‌طور مسائل اضافی مربوط به انتظارات ژانری ناکام مانده را. به همین دلیل است که این همه جریان‌ها و جنبش‌های فیلمسازی محصولاتشان را بر مبنای معیارهای ژانری ضمنی می‌سازند. («موج نو»ی فرانسه، «سینمای جدید امریکا» و حتی سینمای سیاسی رادیکال امریکای لاتین).

تماشاگر ژانر

نظریه پردازان ژانر ادبی مرتب این نکته را تکرار می‌کنند که خوانندگان همواره حین خواندن برداشتهایی ژانری در ذهن خویش دارند. قطعاً باید نقش الزامی ژانر را در تمام انواع ادراک، از جمله در تفسیر فیلم‌ها، به رسمیت شناخت. با این حال همه فیلم‌ها دانش ژانری تماشاگران را به یک شکل و به یک اندازه درگیر نمی‌کنند. بعضی فیلم‌ها صرفاً تمهیداتی را از ژانرهای تثبیت شده به عاریت می‌گیرند. درحالیکه سایرین ویژگیهای ژانری خویش را چنان برجسته می‌سازندکه خود مفهوم ژانر نقش عمده‌ای در فیلم به عهده می‌گیرد. روشن‌ترین نمونهٔ این قضیه، بسیاری از فیلم‌های متأخرند که به هجو ژانرهای شناخته شده می‌پردازند، ولی در عین حال در مورد فیلم‌های ژانر کلاسیک هم مصداق دارد. چراکه یک صنعت سینمای مبتنی بر فیلم‌های ژانر، نه‌تنها به تولید مرتب و منظم فیلم‌هایی آشنا و به حفظ یک نظام توزیع/ نمایش معیار بندی شده متکی است، بلکه به خلق و حفظ مخاطبی ثابت و تعلیم یافته در زمینهٔ ژانر نیز نیاز دارد. مخاطبی که به قدر کافی درباره نظام های ژانر مطلع باشد تا نشانه‌های ژانری را تشخیص دهد. به قدر کافی با پیرنگ‌های ژانر آشنا باشد تا انتظارات ژانری را در برابرشان نشان دهد و به قدر کافی به ارزش‌های ژانری پایبند باشد تا رفتار بوالهوسانه، خشن یا بی‌بند و بار فیلم‌های ژانری را بپذیرد و حتی از آن لذت برد، درحالیکه ممکن است در زندگی واقعی مخالف چنین رویه‌ای باشد.

یک نمونه، فیلم **کلاه بلند** (۱۹۳۵،آرکی ئو) با بازی فردآستر و جینجر راجرز، می‌تواند منظر روشنی از تنش‌های توام با تماشاگری ژانر ارائه دهد. عنوان بندی **کلاه بلند** که همزمان موسیقی رقص، تصاویر پاهای رقصندگان و نام‌های از لحاظ ژانری معنی‌دار، فرداستر و جینجر راجرز را عرضه می‌کند، سرنخی روشن است. این سرنخ به روشنی می‌گوید:« این یک موزیکال است. اگر موزیکال دوست ندارید آن را نبینید. ولی اگر دوست دارید تفریح موزیکال شما تضمین شده است». یک موزیکال، چنانکه منتقدان ژانر مرتباً به ما یادآوری می‌کنند، نمی‌تواند بدون لحظه اساسی‌اش وجود داشته باشد: «پسردختر را ملاقات می‌کند، پسر با دختر می‌رقصد، پسر دختر را به دست می‌آورد». ولی در **کلاه بلند** از همان ابتدا این فرآیند به مشکل برمی‌خورد. وقتی آستر با رقص تپ شبانه‌اش راجرز را بیدار می‌کند، راجرز همان کاری را می‌کند که هرخانم جوان معقولی در یک هتل شیک در دهه ۱۹۳۰ می‌کرد. به جای اینکه مستقیماً به شخص مزاحم گله کند، گله‌اش را نزد مدیریت هتل مطرح می‌کند. طبق این سناریو، مدیر هتل آستر را آرام می‌کند، به راجرز خبر می‌دهد و پرونده ماجرا بسته می‌شود، و دیگر موزیکالی در کار نخواهد بود. (چون «پسر دختر را ملاقات می‌کند» در کار نخواهد بود) در همین اوان فیلم، وفاداری تماشاگر آزمایش می‌شود. آیا راجرز باید از آداب متعارف و پسندیده تبعیت کند؟ یا باید بی‌اعتنا به عرف جامعه درباره رفتار مقبول، رفتاری برازندهٔ موزیکال در پیش گیرد؟ تماشاگر یک لحظه هم تردید نمی کند: لذت ژانری همیشه بر پسند اجتماع ارجح است.

در تمام طول **کلاه بلند** این استراتژی تکرار می‌شود. لذت ژانری مرتب از آداب و شعائر جامعه فاصله می‌گیرد و سرانجام در تضاد کامل با آن قرار می‌گیرد. وقتی آستر راجرز را به رقص دعوت می‌کند، راجرز گمان دارد که آستر با بهترین دوستش ازدواج کرده است (اگرچه تماشاگر می‌داند که چنین نیست) راجرز ابتدا در رقص با فرد تردید دارد و به این ترتیب بار دیگر لذت ژانری مارا به مخاطره می‌افکند (پسر با دختر می‌رقصد) وقتی بهترین دوست راجرز اورا تشویق می‌کند تا نه تنها با آستر

برقصد ، بلکه طی رقص خودش را به او نزدیک‌تر بکند، تماشاگر به شعف می‌آید چراکه حس راجرز ـ شرکت در عملی ممنوع ـ تنها لذت تماشارا تقویت می‌کند. تا به اینجا، ماتماشاگران موفق شده‌ایم خودرا از هرگونه امیال غیرمجازمبرّا کنیم و آنها را به سوی راجرز بیفکنیم. به زودی راجرز «کاردرست را انجام خواهد داد» و با صاحب کارش ازدواج خواهد کرد تا از وسوسه لاس زدن های بیشتر با آستر دور شود و به این ترتیب باردیگر لذت ژانری ما (پسر دختر را به دست می‌آورد) را به مخاطره افکند. به همین خاطر وقتی آستر و راجرز اینک متأهل با هم به قایق سواری می‌روند، خوشحال می‌شویم. این بار به صراحت ناگزیر شده‌ایم یک رابطهٔ نامشروع را ترجیح دهیم تا تداوم لذت ژانری‌تضمین شود.

پیشتر، ما طالب امر ممنوع نبودیم ، تنها میل راجرز به ممنوع را می‌طلبیدیم. حالا درمی‌یابیم که علناً مشغول ستایش اوج احساسی یک رابطهٔ عاشقانه نامشروع هستیم. در دنیای بیرون، ما تابع قوانین هستیم ؛ وقتی وارد دنیای یک فیلم ژانر می‌شویم ، تمام تصمیماتمان را خودآگانه تغییر می‌دهیم تا با نوع دیگری از ارضای شخصی وفق یابند. در فیلم وسترن و گانگستری خواهان منظرهٔ نوعی خشونت هستیم که جامعه کاملاً محکوم می‌کند. در فیلم وحشتزا فعالانه آن شقوقی از پیرنگ را برمی‌گزینیم که ضامن خطر هستند، نه آنهایی که ضامن امنیت‌اند. از یک ژانر به ژانر دیگر، تماشاگر ژانر همواره درحال مشارکت در فعالیت‌هایی به شدت ضدفرهنگی است . به این ترتیب در فرایند تماشاگری ژانر عناصرزیر را تشخیص می‌دهیم.

۱- مخاطب ژانری، دارای آشنایی کافی با ژانر به منظور شرکت در عمل تماشای کاملاً مبتنی بر ژانر .

۲- قوانین و رسوم ژانری: روشهای ساخت و تفسیر فیلم که با معیارهای ژانری هماهنگ باشند.

۳- قرارداد ژانری: توافق ضمنی میان تهیه‌کنندگان ژانر (برای ارائه تفریحات ژانری تبلیغ شده) و مصرف کنندگان ژانر (برای انتظار و ترجیح رویدادها وتفریحات ژانری خاص).

۴- تنش ژانری: تنش جای گرفته درون فیلم‌های ژانر ،میان تحقق معیارهای ژانری و تخطی از این معیارها، اغلب به خاطر مجموعه‌ای از معیارهای مجاز جایگزین.

۵- سرخوردگی ژانری : احساس ایجاد شده بر اثر بی‌حرمتی فیلم نسبت به معیارهای ژانری .

مثل هر نظام معنی داری،برخورد رمزگانی فیلم ژانر با مخاطب ژانری تابع دگرگونی‌های تاریخی است. آنچه در دوره استودیوها سرخوردگی ژانری دانسته می‌شد، طی دوره اخیر تقلید و هجو ژانر به صورت لذت «فراژانری » درآمده است.

تاریخ ژانر

هنگامی که با ورود صدا به سینما، ابعاد و تأثیر جهانی هالیوود روبه گسترش نهاد ، دسته بندی‌های ژانری و رمزگذاری‌های ژانری اهمیت جدیدی کسب کردند. در طول دهه ۱۹۲۰ ، معیارهای ژانری مرتباً فدای تمایلات شخصی کارگردان‌هایی اروپایی چون لوبیچ، مورنائو، اشتروهایم، کمدین‌های بی‌پروایی چون چاپلین، کیتون، لنگدون، لوید و نورمند وکارگردان‌های فوق ستاره‌ای چون گریفیث و دومیل، که می‌توانستند گرایش‌های خودرادنبال کنند، می‌شدند. هنگامی‌که صنعت سینما سرانجام از بحران ناطق و عواقب متعدد آن رهایی یافت، جای چندانی برای جنبه‌های شخصی باقی نماند. از استثناهای معدود که بگذریم ، سرمایه‌گذاری استودیویی ایجاب می‌کرد که محصولات استاندارد شده باروالی منظم و قابل پیش بینی روی خط تولید قرار بگیرند. در طول دوره استودیوها، ژانرها چیزی بیش از وسیلهٔ سهولت[hv] کاربودند؛ آنها ضرورتی تجاری برای تمام مقاصد عملی به شمار می‌آمدند.

گردانندگان تمام استودیوها بر این گمان بودند که فیلم‌های موفق حاصل نه نبوغ شخصی، بلکه کاربرد مبتکرانه فرمول‌های کلّی هستند. به این ترتیب هر فیلم موفقی بالقوه می‌توانست موجد مدل ژانری تازه‌ای باشد. وقتی برادران وارنر ***دیزرائیلی*** را به عنوان محصول حیثیتی‌اش برای سال ۱۹۲۹ می‌ساخت، کاری بیش از انتخاب فیلمنامه‌ای از پیش خریداری شده (بر اساس نمایشنامه همچنان عامه پسند سال ۱۹۱۱ لویی ناپلئون پارکر) ویک بازیگر مرد اصلی حیّ و حاضر (جرج آرلیس که نقش اصلی را روی صحنه و در نسخه‌ای صامت بازی کرده بود) انجام نداده بود. در زمانی‌که همه استودیوها در به در به دنبال دستمایه‌های مناسب برای فیلم‌های ناطق می‌گشتند، ***دیزرائیلی*** با موفقیتی عظیم و فراتر از تمام انتظارات روبه روشد. شش ماه نمایش در نیویورک و به دنبالش اکران جهانی به مدت ۱۶۹۷ روز در بیش از ۲۹۰۰۰ سالن نمایش برای تماشاگرانی بالغ بر بیش از ۱۷۰ میلیون نفر که به بیست و چهار زبان مختلف تکلم می‌کردند.

وارنر، گویی در پی سنجش دقیق موفقیت این فیلم،برآن شد تاطی اوایل دهه ۱۹۳۰ چندین رشته فیلم بسازد تا فرمول موفقیت ***دیزرائیلی*** را کشف کند. نمایش های صحنه‌ای فیلم شده، درامهای پرلباس تاریخی ، فیلم‌هایی راجع به دولتمردان

ثروتمند یا سرمایه‌داران خارجی و فیلم‌های دیگری به کارگردانی آلفرد اِگرین و بابازی جرج آرلیس. سرانجام زندگینامه دولتمرد خارجی دیگری توانست به تکرار موفقیت عمومی ***دیزرائیلی*** نزدیک شود.

ولتر (۱۹۳۳) درواقع آنقدر موفق بود که داریل زانوک را قانع کرد تا جرج آرلیس را همراه خود از وارنر به شرکت جدید التأسیس خویش «محصولات قرن بیستم» ببرد. زانوک که بهترین عیارسنج هالیوود بود ، همیشه طلا را تشخیص می‌داد. او در استودیوی جدیدش آرلیس را در رشته‌ای از فیلم‌ها به کار برد که با نگاه به فرمول «زندگینامه یک خارجی معروف» - فرمولی تأیید شده به دنبال موفقیت ***ولتر*** - ساخته می‌شدند. وارنر بدون آرلیس قادر به رقابت نبود. البته تاوقتی که پل مونی به عنوان بازیگری بالقوه برای زندگینامه‌های خارجی از راه رسید و وارنر توانست حاصل تجربیاتش با آرلیس را درو کند. اولین «فیلم زندگینامه‌ای» مونی ***داستان لوئی پاستور*** (۱۹۳۶) ارزان تهیه شد و با فروش غیرمنتظره‌ای روبرو گشت که منجر به رشته‌ای آزمون جدید شد. وقتی مخاطبان علاقه‌ای به یک قهرمان زن پرستار نشان نداند (فلورانس نایتینگل در ***فرشته سپید***) وارنر دوباره برای ***زندگی امیل زولا*** (۱۹۳۷) به سراغ مونی بازگشت. این بار وارنر درست به هدف زده بود، بنابراین تمام گروه سازنده را دوسال بعد برای ***خوآرز*** دوباره به کار گرفت. این سومین زندگینامه یک خارجی معروف با بازی مونی بود؛ چهارمین برای ویلیام دیترله کارگردان (ازکل شش تافیلم زندگینامه‌ایش)؛ سومین باری که هنری بلانک برای وارنر فیلم زندگی نامه‌ای تهیه می‌کرد؛ تونی گادیو برای چهارمین بار مدیر فیلمبرداری زندگینامه یک خارجی بود. ادواردجی. رابینسون برای دو فیلم آخر این مجموعه جایگزین مونی شد. در مجموع به گفته فینلی مک درمید مسئول داستان شرکت وارنر در اکتبر ۱۹۴۱ «حدود چهل تا از این زندگینامه‌ها تا حد خرید حقوق یا پژوهش پیش رفتند.»

مثال فیلم‌های زندگینامه‌ای چه درسی برای مادارد؟ اولاً با اینکه ژانرها گاه تماماً از ادبیات یا تئاتر وام گرفته‌شده‌اند، می‌توانند عملاً ازدل هر دستمایه‌ای بنا شوند. ثانیاً هر فیلم موفقی که متعلق به ژانر فیلمیک خاصی شناخته نشود، محرک فرآیند کوشش برای تشکیل ژانر تازه می‌شود؛ فرآیندی که طی آن استودیو رشته‌ای از فرضیه‌ها را راجع به منشأ بروز آن موفقیت خاص محک می‌زند. ثالثاً، این کوشش برای تعیین و تکرار فرمول موفقیت همیشه مایهٔ سازمان‌دهی پرسنل اجرایی ، هنری و فنی استودیو به صورت واحدهای کوچک نیمه دائمی می‌شود. چهارم، وقتی فرمول موفقیت کشف می‌شود، استودیوهای دیگر هم آن را به چنگ می‌آورند و در نتیجه یک ژانر فراگیر تمام عیار ایجاد می‌شود. پنجم، ژانرها همراه با فرمول‌های بنیادینشان «جاری» می‌شوند؛ ام.جی.ام و فوکس نیز از سیاستمداران اروپایی به سراغ مدیران نمایش‌ها ، آهنگسازان و دیگر ستارگان دنیای موسیقی می‌روند ولی در تمام مدت ساختار اصلی مشابهی حفظ می‌شود.

باید دقت داشت که تهیه کنندگان سینما تنها بازیگران بازی ساخت ژانر نیستند. درحالی‌که برخی ژانرهای فیلم از منابع ادبی یا تئاتری نشأت می‌گیرند و برخی دیگر هم در وهله اول درون صنعت سینما شکل می‌گیرند، ژانرهایی هم هستند که پس از تحقّق به وسیله مخاطبان یا منتقدان تشکیل می‌شوند. مثلاً آنچه امروزه «فیلم نوآر» می‌نامیم، بوسیله منتقدان فرانسوی بعداز جنگ نام‌گذاری و تعریف شد. مفهوم فیلم نوآر ، ژانرهایی را در می‌نوردید که هالیوود با نام های مختلفی چون «گانگستری»، «جنایی»، «کارآگاهی»، «خشن» یا «تریلر روانشناختی» می‌شناخت و برمجموعه متفاوتی از ویژگی‌ها تأکید داشت که در بسیاری فیلم‌های دوره جنگ وبلافاصله پس از جنگ، مشترک بودند وتوجه را از دستمایه پیرنگ منحرف و به فضایی عمومی ناشی از نوع شخصیت ، سبک گفتگو و نحوه نورپردازی جلب می‌کردند.

این قابلیت تغییر شکل مرزهای ژانری به مکانیسم‌های نیرومندی وابسته است که هم‌ارز با تبلیغات استودیویی و نهادهای نقد ژورنالیستی برای جاانداختن ورواج دادن معیارهای ژانر عمل می‌کنند. مقبولیت عمومی مفهوم فیلم نوآر تاحدزیادی ناشی از رشد بررسی سینما به مثابهٔ صنعتی آکادمیک و فرهنگی بود.

امروزه ، گسیختگی هم رسانه‌ها و هم مخاطبان همراه با امکان هدف گرفتن عدهٔ خاصی از مخاطبان باعث شده است تا امکان خلق ترکیبات ژانری جدید به وسیله مخاطبان معاصر، یا استفاده‌های جدید از ژانرهای قدیمی ، بسیار بیشتر شود. از یک سو علائق مصرف کننده طیف وسیعی از فیلم‌ها (و برنامه‌های تلویزیونی) را برحسب زرق و برق لباسها، تجهیزات فوق پیشرفته یا اتومبیل‌های مدرنشان تعریف می‌کند و از سوی دیگر گروه‌های ضد فرهنگ رایج هم شبکهٔ ژانری جایگزینی را شکل می‌دهند که علائق فمینیستی ، نژادی یا همجنس گرایانه را دنبال می‌کند. طی دوره اوج فیلم ژانر متکی به تولید، از دهه ۱۹۳۰ تا دهه ۱۹۵۰ ، شماری از عوامل علیه تحقق ژانرهای متکی به مخاطب عمل می‌کردند: اهمیت یک حیطهٔ

عمومی/ملی مشترک، کنترل متمرکز تولید و توزیع ، همگونی ایدئولوژیک عمومی و غیاب نظامهای ارتباطی جایگزین . در پایان قرن، باارتباط ماهواره‌ای ، پست الکترونیکی ، دستگاه‌های فاکسی مایل و تلفن‌های سلولی، ظاهراً روشن شده است که آینده ژانری بستگی روزافزونی به الگوهای تماشای مخاطب خواهد یافت.

یک راه ساده برای سروسامان دادن به پیچیدگی‌های تاریخ ژانر، تشخیص دو جنبه مرتبط ولی کاملاً متفاوت اساسی ژانر است. در سطح کمینه، تمام فیلم‌های یک ژانر مشخص عناصر مجزای خاصی دارند که می‌توانیم آنهارا اجزای معنا شناختی بنامیم. مثلاً ماوقتی فیلمی را وسترن می‌شناسیم که مجموعه‌ای از اسب، شخصیت‌های ناآراسته ، اعمال غیر قانونی، طبیعت نیمه رام شده، رنگ‌های طبیعی زمین ، نماهای تراکینگ و حس حرمتی کلی نسبت به تاریخ واقعی غرب امریکا را می‌بینیم (تنها چندنمونه از عناصر معنا شناختی به شدت متنوعی که مشخصهٔ وسترن‌اند).

وقتی ژانرها از مفهوم وسیع اولیه و صفت گونه‌شان به سوی تعریف متمرکز و اسم گونه حرکت می‌کنند، استفاده منظم‌شان از روش‌های مشابه برای انسجام بخشیدن به عناصر مختلف معناشناختی به ایجاد یک پیوستگی «نحوی» معین می‌انجامد؛عناصری همچون الگوهای پیرنگ، استعاره‌های راهنما، سلسله مراتب زیبایی‌شناختی وغیره .بااینکه هر فیلمی که مکانش غرب آمریکاست را می‌توان با عنوان وسترن مشخص کرد، تفاوتهای مهمی وجوددارد میان فیلم‌هایی که ظواهر وسترن را صرفاً برای توجیه یک آواز وسترن، برانگیختن یک شیهه اسب، یا بررسی لباس‌های سرخپوستی به‌کار می‌برند و آن فیلم‌هایی که به طرزی نظام‌مند مخالفت با گسترش تمدن به حیطه بدویت روبه انقراض را مطرح می‌کنند، قوانین اجتماعی و فردگرایی جدایی طلبانه را در دو مجموعه شخصیت‌های متضاد تجسم می‌بخشند و این تضادها را دروجود قهرمانی پیچیده می‌نشانند که دارای ترکیب ویژگی‌های خاصی از هردوطرف است.

ژانرهای فیلم معمولاً ویژگیهای معناشناختی عامی دارند؛ فیلم‌های ژانر ویژگیهای معنای شناختی عام را به صورت نحو مشترکی درمی‌آورند. معانی عناصر معناشناختی معمولاًاز قواعد اجتماعی از پیش موجود وام گرفته شده‌اند؛ از سوی دیگر، ویژگی‌های نحوی بهتر و کامل‌تر بیانگر معنی خاص یک ژانر مشخص هستند.وقتی منتقدان می‌گویند که ژانر فلان نقش را درون جامعه ایفا میکند، تقریباً همیشه منظورشان نحو ژانر است. نوشتن تاریخ ژانرهای فیلم (و توصیف رابطه میان ژانرها) بسیار ساده‌تر می‌شود اگر که بدانیم ژانر دونوع انسجام مجزا را لازم دارد ، معناشناختی و نحوی؛ هرکدام شرایط خلق و زوال خودش را دارد، ولی همواره هماهنگی نزدیکی میانشان است.

اغلب به تبع کلودلوی استروس انسان شناس فرانسوی، چنین گفته می‌شود که ژانرها مقصودی آیینی دارندو راه حلی خیالی مکرری برای مسائل برآمده از تناقض‌های اساسی جامعه ارائه می‌کنند. با این دید، وسترن سازشی است میان قطب‌های متضاد، میان ارزش‌هایی آمریکایی چون آزادی فردی و اقدام جمعی، احترام به محیط طبیعی و نیاز به رشد صنعتی، یا ستایش ازگذشته و میل به بنا نهادن آینده‌ای جدید. با این درک ، فیلم‌های ژانر را صنعت سینما تنها به خواست مخاطبی خاص می‌سازد، مخاطبی که فیلم‌ها را به عنوان شیوه‌ای از تفکر فرهنگی به‌کار می‌برد.

دیگر منتقدان فیلم‌های ژانر را شکلی مقتصدانه از ایدئولوژی دانسته‌اند. تماشاگر بدین باور می‌رسد که آنچه را می‌خواهد بدست آورده است ، در حالیکه درواقع فریفته شده تا برنامه‌های یک صنعت ، گروه ذینفع یا حکومت را بپذیرد. با این دید، وسترن روشی پیچیده برای توجیه غصب زمینهای سرخپوستان، جایگزین شدن نظامهای پیشین حل اختلاف به وسیله قانون، و وضع یک رژیم ثابت مبتنی بر استقرار ، حمل و نقل و ارتباطات امن در غرب است . به عبارت دیگروسترن نوعی بهانه است برای دکترین «سرنوشت ملی» و عذری برای بهره‌برداری تجاری از زمینها و منابع غرب.

به طورکلی مفید است بدانیم که تولید موفق فیلم استودیویی تا حدی به هردوی این کارکردها بستگی دارد . دوام ژانرهای فیلم به خاطر قابلیت همیشگی‌شان در دستیابی به این یا آن هدف است ، درحالیکه پیچیدگی و تأثیر خاص فیلم‌های ژانر برخاسته از ظرفیتشان برای تحقق همزمان هردو کارکرد است. به این ترتیب فرآیند تثبیت یک نحو ژانری ثابت مستلزم کشف فصل مشترکی میان ارزشهای آیینی مخاطب و تعهدات ایدئولوژیک صنعت سینماست. از این رو تکامل یک نحو خاص درون زمینه معناشناختی مفروض،کارکرد دوگانه‌ای دارد: عناصر را با ترتیبی منطقی به هم نزدیک می‌کند، و در عین حال امیال مخاطب را با علائق استودیو وفق میدهد. ژانر موفق، موفقیتش را صرفاً مدیون انعکاس آرمان مخاطب یا وضعیتش به عنوان توجیهی برای دم ودستگاه هالیوود نیست، بلکه مدیون قابلیت تحقق همزمان هردوکارکرد نیز هست. این تردستی ، این قاطعیت استراتژیک است که روشن‌ترین ویژگی تولید فیلم ژانر موفق به

شمار می‌رود.
همان طور که ژانرها در ابتدای ظهورشان کاملاً شکل یافته نیستند، محو شدنشان هم طبق الگوهای تاریخی مشخصی صورت می‌گیرد. معمولاً ژانرها پاسخ‌های نحوی ثابتی به فرآیندی پرسش گرانه می‌دهند، فرآیندی که درنهایت پیوندهای نحوی را می‌گسلد ولی الگوهای معناشناختی را برجای می‌گذارد. به این ترتیب برخی وسترن‌های پس از جنگ، که آغازگرشان **تیرشکسته** (۱۹۵۰) دلمردیوز بود، شروع کردند به زیر سؤال بردن شماری از قراردادهای تشکیل دهنده نحو وسترن، از قبیل انگیزه‌های مأموران قانون ، تأثیر سواره‌نظام در اشاعهٔ تمدن ، سرشت جنگجویانه سرخپوستان ، و وفاداری ژانر به واقعیت تاریخی. وسترنهای آخر جان فورد، به ویژه ***پاییز قبیله شاین*** (۱۹۶۴)، می‌کوشند تا ساده‌انگاری‌ها و درواقع بی‌عدالتی‌های مشخصهٔ تلقی وسترنهای کلاسیک ازجمله آثار قبلی خود فورد را اصلاح کنند ، درحالیکه فیلمسازان نوظهور دهه ۱۹۶۰ ، چه سرجولئونه در ایتالیا و چه سام پکین‌پا در آمریکا ، قاعده را بر واژگون سازی تمام آداب ژانر گذاشتند. به همین ترتیب در دوره پس از جنگ، رشته‌ای از موزیکال‌های «واکنشی» فرضیاتی نظیر پیوند موسیقی با خوشبختی ، رابطه خلق موسیقی با تشکیل زوج های دوجنسی پایدار و وعده زندگی زناشویی سعادتمند زوج دوستدار موسیقی را مورد پرسش قراردادند. ***اوکلاهما*** (۱۹۵۵) ، ***داستان وست ساید*** (۱۹۶۱) و ***دلیجانت را رنگ کن*** (۱۹۶۹) نمونه‌هایی از موزیکال سینمایی (در اصل تئاتری) هستند که عناصر ناجوری را مطرح می‌کنند که بنابه عرف از نحو ژانر کنار گذاشته می‌شدند. گرچه اینگونه کوششها برای تضعیف پیوندهای نحوی پایدار همیشه فوراً با موفقیت روبرو نمی‌شوند، درنهایت صنعت فیلم را به سوی نوعی جدید از محصولات پساژانری سوق میدهند، جایی که فیلم ژانر نحوی جای خویش را به هجویه‌های ژانری، فیلم‌های آمیزهٔ ژانرها یا کوشش برای قالب ریزی نحوی جدید از دستمایه آشنای معنا شناختی می‌دهد.
سینما هنگام وام گرفتن از معناشناختی ادبی یا تئاتری اغلب نحو کاملاً جدیدی را به دستمایه تحمیل می‌کند. رمان وحشتزا جلوه‌های هراس انگیزش را با یک زیاده‌روی علمی انگ قرن نوزدهم توجیه می‌کند ، درحالیکه فیلم‌های وحشتزا نحو خویش را حول شهوت جنسی شدید یک شخصیت بنا می‌کنند. از آنجا که نظام‌های ژانری به شدت به تماشاگری وفادارانهٔ مخاطبی همگن وابسته‌اند، این امکان وجوددارد که دو کشور مختلف برای ژانر معنا شناختی واحد، نحوهای متفاوتی درست کنند(وسترن هالیوودی و وسترن ایتالیایی یا «اسپاگتی»)، یک صنعت سینما در طول زمان یا حتی همزمان چندین نوع متفاوت از نحو را برای ژانر معناشناختی واحدعرضه کند(رویکردهای نوع قصه پریان، نمایش و محلی به موزیکال هالیوودی) ، یا اینکه یک صنعت ملی ژانری را رها کند(موزیکال هالیوودی) و در مقابل کشورهای دیگر به بهره‌برداری از نسخه‌ای از آن ژانر ادامه دهند (صنعت پررونق موزیکال‌های هنری و مصری).

ترجمه: کامبیز کاهه

کتاب شناسی

Altman, Rick (1987), The American Film Musical.
Cawelti, John(1970), The Six-Gun Mystique.
Grant, Barry Keith(1986), Film Genre Reader.
Neal, Stephan (1980), Genre.
Schatz, Thomas(1981), Hollywood Genres Formulas, Filmmaking and the Studio System.

وستـــرن

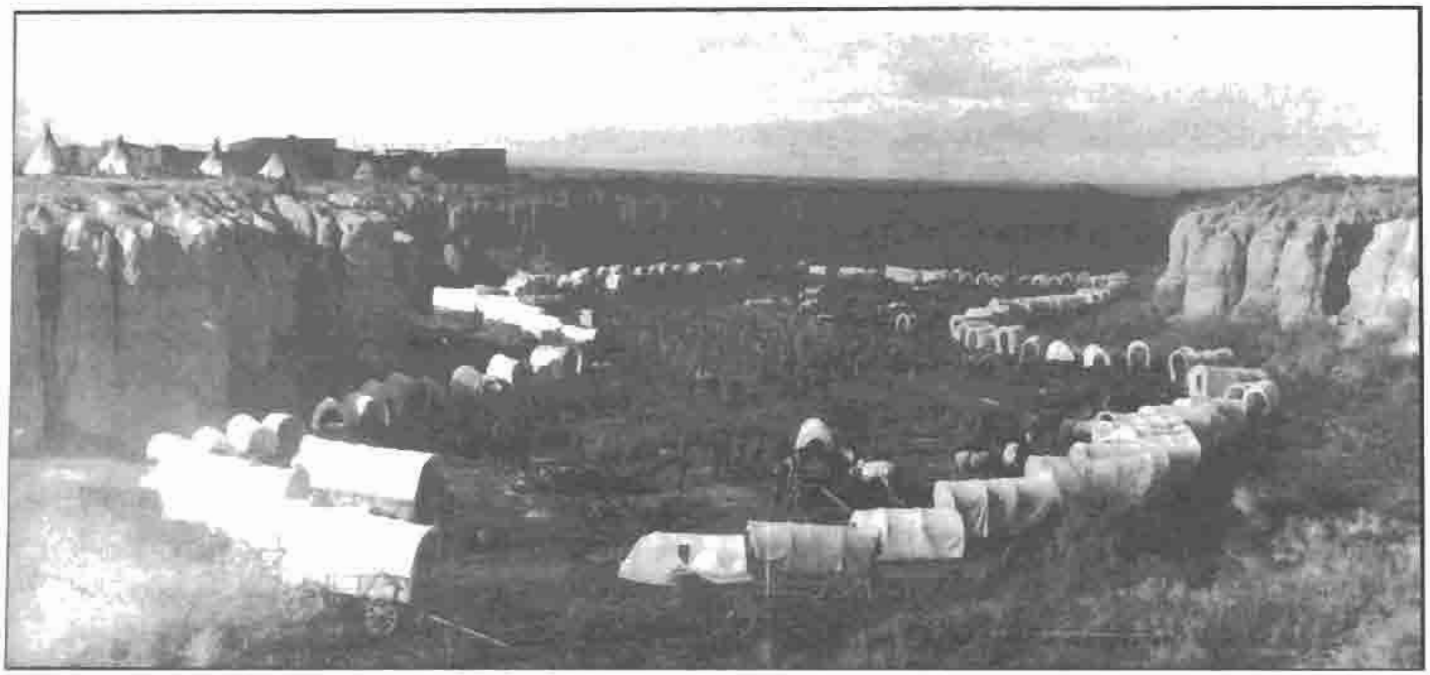
ادوارد باسکومب

بین سال‌های ۱۹۱۰ و ۱۹۶۰ وسترن ژانر عمدهٔ سینمای فراگیر آمریکا بود. محبوبیت وسترن عاملی اساسی در تثبیت کنترل هالیوود بر بازار فیلم جهانی بود. ولی تکامل وسترن به عنوان فرمولی مشخص در چهارچوب فرهنگ عامه، با قراردادها وکلیشه‌های خاص خودش، به یک ربع قرن پیش از اختراع سینما برمی‌گردد . دولحظه مشخص در تاریخ پیشروی سفیدپوستان در قاره آمریکای شمالی ، تأثیرتعیین کننده‌ای بر این تکامل داشتند. پس از جنگ داخلی گله‌داران دشت‌های تگزاس سخت در پی یافتن بازاری برای احشام خویش بودند. با گسترش خطوط آهن از طریق کانزاس به سمت کالیفرنیا گله‌ها را از مسیری هزارمایلی به شهرهای جدید الاحداث ابیلین وداج سیتی می‌بردند.

کابوی (گاوچران) که سازوبرگ و شیوه گذرانش عمدتاً مأخوذ از فرهنگ اسپانیولی جنوب آمریکا بود، به سرعت به چهره‌ای اسطوره‌ای بدل شد. روح آزادی که به هیچ چیز جز اسب، اسلحه و خصلت‌های مردانه خودش متکی نبود. ضمناً در همین هنگام آتش زیر خاکستر تضاد با سرخپوستان زبانه‌ای عظیم کشید. رشته‌ای جنگ‌های سرخپوستی در دشت‌ها به وقوع پیوست ،که اوجش شکست عظیم و تکان دهندهٔ ژنرال کاستر در ۱۸۷۶ بود. همانند کابوی ، سرخپوست چه در هیئت بومی شریف یاوحشی پرسروصدا ، به سرعت وارد طیفی از گفتمان‌های داستانی و شبه مستند شد ، ازجمله رمان ، تئاتر، نقاشی ودیگر اشکال بازنمایی بصری و روایی. گرچه کابوی و سرخپوست چهره‌هایی محوری باقی ماندند، انواع و اقسام یاغیان ، کوه نشینان ، سربازان و مردان قانون نیز از سوی صنایع رو به گسترش سرگرمی و ارتباطات وارد جرگهٔ قهرمانان وسترن شدند. طی دهه ۱۸۸۰ قصه عامه‌پسند مبتذل در شکل رمانهای ارزان قیمت، جلوه‌گاه داستانهایی بر محور شخصیت‌هایی واقعی چون جسی جیمز ، بیلی دکید و وایلد بیل هیکاک ونیز شخصیت‌هایی خیالی چون ددوود دیک بود. بسیاری از اینها در ضمن قهرمان ملودرام‌های تئاتری هم بودند. اشکال هنری‌تر داستان نویسی هم کم کم به مایه‌های وسترن روی آورد. درست در آغاز قرن، در ۱۹۰۲ ، **ویرجینیایی** اثر اوون ویستر تصویر تعیین کنندهٔ قهرمان کابوی را عرضه کرد،ترکیبی از جنتلمن ذاتی و حادثه‌جوی راسخ. مجلات پرتیراژی چون هارپرز هم از استعدادهای نقاشانی چون فردریک رمینگتون برای تجسم و آب و تاب بخشیدن به حوادث پهنهٔ غرب استفاده میکردند. از همه اینها تأثیر گذارتر ، در ۱۸۸۳ سفر بوفالو بیل کودی با نمایش سیار وسیرک گونهٔ **غرب وحشی** آغاز شد. این برنامه شامل روایتهایی مشکوک چون نبرد سامیت اسپرینگز بود که طی آن کودی به یاری زنان سفید اسیر شده به دست سرخپوستان می‌شتافت. محبوبیت وسیع بوفالو بیل، در آمریکا و اروپا ، مدرک قاطعی بود براینکه غرب می‌تواند منبع ایده‌آل دستمایه‌های سرگرمی تجاری باشد. در سال ۱۹۰۰ ، غرب علاوه بر اسطورهٔ ملی آمریکا، کالایی باارزش نیز شده بود.

صرف تنوع موقعیت‌ها، مکان‌ها و تیپ شخصیت‌هایی که به وسترن الصاق شده است ، منجر به شکل‌گیری قالبی شده که گاهی سیال، التقاطی و فاقد هرگونه محور معین به نظر می‌رسد. ولی مفیدتر آن است که دسته‌ای ژانری چون وسترن را نه مجموعه‌ای منسجم از متن‌ها بلکه همچون برچسبی بدانیم که صنعت فیلم برای شناسایی و تفکیک محصولاتش به کار می‌برد. بنابراین انصافاً نمی‌توان گفت که وسترن سینمایی وجود خارجی داشته است ، البته تاوقتی که صنعت سینما شروع به جدا کردن وسترن از دیگر فیلم‌های حاوی قانون شکنی کرد و این اصطلاح را به عنوان توصیف مفید نوعی جدید از فیلم متداول ساخت. ولی این فرآیند سرعت قابل توجهی داشته است. بدون شک به لطف آشنایی قبلی مخاطب سینما با داستان‌های ماجرایی وسترن در تئاتر و ادبیات سبک، سینمای نوظهور به زودی نوع مشخصی از روایت را باب کرد که ترکیبی معین از ویژگی‌ها را نمایش می‌داد.

در درجهٔ اول، فیلم‌ها در سرحدات می‌گذرند، در حدفاصل میان تمدن سفیدها و متضادش «وحشیگری». در یک سو قانون و نظم ، اجتماع و ارزش‌های جامعه مستقر قرار گرفته‌اند، در سوی دیگر، یاغی و بومی وحشی. به تبع مقاله تاریخ‌ساز فردریک جکسون ترنر در ۱۸۹۳ ،مورخین آمریکایی در اعلام قطعی ۱۸۹ به عنوان سال محو نهایی مرزها و برقراری صلح در قاره متفق القول بوده‌اند. این سال ضمناً سالی بود که نبرد



چشم‌انداز نمونه‌ای سینمای وسترن در فیلم دلیجان سرپوشیده (۱۹۲۳)

«زانوزخمی» رخ داد و مقاومت سازمان یافته سرخپوستان خاتمه یافت. اکثریت بزرگی از وسترن‌ها، حتی آنهایی که فضای تاریخی چندان دقیقی ندارند، خودرا در دورهٔ ۹-۱۸۶۵ جای می‌دهند. اگرچه بافرض وجود شرایط مرزی می‌توان این حدود زمانی را از دو سو امتداد داد. همچنین ، موقعیت جغرافیایی فیلم‌ها معمولاً غرب می‌سی‌سی‌پی ، شمال ریوگرانده، است . ولی اگر فیلم در زمانهای قبل‌تری بگذرد، مکان می‌تواند به شرق نزدیکتر شود ومکان‌های مکزیکی نیز حکم «مرز» را می‌یابند. تضاد اصلی از کشمکشی میان نیروهای تمدن و بدویت نشأت می‌گیرد. و روایت به قانون شکنی‌های کسانی می‌پردازد که به دلیل موقعیت مکانی مرز، خارج از محدودهٔ تمدن می‌ایستند. پیش از برقراری نظم ، باید این اعمال قانون شکنانه کیفر نیرومندی ببینند. این ترکیب زمان و مکان مشخص و عمل عصیانگرانه‌ای که در این زمان و مکان ممکن است و به خاطر ماهیت زمان ومکان فقط با اعمال زور می‌توان با آن مقابله کرد، را می‌توان معرف ژانر وسترن دانست. بدون یک یا چند تا از این عناصر ، یک فیلم نه از سوی صنعت سینما و نه از سوی مخاطبانش به عنوان یک وسترن شناخته نمی‌شود.

وسترن در دورهٔ صامت

صنعت نوپای فیلم، مشتاق منابع جدید روایت حاضر و آماده وجذاب برای تماشاگر ، نمی‌توانست از وفور عظمت و هیجان حاصل از ایدهٔ مرز چشم بپوشد. تاریخ متعارف سینما **سرقت بزرگ قطار** (۱۹۰۳) را اولین فیلم وسترن داستانی شناخته است. قدر مسلم این فیلم حاوی عناصر متعددی است که اینک جزء ژانر وسترن می‌شناسیم . سرقت قطار به وسیله افراد مسلح، مکانهای خارجی، تعقیب بر پشت اسب و یک تیراندازی نهایی. ولی گمان نمی‌رود که مخاطبان همدورهٔ فیلم آن را به منزله یک وسترن تلقی کرده باشند.

سرقت بزرگ قطار نمی‌توانست مدعی نمایش یک مکان مرزی واقعی باشد ، چراکه در نیوجرسی فیلمبرداری شده بود. اولین فیلم‌های فیلمبرداری شده در مکان‌های غربی محصولات شرکت سلیگ - پلی اسکوپ در ۱۹۰۷ بودند. فیلم‌هایی چون **دختری از مونتانا** در تبلیغاتشان اینگونه معرفی می‌شدند: «در وحشی ترین و زیباترین مناظر سرزمین غرب می‌گذرد». موفقیت آنها مشوق شرکت‌های دیگر در حرکت به سوی مکان‌هایی در غرب بود. در ۱۹۰۹ شرکتی با اسم بامسمای بیزون، متخصص در وسترن ، به کالیفرنیا منتقل شد. کالیفرنیا ضمناً شاهد ظهور اولین ستاره فیلم وسترن بود. گیلبرت ام اندرسون شرکتی به نام اسانی را همراه با جرج کی .اسپور تشکیل داده بود و در ۱۹۱۰ اندرسون در فیلمی به نام **رهایی برانکوبیلی** بازی کرد. فیلم موفقیت بزرگی کسب کرد و ازآن پس اندرسون در حدود ۳۰۰فیلم دیگر نقش برانکوبیلی را بازی کرد. یک کابوی خوشرو، گاهی یاغی ،که با کودکان مهربان و همواره برای نجات زنان گرفتار حیّ‌وحاضر است.

سر و وضع برانکوبیلی-کلاه لبه پهن ، دستمال گردن،

دستکش‌های چرمی ، هفت تیر با غلاف کمری و روپوش چرمی و گاه از جنس پوست گوسفند ـ ملهم از پوشش راهزنان مکزیکی بود که کابوی‌های تکزاسی آن را تقلید و باک تیلور ودیگر کابوی‌های بازیگر نمایشهای «غرب وحشی» آراسته‌ترش کرده بودند. کابوی‌ها تیپ اصلی در وسترن‌های اولیه بودند ، ولی سرخپوستان هم نقش عمده‌ای ایفا می‌کردند. در ۱۹۱۱ شرکت بیزون با نمایش «غرب وحشی ۱۰۱ گله برادران میلر» ادغام شد و از این طریق گروه انبوهی از سرخپوستان واقعی را همراه با چادرها و دیگر لوازمشان به دست آورد. شرکت جدید ، که بیزون ۱۰۱ نام‌گرفت، کارگردانی جدید به نام توماس اینس را به کار گمارد که باعث افزایش سریع بازده وسترن شرکت در مکانی درسانتاینز ، موسوم به اینس ویل، شد . فیلمها اغلب حول داستان‌هایی از جنگ‌های سرخپوستی می‌گشتند و سرخپوستانی که در آنها ظاهر می‌شدند را «سوهای اینس ویل» می‌خواندند.

دیویدوارک گریفیث هم در این دوره در استودیوی بایوگراف مشغول ساختن داستان‌های سرخپوستی بود. بعضی هایشان با عناوینی نظیر **عشق زن سرخپوست** (۱۹۱۱) ، قصه‌هایی همدردانه از زندگی سرخپوستی بودند و فاقد شخصیت‌های سفیدپوست ، اگرچه نقش‌ها به ندرت به بازیگران واقعاً سرخپوست واگذار می‌شدند. سایرین ، نظیر فیلم دو حلقه‌ای بلندپروازانه **نبرد در الدربوش گالچ** (۱۹۱۳) سرخپوستان را شیاطینی سرخ و تشنهٔ خون سفیدها نشان می‌دادند.

یکی از بازیگرانی که اینس با او قرارداد بست ، بازیگر کهنه‌کار تئاتر ویلیام اس.هارت بودکه با خود شور و احساس ملودرام ویکتوریایی - زمینه تعلیمات تئاتری‌اش - را به همراه آورد. هارت پرسونای «آدم بدهٔ خوب» را تکامل بخشید. شخصیتی در حاشیه جامعهٔ محترم که به واسطهٔ عشق زنی پاک - زنی که او برای نجاتش از چنگ خبیث‌ها فراخوانده شده است - رستگار می‌شود. هارت از ۱۹۱۵ به بازی در فیملهای بلند برای شرکت تری‌انگل مشغول بود وهمچنان به همکاری با اینس ادامه می‌داد. این فیلمها از لحاظ پیرنگ و شخصیت پردازی، ریشه‌های تئاتری هارت را نشان می‌دهند ؛ او در نسخه‌های تئاتری «ویرجینیایی» و «شوهر سفیدپوست زن سرخپوست»، بازی کرده بود. این دومی نمایشنامه‌ای بود که در ۱۹۱۳ سسیل ب.دمیل به فیلم برگرداند و شاید آن را بتوان اولین فیلم بلند وسترن به شمار آورد. ولی در عین حال فیلم‌های هارت استفاده درخشانی از چشم انداز وسترن می‌کردند و دکورهایشان حسی واقعی از شهرهای کوچک ، محقر وغبارآلود پراکنده در پهنه غرب القا می‌کرد.

هارت هم خودش وهم غرب را خیلی جدی می‌گرفت. ستارهٔ کابویی که بزودی در ذهن عامه مردم جانشین او شد ، یعنی تام میکس، تیپ بسیار متفاوتی بود. سوارکاری هارت کاملاً معمولی بود. میکس به نظر می‌رسید که روی اسب متولد شده است ،گرچه در واقع اهل پنسیلوانیا بود. او هم در همان نمایش «۱۰۱ گله» که باشرکت بیزون ادغام شد کار کرده بود و در تمام عمرش رابطه خود با نمایش‌ها و سیرک‌های «غرب وحشی» را حفظ کرد. فیلم‌های تام میکس ، برخلاف فیلم‌های هارت ، تظاهر به سندیت تاریخی نمی‌کردند و صرفاً معطوف به سرگرم کنندگی بودند. اگرچه آنها فاقد ارزش‌های دراماتیک نبودند، جاذبه‌شان دراصل متکی به توالی سریع صحنه‌های اسب سواری ،کمدی، تعقیب و جدال بود.

تا ۱۹۲۰ درواقع دونوع متمایز از وسترن در هالیوود وجود داشت. در یک سو انبوه فیلم‌های ارزان، با پیرنگ‌های باسمه‌ای که اغلب صحنه‌پردازی و مکان‌های یکسانی را به کار می‌بردند و گاه حتی قسمت‌هایی از فیلم‌های قبلی را درخود می‌گنجاندند. این فیلم‌ها را واحدهای تخصصی داخل استودیوهای بزرگی چون یونیورسال، فوکس و پارامونت یا شرکت‌های مستقل کوچک‌تر می‌ساختند. فیلم‌ها معمولاً به صورت مجموعه‌ای ساخته می‌شدند، ستاره‌ای واحد برای شش یا هشت فیلم پشت سرهم قرارداد می‌بست. حتی در این نوع فیلم، تنوع زیادی در بودجه و کیفیت کار وجود داشت. در میان ستارگان نخبه مجموعه‌های وسترن در دهه ۱۹۲۰می توان ازهوت گیبسون ،باک جونز، فردتامسون و تیم مک کوی نام برد. ولی شماری ستارگان کم اهمیت‌تر هم بودند، چهره‌هایی اینک فراموش شده چون باب‌کاستر، بادی روزولت و جک پرین، که فیلم‌هایشان با حداقل امکانات لازم برای اقناع تماشاگر ساخته می‌شدند. معمولاً این فیلم‌ها مشتریان اصلی‌شان را در مناطق روستایی می‌یافتند، به ویژه در جنوب و غرب و درمیان مخاطبان جوان‌تر. در سوی دیگر فیلم‌هایی بودند که مجموعه‌ای ساخته نمی‌شدند ، بلکه تک‌تک ظاهر می‌شدند و از بازیگران متخصص وسترن استفاده نمی‌کردند، بلکه ستارگان استودیوهای بزرگ را به کار می‌گرفتند و اغلب در نشریات تبلیغاتی نه به عنوان «وسترن » بلکه با نام ملودرام یا رمانس مورد اشاره قرار می‌گرفتند. در ۱۹۲۳ پارامونت با فیلم **دلیجان سرپوشیده** به موفقیت بزرگی رسید، این یک درام آگاهانه حماسی بودکه داستان مهاجرت به سوی غرب در دهه ۱۸۴۰ را بازگو می‌کرد. در مقابل، وسترن‌های مجموعه‌ای اغلب از لحاظ

جان فورد (۱۹۷۳-۱۸۹۴)

تعریف مشهور جان فورد از خودش درگردهمایی انجمن کارگردان‌های آمریکا («نام من جان فورد است، من کارگردان وسترن هستم») نوعی ساده‌سازی مسئله بود و او خود این را می‌دانست. کارنامه طولانی و موفق او چندین مرحله مجزا را پشت سرگذاشت. او در مین به دنیا آمد، سیزدهمین فرزند خانواده ایرلندی مهاجری به نام فینی بود ودر سن بیست سالگی به دنبال برادر بزرگترش فرانسیس به کالیفرنیا رفت. فرانسیس توانسته بود به عنوان بازیگر و کارگردان موفق شود وبه جک جوان فرصتی به عنوان مسئول تدارکات و بعداً بازیگر داد. اولین فیلم فورد در مقام کارگردان، **گردباد** (۱۹۱۷)، وسترنی محصول بیزون بود که یونیورسال پخشش می‌کرد ودر آن او خودش نقش اصلی را بر عهده داشت. درچهار سال بعد، او از بازیگری دست کشید و بیست و پنج فیلم با بازی، هری کری ساخت ؛ بازیگری که یکی از ستارگان اصلی وسترن آن دوره بود و شخصیت «شاین هری » را بازی می‌کرد.

در ۱۹۲۱ فورد به استودیوی فوکس رفت، جایی که امکان یافت تا دامنه کارش را گسترش دهد. همچنان کلی وسترن با هوت گیبسون ، باک جونز و تام‌میکس ساخت، ولی در ضمن به داستان‌هایی از محلات پست نیویورک ، ملودرام‌های روستایی و قصه‌های دریانوردی هم روی آورد. در ۱۹۲۴ **اسب آهنین** ، وسترنی حماسی راجع به احداث راه‌آهن سراسری، راساخت . فیلم موفقیت بزرگی کسب کرد ، ولی به دنبال شکست وسترن بعدی‌اش **سه مرد بد** (۱۹۲۶) سیزده سال این ژانر را کنار گذاشت. فیلم‌های او برای فوکس دراواخر دهه ۱۹۲۰ و اوایل دهه ۱۹۳۰ کمدی‌هایی ایرلندی مثل **ریلی پلیس** (۱۹۲۸) ، فیلم‌هایی حادثه‌ای چون **ساعت سیاه** (۱۹۲۹)، و **پست هوایی** (۱۹۳۲) و ملودرام‌هایی چون Arrowsmith (۱۹۳۱) بودند.

در ۱۹۳۵ مسیر او تغییر دیگری کرد . ازروی فیلمنامه‌ای نوشته دادلی نیکولز **خبرچین** را ساخت، روایت لیام اوفلاهرتی از جمهوریخواهان ایرلندی با سبکی به شدت رمانتیک. فیلم جایزه‌هایی از سوی منتقدان برایش به ارمغان آورد و او را به عنوان کارگردان شاخص اقتباس‌های مهم ادبی به شهرت رساند. در ۱۹۳۶ اقتباس هایی از **مری اسکاتلند** ماکسول آندرسون و **خیش و ستارگان** شون اوکیسی از پی آمدند.

در ۱۹۳۹ فورد با **دلیجان** پیروزمندانه به سراغ وسترن بازگشت. موفقیت فیلم، جان وین را از رکود نجات داد و ژانری را که روبه افول گذاشته بود، جانی تازه بخشید. فورد **دلیجان** را یک وسترن کلاسیک توصیف کرد ، یک سروگردن بالاتر از مجموعه‌های وسترن دوران صامت . اینک او یکی از محترم‌ترین کارگردانان هالیوود بود ، متکی به نظام استودیویی برای سرمایه‌گذاری روی فیلم‌هایش ولی بهره‌مند از امکان انتخاب پروژه‌هایش . **خوشه‌های خشم** (۱۹۴۰) براساس رمان به حق مشهور جان استاین بک به طرزی درخشان مایه‌های فوردی کلیدی خانواده وخانه رابا دیدی یأس آمیز نسبت به محرومیت اجتماعی دورهٔ بحران اقتصادی می‌آمیخت.

کارنامه هالیوودی فورد به واسطه خدمت در جنگ دچار وقفه شد. شیفتگی او به نظامی گری باعث شد تا به درجه ستوان فرمانده در نیرویی دریایی برسد و رشته‌ای فیلم‌های کوتاه درباره جنگ بسازد، ازجمله **نبرد میدوی** (۱۹۴۲) که یکی از بهترین مستندهای جنگ جهانی دوم است.

پس ازجنگ، فورد در مدت چهار سال رشته‌ای وسترنهای عالی ساخت ازجمله روایتش از وایات ارپ در **کلمنتاین عزیزم** (۱۹۴۶) ، سه گانه سواره نظام ـ **قلعه آپاچی** (۱۹۴۸) ، **دختری با روبان زرد** (۱۹۴۹)، **ریوگرانده** (۱۹۵۰) و نیز یکی از فیلم‌های محبوب خودش را یعنی **کاروان سالار** (۱۹۵۰).

فیلم‌های فورد در دهه ۱۹۵۰ اغلب طرح‌های به شدت شخصی بودند. **مردآرام** (۱۹۵۲) یک کمدی بود و درآن جان وین نقش یک آمریکایی را داشت که در پی ریشه‌هایش در ایرلند می‌گشت. **برآمدن ماه**(۱۹۵۷) نیز فضایی ایرلندی داشت ؛ یکی از سه داستان جداگانه فیلم به ارتش جمهوریخواه ایرلند می‌پرداخت. **خورشید می‌درخشد** (۱۹۵۳) براساس داستان های «قاضی کشیش» ایروین اس.کاب درجنوب می‌گذشت وفورد قبلاً در ۱۹۳۴ با بازی ویل راجرز آن را به فیلم برگردانده بود.

پس از یک جدایی شش ساله از ژانر ، فورد با **جویندگان** (۱۹۵۶) به وسترن بازگشت. فیلمی که بسیاری آن را شاهکار او می‌دانند. جان وین، در یکی از عالی ترین نقش آفرینی‌هایش ، ایتان ادواردز سرباز قدیمی جنوبی را بازی می‌کند که به خاطر آشوب درونش ، هفت سال تمام غرب را در پی برادرزاده‌ای که کومانچی‌ها دزدیده‌اند ، زیرپا می‌گذارد . فورد دراین فیلم سبک فیلمبرداری سنجیده و مطمئن خویش، تسلط بر چشم‌انداز در شکل مناظر فوق العاده مانیومنت ولی محبوبش، و مهارت وافر خود درجلوهٔ انسانی بخشیدن به حماسه را به کمال رسانید. پیری و برنامه‌ریزی طولانی تر تولیدات هالیوودی باعث کندی کار فورد در دهه ۱۹۶۰ شد. ولی او همچنان توانست سه وسترن مهم تهیه کند؛ اگرچه فورد خودش هیچگاه اهمیت چندانی به **دونفر باهم تاختند**(۱۹۶۱) نمی‌داد، داستانی درباره اسرای سرخپوست‌ها با نگاهی بدبینانه به تحمل بشری که در آن جیمز استیوارت یک مارشال پول دوست و بدبین است. **مردی که لیبرتی والانس را کشت** (۱۹۶۲) آخرین فیلم سیاه و سفید فورد، روایتی غیرمتعارف از آمیزه واقعیت و اسطوره در وسترن است که به سبکی عمداً کهنه و از مد افتاده فیلمبرداری شده است . **پائیز قبیله شاین** (۱۹۶۴) کوششی قابل احترام ، اگرچه قدری متظاهرانه ، برای جبران بی‌حرمتی وسترن به سرخپوست‌هاست.

اعتبار انتقادی فورد در زمان مرگش در مقایسه با هم نسلانی همچون هاکس یا هیچکاک قدری کاهش یافته بود. منتقدان جوان کایه دوسینما و مووی او را ساده‌لوح و حتی احساساتی می‌یافتند. در سال‌های بعد، این قضاوت بی اساس دانسته شد. همدردی‌های فورد با فرودستان تصاویر شیک رادیکال را پشت سر گذاشته است و غریزهٔ بی‌نظیر او برای شناخت اینکه دوربین را کجا باید گذاشت و چه چیزی را باید جلویش قرارداد، منجر به آثاری با زیبایی بصری بی‌همتا و روحی متعالی شده است.

ادوارد باسکومب

دوره زمانی مبهم و از لحاظ ارجاعات تاریخی‌شان نادقیق بودند. مثلاً در برخی فیلم‌های تام‌میکس رویدادها معاصر با زمان تولید فیلم بودند.

سال بعداز آن استودیوی فوکس به ساخت وسترن حماسی دیگری اقدام می‌کرد. ***اسب آهنین*** روایتی از احداث خط آهن سراسری قاره‌ای در ۱۸۶۹ بود. کارگردانی‌اش به جان‌فورد سپرده شد که کارش را با کارگردانی مجموعه‌های وسترن با بازی هری کری شروع کرده بود. فورد یکی از فیلمسازان نسبتاً معدودی بود که از مجموعه وسترن به فیلم پرهزینه ارتقا یافت. ولی او پس از یک وسترن دیگر ،**سه مرد بد** (۱۹۲۶) ، این ژانر را تا ۱۹۳۹ کنار گذاشت.

وسترن کلاسیک

دهه ۱۹۳۰ شاهد رونق مجموعه‌های وسترن بود. پس از رفع مشکلات اولیه سینمای ناطق در فیلمبرداری در مکان واقعی ، وسترن خود را با رسانه جدید وفق داد. در اواسط این دهه نمایش دهندگان فیلم‌ها در تلاش برای مقابله با افت تماشاگران در اثر بحران اقتصادی، جریان دوفیلم با یک بلیط را راه انداختند که در آن هربرنامه نمایش شامل دوفیلم می‌شد. برای پرکردن این برنامه‌ها ذخیره‌ای از فیلم‌های ارزان رده B لازم بود و استودیوهای کوچکی نظیر مونوگرام در پی تأمین خوراک لازم شتافتند. محصولات اعتباری‌تر اندک و پراکنده بودند، تا اینکه در پایان این دهه ژانر احیا شد. جان فورد با ***دلیجان*** (۱۹۳۹) تهیه شده. به وسیله والتر ونجر برای یونایتد آرتیستز دوباره وارد این حیطه شد (پس از آنکه نتوانسته بود علاقه دیویداُ.سلزنیک را به این طرح جلب کند). فیلم کارنامه جان وین را احیا کرد، بازیگری که از زمان شکست حماسه رائول والش، ***مسیر بزرگ***، در ۱۹۳۰ در فیلم‌های ارزان قیمت تحلیل رفته بود. ***دلیجان*** موفقیت بزرگی بود ، اگرچه نه به موفقیت سه وسترنی که در همان سال استودیوهای بزرگ به بازار فرستادند .**یونیون پاسفیک** سسیل ب.دمیل ، تهیه شده برای پارامونت، سرگذشتی باشکوه بود براساس - نه چندان وفادارانه- ماجرای ساخته شدن خط آهن یونیون پاسیفیک . ***داج سیتی*** محصول وارنر با بازی ارول فلین نسخهٔ اندکی تغییر یافته‌ای از داستان وایات ارپ بود و در **جسی جیمز** محصول فوکس ، تایرون پاور نقش یاغی مشهور را بازی می‌کرد.

حرکت به سوی مضامین تاریخی، اگرچه بااقتباس‌هایی آزاد و دلخواه ، نشانگر تمایل هالیوود به جدی‌تر گرفتن وسترن بود. در دهه ۱۹۴۰ استودیوها متوجه شدند که وسترن می‌تواند محملی

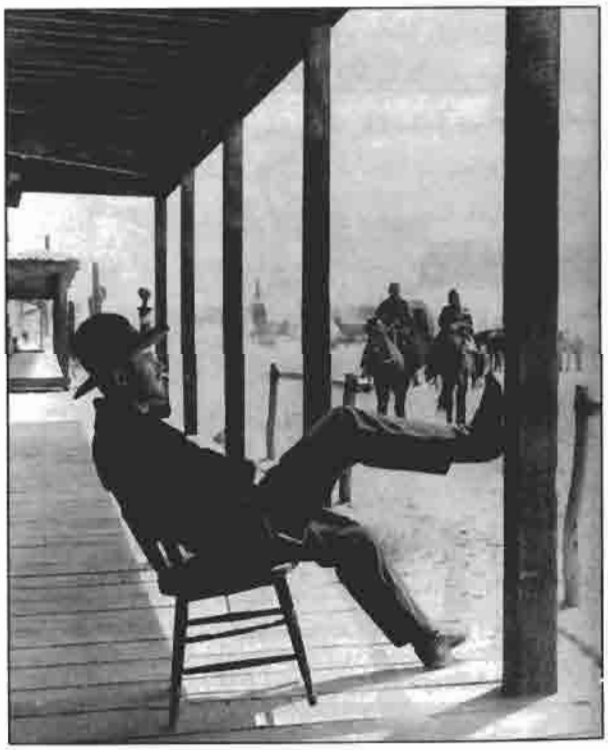
گزیده فیلم شناسی

گردباد(۱۹۱۷)، اسب آهنین (۱۹۲۴)، سه مرد بد (۱۹۲۶)، Arrowsmith (۱۹۳۱)، گشتی گمشده (۱۹۳۴)، خبرچین (۱۹۳۵)، زندانی جزیره کوسه (۱۹۳۶)، مری اسکاتلند (۱۹۳۶)، توفان (۱۹۳۸)، دلیجان (۱۹۳۹)، آقای لینکلن جوان (۱۹۳۹)، طبل‌های موهاک (۱۹۳۹)، خوشه‌های خشم (۱۹۴۰)، چقدر دره‌من سرسبز بود(۱۹۴۱)، نبرد میدوی (۱۹۴۲)، کلمنتاین عزیزم (۱۹۴۶)، فراری (۱۹۴۷)، قلعه آپاچی (۱۹۴۸) ، دختری با روبان زرد (۱۹۴۹)، کاروان سالار(۱۹۵۰) ،ریوگرانده (۱۹۵۰)، مردآرام (۱۹۵۲)، خورشید می‌درخشد (۱۹۵۳) ،جویندگان (۱۹۵۶)، دونفر باهم تاختند (۱۹۶۱)، مردی که لیبرتی والانس را کشت (۱۹۶۲)، چگونه غرب تسخیر شد (۱۹۶۲)، پاییز قبیلهٔ شاین (۱۹۶۴).

کتاب شناسی

Anderson, Lindsay(1981), About John Ford.
Bogdanovich, Peter (1978), John Ford.
Ford, Dan(1979), Pappy: The Life of John Ford.
Gallagher, Tag(1986), Jhon Ford: The Man and Films.
McBride, Andrew(1976), The John Ford Movie Mystery.
Sinclaire, Andrew(1979), John Ford: A Biography.

هنری فوندا در کلمنتاین عزیزم (۱۹۴۶)



جان وین (۱۹۷۹-۱۹۰۷)

جان وین که دراوج خویش مشهورترین بازیگر جهان بود، در ابتدای کار مدتها منتظر موفقیت بود. با نام ماریون مایکل موریسون در آیووا به دنیا آمد ولی در کالیفرنیا بزرگ شد و در بخش تدارکات استودیوی فوکس کار پیدا کرد، درحالی‌که در دانشگاه کالیفرنیای جنوبی هم بورس فوتبال داشت.

این کار منجر به نقش‌های کوچکی در فیلم‌های جان فورد شد و سرانجام به نقشی اصلی (برای اولین بار با نام جان وین) درحماسه وسترن رائول والش **مسیر بزرگ** (۱۹۳۰). شکست تجاری فیلم، وین را به مدت یک دهه به بازی در وسترن‌های ارزان و دیگر فیلم‌های حادثه‌ای در استودیوهای کم بضاعتی چون مونوگرام و ریپابلیک محکوم کرد.

دومین فرصت بزرگ او وقتی پیش آمد که از سوی فورد برای نقش رینگوکید در **دلیجان** (۱۹۳۹) برگزیده شد. او با یک رشته وسترن و فیلم‌هایی جنگی مثل **زنبورهای دریایی جنگنده** (۱۹۴۴)، **بازگشت به باتان** (۱۹۴۵)، **آنها قابل چشم پوشی بودند** (۱۹۴۵) کارش را ادامه داد. اگرچه وین به خاطرخانواده‌ای با چهار فرزند از خدمت درجنگ معاف شده بود، طی ده سال بعد به مظهر کامل جنگجوی آمریکایی بدل شد. در **رود سرخ** (۱۹۴۷، هاوارد هاکس) او با ایفای نقش گله‌دار پدر سالار تام دانسون، عمق غیرمترقبه‌ای را در بازی‌اش آشکار کرد. در دومین فیلم سه گانه سواره نظام فورد، **دختری با روبان زرد** (۱۹۴۹)، قابلیتهای بازیگری او بار دیگر در نقش یک افسرارتش در آستانه سن بازنشستگی محک خوردند. جان فورد همچنان تأثیری شکل دهنده بر کارنامه وین داشت، استعداد کمدی او را در **مردآرام** (۱۹۵۳) به منصه ظهور رساند وبازی ماندگاری از او در**جویندگان** (۱۹۵۶) به نقش ایتان ادواردز گرفت. درنمای آخر وین از دوربین روی برمی‌گرداند، درحالیکه با دست چپش، آرنج دیگرش را می‌فشارد. این ژست تداعی عمدی هری کری، ستاره وسترن‌های صامت فورد، بود. حرکتی که وین را در مقام وارث بر حق سنتی بزرگ تثبیت می‌کرد. او به عنوان رئیس اتحادیه سینمایی ضد کمونیستی برای حفظ آرمان‌های آمریکایی همراه با دوستش وارد باند حامی فعال بازجویی‌های مک کارتی در هالیوود دهه ۱۹۴۰ بود. در دهه ۱۹۶۰ دیدگاه دست راستی زبانزد وین عیان‌تر شد. جنگ ویتنام اورا به تبلیغات صریح سوق داد. او کارگردان و ستاره **کلاه سبزها**(۱۹۵۸) بود. فیلمی که نه به جایگاه حرفه‌ای وین کمکی کرد و نه به اقبال سیاست‌های آمریکا. وسترن بود که حالت بالقوه قهرمانانه اورا به بهترین شکل مجسم می‌ساخت. در **ریوبراوو** (۱۹۵۹) ساخته هاکس و **مردی که لیبرتی والانس را کشت** (۱۹۶۲) ساخته فورد، وین تجسم اقتدار روحی آرام و مطمئن بود که حتی منتقدان لیبرال اورا هم خلع سلاح می‌کرد. ولی در اواخر دهه ۱۹۶۰ او روزبه روز بیشتر این احساس را القا می‌کرد که صرفا به کار ادامه می‌دهد. در رشته‌ای وسترن معمولی اما مردم پسند مانند **مک لین تاک** (۱۹۶۳)، **پسران کتی الدر** (۱۹۶۵)، و **دلیجان جنگی** (۱۹۶۷) بازیگری او به مجموعه‌ای از اطواربدل شد: لخ لخ راه رفتن آشنایش‌غرولند شوخی آمیز، چندتکیه کلام. گویی به همین دلیل، بازی وین در **شهامت واقعی** (۱۹۶۹) در نقش روستر کاگبرن یک چشم و لاابالی تقلید از خویش دلپذیری بود که تنها اسکار اورا برایش به ارمغان آورد.

در ۱۹۶۴ وین ریه سرطانی‌اش را جراحی کرد. او باقی عمرش به سختی با حملات بیماری دست به گریبان بود. آخرین نقش او، یکی از بهترین‌هایش، در **تیرانداز** (۱۹۷۶) بود که در آن هفت‌تیر کشی با سرطان روده بود که تصمیم می‌گرفت زندگی اش را شرافتمندانه به تنها روشی که می‌شناسد پایان دهد، در یک جدال نهایی.

ادوارد باسکومب

گزیده فیلم‌شناسی

مسیربزرگ(۱۹۳۰)، دلیجان(۱۹۳۹)، زنبورهای دریایی جنگنده (۱۹۴۴)، بازگشت به باتان (۱۹۴۵)، آنها قابل چشم‌پوشی بودند (۱۹۴۵)، رودسرخ (۱۹۴۷)، دختری با روبان زرد(۱۹۴۹)، مردارام (۱۹۵۳)، جویندگان (۱۹۵۶)، ریوبراوو(۱۹۵۹)، مردی که لیبرتی والانس راکشت (۱۹۶۲)، شهامت واقعی(۱۹۶۹)، تیرانداز(۱۹۷۶)

کتاب شناسی

Eles, Allen(1979), John Wayne.
Levy, Emanuel(1988), John Wayne: Prophet of the American Way of Life.
Shephard, Donald, and Slatzer, Robert (1985), Duke: The Life and Times of John Wayne.
Zmijeewsky, Steve, Zmijewsky, Boris, and Ricci, Mark(1983), The Complete Films of John Wayne.

جان وین در دختری با روبان زرد(۱۹۴۹)

برای کاوش در مسائل اخلاقی باشد. ***حادثه آکس بو*** (۱۹۴۲) در پرداخت مسئله «لینچ» ریاکاری جامعه به ظاهرسالم را فاش میکرد. در ۱۹۴۰ وسترن سکس راکشف کرد، آن هم هنگامی‌که هاوارد هیوز شروع به ساختن ***یاغی*** با بازی جین راسل کرد.عزم هیوز برای بهره‌برداری از جاذبه جنسی راسل تا حدامکان (درپوستر فیلم که سینه‌های راسل را به رخ بیننده می‌کشید، آمده بود: «دو دلیل تبدیل شدن جین راسل به یک ستاره چیستند؟») منجر به تعویق نمایش فیلم و دخالت سانسور شد. با این حال دیگر نمی‌شد به معصومیت دوره‌های پیش بازگشت. ***دوئل درآفتاب*** (۱۹۴۶) (که در زمان خودش به نام **شهوت در غبار** شهرت داشت) ملودرامی پرزرق و برق و اپرایی بود با بازی جنیفر جونز در نقش دختری دورگه که جنسیت بی‌پروایش مردان پیرامون او را دگرگون می‌سازد.

دهه ۱۹۵۰ بزرگترین دهه وسترن بود. فیلمسازان با اطمینان جدیدی به استفاده از وسترن برای کاوش تضادهای اخلاقی و اجتماعی می‌پرداختند . ***تیرشکسته*** (۱۹۵۰) ماهرانه به روابط میان سفیدها و سرخپوست‌ها می‌پرداخت؛ از طریق داستان ازدواج یک راهنمای سفیدپوست با یک زن آپاچی. دیگر وسترن‌های حامی سرخپوستان هم به زودی از راه رسیدند، فیلم‌هایی چون ***درگاه شیطان*** (۱۹۵۰) ، ***گذر از میسوری پهن*** (۱۹۵۰) ، ***آسمان بزرگ*** (۱۹۵۲)، ***آخرین شکار*** (۱۹۵۶)، ***برد خدنگ*** (۱۹۵۷). فیلم مهم دیگر این دوره ***هفت‌تیرکش*** (۱۹۵۰) ساخته هنری کینگ بود، با بازی گریگوری پک در نقش هفت‌تیرکش پابه سن گذاشته‌ای که می‌خواهد زندگی خشونت بار سابقش را طرد کند، ولی شهرتش اورا هدفی برای یک آدمکش جوان و جویای تجربه می‌سازد. ***صلات ظهر*** (۱۹۵۲) فیلم دیگری بود که پس پردهٔ شکوه زندگی با اسلحه را می‌نگریست. کارگردانش فردزینه‌مان همواره گفته است که فیلمش تمثیلی سیاسی نیست. ولی داستان فیلم، کلانتری که پشتیبانانش ترسو از کار درمی‌آیند و ناچار می‌شود به تنهایی در برابر آدمهای بد بایستد، عموماً تفسیری از مک‌کارتیسم ، که داشت هالیوود را تباه میکرد، دانسته شد.

جان فورد در پی بازگشت پیروزمندانه‌اش به ژانر وسترن با ***دلیجان*** (۱۹۳۹)، پس از جنگ جهانی دوم رشته‌ای فیلم‌های درخشان ساخت ، ازجمله نسخه‌ای از داستان وایات ارپ، ***کلمنتاین عزیزم*** (۱۹۴۹)، و سه گانه مشهور سواره نظام- ***قلعه آپاچی*** (۱۹۴۹)، ***دختری با روبان زرد*** (۱۹۴۹) و ***ریوگرانده*** (۱۹۵۰). جدا از***کاروان سالار*** (۱۹۵۰)، فیلمی جمع و جور ولی به شدت شخصی، او در دهه ۱۹۵۰ تنها دو وسترن دیگر ساخت. یکی فیلم ***سواره‌نظام*** (۱۹۵۹) درباره جنگ داخلی بود. دیگری فیلمی بود که درزمان خود توجه چندانی برنیانگیخت ولی امروزه بسیاری آن را نه تنها بهترین وسترن فورد بلکه بزرگترین وسترن‌ها ارزیابی می‌کنند. ***جویندگان*** (۱۹۵۶) بررسی ژرف و برآشوبندهٔ روان پریشی «شخصیت ضدسرخپوست» است ، چهره‌ای مرکزی در اسطوره غرب که ریشه‌هایش به مبادی روایت وسترن در قرن هجدهم باز می‌گردند. فیلم ضمناً نمونه اعلای شکوه بصری ژانر وسترن است ، که همواره جزء لاینفکی از جاذبه این ژانر بوده است.

دهه ۱۹۵۰ تنها به دلیل جدیت فزایندهٔ محتوای تماتیک وسترنها ، شاخص نیست. دراین دهه بود که قابلیت‌های زیبایی شناختی ژانر با شوروشوق و ابتکاری بیش از پیش تحقق یافتند. آندره‌بازن ***شین*** (۱۹۵۲) ساخته جرج استیونس را نمونه‌ای از آنچه «فرا- وسترن» میخواند، برشمرد، فیلمی که «شرم دارد از اینکه صرفاً خودش باشد و دنبال امتیازی اضافی است تا وجود خویش را توجیه کند - امتیازی زیبایی شناختی، جامعه شناختی، اخلاقی، روانشناختی ، سیاسی یا اروتیک ، به طور اجمال کیفیتی خارج و مستقل از ژانر که قرار است ژانر را غنی سازد». البته جستجوی مداوم برای نوسازی خویش با افزودن واریاسیون‌های جدید ، جزء ذات ژانرهاست. ولی گرایش مشخصی به تصویرپردازی در نماهای دقیق استیونس از گراند تتونز قابل مشاهده است. و قامت خود شین هنگامی که از دیدگان پسربچه نظاره می‌شود عامدانه جلوه‌ای اسطوره‌ای می‌یابد.

دو مجموعه فیلم در دهه ۱۹۵۰ معرف نه تنها وسترن ، بلکه بهترین حالت هالیوود هستند. در ۱۹۵۰ آنتونی مان جیمزاستوارت را در ***وینچستر۷۳*** کارگردانی کرد، فیلمی با خط داستانی باریک ولی سرشار از نفرت و انتقام برادرکشی همکاری کارگردان و ستاره‌اش با ***خم رودخانه*** (۱۹۵۱)، ***مهمیز برهنه*** (۱۹۵۲)، ***سرزمین دوردست*** (۱۹۵۴) و ***مردی از لارامی*** (۱۹۵۵) ادامه یافت. کار روان و مطمئن مان با دوربین در خدمت روایت‌هایی است که شدیداً بر احساسات تند و خشن متمرکزند و بر محور چهرهٔ عذاب کشیده شخصیت جیمز استوارت می‌چرخند. به استثنای ***ستاره حلبی*** (۱۹۵۷) ، تمام هشت وسترن آخر مان رنگی و چهارتایشان سینماسکوپ هستند. عزم هالیوود برای رقابت با تلویزیون از طریق تکنولوژی گسترده‌تر به نفع وسترن تمام شد. تا پایان این دهه رنگ و پرده عریض قاعدهٔ ژانر شده بودند. بهترین نمونه استفاده از این عوامل در مجموعه فیلم‌های دیگری بود که باز بر رابطهٔ

نزدیک میان یک ستاره و یک کارگردان متکی بودند، فیلمهایی که کارنامه ستاره‌قدیمی وسترن راندولف اسکات را احیا کردند و باد باتیکررا به یکی از سبک‌پردازان برتر وسترن بدل ساختند. اولین فیلم آنها با یکدیگر ، **هفت مرد از حالا** (۱۹۵۶)، شخصیت اسکات در فیلم‌های بعدی را تثبیت کرد، در درون وارسته وسرسخت ودر ظاهر کم‌حرف، معمولاً جویای انتقام به خاطر بدی وجفایی که درحقش شده است. این همکاری، معمولاً به اتفاق برت کندی فیلمنامه‌نویس، با **رشید** (۱۹۵۶)، **تصمیم درغروب** (۱۹۵۷)، **بوکانان تنها می‌تازد** (۱۹۵۷)، **عازم غرب** (۱۹۵۸)، **تنها بتاز** (۱۹۵۹)، و **قرارگاه کومانچی** (۱۹۵۹) ادامه یافت.

راندولف اسکات با وسترنر کهنه کار دیگری ، جوئل مک کری در **در سرزمین مرتفع بتاز** (در انگلستان معروف به **تفنگ‌ها در بعدازظهر**،۱۹۶۲) همبازی شد. این فیلم را سام پکین‌پا کارگردانی کرد. تازه واردی که سابقه موفقی در وسترن تلویزیونی، با نمایش‌هایی چون **تفنگدار**، دست و پا کرده بود. فیلم‌های دیگر پکین‌پا در دهه ۱۹۶۰ عبارتند از **سرگرد دندی** (۱۹۵۶)، یک وسترن سواره نظامی که بسیار مدیون جان فورد است، و **این گروه خشن** (۱۹۶۹) اثری یأس آمیز و بی‌پروا با حسی از تراژدی که به خاطر صحنه‌هایی خشونت آمیز با حرکت آهسته، پکین پا را بر سرزبان‌ها انداخت.

فیلم‌های مان، با تیکر و پکین‌پا موضوع کتاب جیم کیتسز ، **افق‌های غرب** در ۱۹۶۹ بودند. جدا از یکی دومقاله از آندره بازن ، تا آن هنگام نوشتهٔ مهمی دربارهٔ ژانر وجود نداشت. کیتسز نه تنها کوشید تامؤلفانی راکه وارث میراث فوردی بودند تعیین کند، بلکه سعی کرد تا با اتخاذ تحلیل ساختارگرایانه لوی استروس از اسطوره ، تعریفی از ژانر ارائه دهد. شناسایی تضاد مرکزی میان بدویت و تمدن، که تمام دیگر تضادها از آن نشأت می‌گیرند، قانع کننده بود و به وسیله ویل رایت در یک کتاب ساختارگرای متعارف‌تر ،**ششلول‌ها و جامعه** (۱۹۷۵)، بسط بیشتری یافت.

از آن هنگام‌تاکنون کتاب‌های قابل توجهی درباره کارگردان‌ها ،ستاره‌ها و فیلم‌های منفردنوشته شده است، ولی درباره خود ژانر نه. البته به استثنای کتاب **ملت هفت‌تیرکش** (۱۹۹۲) نوشته ریچارد اسلاتکین که خوانش جدی و موثری از وسترن به عنوان تفسیری بر ایدئولوژی سیاسی آمریکاست.

دگرگونی‌های ژانر

تمام فیلم‌های پکین‌پا به یک معنا اندیشه‌هایی درباره خود

جیمز استوارت در صحنه‌ای از فیلم وینچستر ۷۳ ساخته آنتونی‌مان (۱۹۵۰)

وسترن هستند و هم **در سرزمین مرتفع بتاز** وهم **این گروه خشن** در دوره‌ای می‌گذرندکه مرد سوار بر اسب جایش را به نیروهای تکنولوژی مدرن داده است . این خودآگاهی نسبت به گذشت یک دوران، دال بر تغییر ژرفی بود که در ژانر رخ داده بود. در ۱۹۵۰ هالیوود ۱۳۰ فیلم وسترن تولید کرده بود. تا ۱۹۶۰ این عدد به ۲۸ تقلیل یافته بود. تامدتی این افت شدید در بازده به واسطه ظهور قابل توجه وسترن ایتالیایی یا «اسپاگتی» از نظر دورماند و این پدیده‌ای بود که در بدو امر مهاجرت گروهی از ستارگان هالیوودی (ازهمه مهمتر کلینت ایستوود) به رم کمک زیادی بدان کرده بود. فیلم ایستوود ، **یک مشت دلار** (۱۹۶۴)، را سرجولئونه کارگردانی کرد، که به عنوان دستیار کارگردان حماسه‌های انجیلی هالیوودی تهیه شده در استودیوهای چینه چیتا تجربه اندوخته بود. تا پایان این دهه بیش از ۳۰۰وسترن ایتالیایی ساخته شد. گرچه تنها بیست درصد آنها در سطح جهانی پخش شدند، بسیاری از جمله کارهای بعدی لئونه - دوفیلم بعدی‌اش با ایستوود، **به خاطر یک مشت دلار** (۱۹۶۵) و **خوب،بد ،زشت** (۱۹۶۶) و شاهکارش **روزی روزگاری درغرب** (۱۹۶۸) ـ تأثیر قابل ملاحظه‌ای بر شکل آتی وسترن آمریکایی داشتند و محسوس تر از همه در افزایش کلی سطح خشونت و وسواس در نمایش جزئیات آن.

بدبینی درونی وسترن ایتالیایی نسبت به ارزش‌های سنتی تمدن، پیشرفت ،جامعه ، خانواده و حاکمیت قانون بدون شک ملهم از گرایش فیلمسازان روشنفکر ایتالیایی به مارکسیسم بود.

ولی این بدبینی به نوبه خود بر هالیوود اثر گذاشت و باعث تشدید گرایشی از قبل محسوس به «افشا»ی پارسایی‌های پیشین شد. در دهه ۱۹۷۰ ردّ شمایل‌های ژانر تقریباً الزامی شده بود، حالا چه وایات ارپ در ***داک*** (۱۹۷۱)، ***ژنرال کاستر در بزرگمرد کوچک*** (۱۹۷۰)، بیلی دِکید در ***بیلی کوچولوی کثیف*** (۱۹۷۲)، یا بوفالوبیل در ***بوفالوبیل و سرخپوستان*** (۱۹۷۶). نسخه‌ای از داستان جسی جیمز ، ***حمله بزرگ نورت فیلد مینه سوتا*** (۱۹۷۱) بیننده را در ادبار و نکبت «واقعی» غرب غرق می‌کند.

اصول محافظه‌کارانه‌ای که ظاهراً با وسترن عجین شده بودند، مورد بازبینی کاملی قرار گرفتند. شخصیت مرد سفید، که قبلاً شکست ناپذیر بود، حال خودش را تحلیل رفته می‌یافت . جک کراب به وضوح دور از جاهل مآبی وسترن در ***بزرگمرد کوچک*** یکی از حلقه‌های زنجیره طولانی ضدقهرمان‌ها بود. در ***هانی کالدر*** (۱۹۷۱)، راکوئل ولش زنی مورد تجاوز قرار گرفته وانتقامجو بود که علیه کل جنس مذکر طغیان میکرد. ***سرباز آبی*** (۱۹۷۰) در آن واحد طرفدار سرخپوست‌ها و طرفدار فمینیسم بود. حتی پکین‌پا در ***افسانه کیبل هوگ*** (۱۹۷۰) از مردسالاری خام و ساده قهرمانان قبلی‌اش فراتر رفت. دهه ۱۹۷۰ شاهد وسترن هیپی، ***بیلی جک*** (۱۹۷۱) ، وسترن سیاه، ***باک و واعظ*** سیدنی پواتیه (۱۹۷۱)، وسترن اکولوژیک طرفدار بازگشت به طبیعت، ***جرمیا جانسون*** (۱۹۷۲)، و وسترن هجو آمیز هرج و مرج طلبانهٔ ***زین‌های شعله‌ور*** (۱۹۷۴) بود که کل ژانر را هدف استهزا قرار داده بود.

جان وین پس ازحضورش در فیلم مرثیه گونهٔ فورد ، ***مردی که لیبرتی والانس را کشت*** (۱۹۶۲)، چنان به کارش ادامه داد که انگار هیچ یک از این اتفاقات رخ نداده بود، طبق معمول به سراغ کار دررشته‌ای آثار یکنواخت و قراردادی بازگشت و تنها حضور زنده‌اش در ***ال دورادو*** (۱۹۶۶) ساخته هاواردهاکس بود. قدرت نمایی برنده اسکار او در ***شهامت حقیقی*** (۱۹۶۹) نوعی خود - هجویه بود، ظاهراًحاکی از علم به اینکه تصویر او روزبه روز بی‌روح تر می‌شد. ولی او وداع شایسته‌ای داشت: در ***تیرانداز*** (۱۹۷۶) نقش هفت تیرکش پیری را بازی می‌کرد که به‌دلیل مرض سرطان درحال مرگ است ، وضعیتی که خود وین در آن زمان داشت.

دهه ۱۹۷۰ ضمناً شاهد شکوفایی کارنامه کلینت ایستوود با ***فریب خورده*** (۱۹۷۰) درامی از جنگ داخلی به‌کارگردانی دان سیگل و ***سواردشت های مرتفع*** (۱۹۷۲) و ***جوزی ولزیاغی*** (۱۹۷۶) هردو به کارگردانی خود ایستوود بود. ولی در پایان این دهه کار وسترن ظاهراً تمام شده بود. ***برانکو بیلی*** (۱۹۸۰) که درآن ایستوود نقش صاحب بداقبال یک نمایش «غرب وحشی» را بازی می‌کرد، وداع مناسب و حسرت بار این ستاره به نظر می‌رسید.

افول و احیا

تئوری‌های متعددی درباره دلیل افول وسترن ارائه شده است. شمار مخاطبان روبه فزونی داشت و جامعه رو به گسترش شهری نمی‌توانست با یک ژانر غیرشهری ارتباط برقرار کند، یا شاید قضیه صرفاً منسوخ شدن مد قبلی بود. ولی تغییرات ساختاری مشتریان گیشه هم احتمالاً تأثیر داشتند. مخاطب جوان‌تر به ژانرهایی همچون وحشتزا و علمی-تخیلی روی می‌آورد که هیجان تندو پرشورتری فراهم می‌آوردند ؛ در مقابل در وسترن، نسل جوان ظاهراً همواره محکوم بود تا پای درس‌های پیرترها و ازمابهتران بنشیند. نکته غیرقابل بحث اینکه شکست فیلم عظیم ***دروازه بهشت*** (۱۹۸۰) در اعادهٔحتی درصدی از هزینه‌های گزافش ، مدیران استودیوهای هالیوود را از ادامه ماجراجویی در غرب برحذر داشت. دهه ۱۹۸۰ بدترین دهه وسترن بود و جریان تولید بسیار رو به کاهش نهاد . میان سال‌های ۱۹۸۰ و ۱۹۹۲ حتی آخرین امید بزرگ ژانر ، کلینت ایستوود ، تنها یکبار برای فیلم ***سوار رنگ پریده*** (۱۹۸۵) دوباره روی زین برگشت.

با این حال وسترن سرسختانه حاضر نشده است‌تا بمیرد. در اوایل دهه ۱۹۹۰ احیای کوچکی شروع شد. ***تفنگداران جوان*** (۱۹۸۸) کوششی موفق برای تطبیق دادن ژانر با مخاطب جوان، با دنباله‌ای به نام ***تفنگداران جوان۲*** (۱۹۹۰) ادامه یافت. در همان سال کوین کاستنر با فیلم ***باگرگها می‌رقصد*** به یک پیروزی شخصی دست یافت، فیلمی که خودآگاهانه می‌کوشید مسئله سرخپوستها را به صراحت بازگشاید و اولین وسترن از زمان ***سیمارون*** در ۱۹۳۰ بود که برندهٔ اسکار می‌شد. دوفیلم در ۱۹۹۲ به شکلهایی متفاوت ثابت کردندکه ژانر به آخر خط نرسیده است. ***آخرین بازمانده موهیکان ها*** نشان داد که داستان‌های افسانه‌ای پدر رمان وسترن ، جیمز فنیمور کوپر، را می‌توان برای مخاطبی امروزی که نثر اورا غیرقابل خواندن می‌یابد، به روز کرد. و با ***نابخشوده*** کلینت ایستوود فیلمی ساخت که جنبه‌های خوشایند سنتی (آدم‌های بدقاطعانه شکست می‌خورند) را با نگرانی‌های معاصر نسبت به حقانیت خشونت ترکیب می‌کرد.

هیچکس نمی‌تواند از روی این قرائن پیشگویی کند که‌آیاوسترن دوباره خواهد می‌تواند مقام ومرتبه گذشته را بازیابد. ولی

ذخیره دستمایه‌هایی ،هم تاریخی و هم داستانی، که وسترن می‌تواند مورد استفاده قرار دهد پایان ناپذیر است. ظاهراً تنها بی‌تفاوتی مخاطب یا طاق شدن طاقت رؤسای استودیوها باعث می‌شود که وسترن از پرده سینماها دوربماند.

کتاب شناسی

Bazin, Andre(1971), The Western, or the American Film par excellence' and The Evolution of the Western.
Buscombe, Edward(ed.)(1993), The BFI Companion to the Western.
Cawelti, Christopher(1981), Spaghetti Westerns.
Kitses, Jim (1969), Horizons West.
Slotkin, Richard (1992), Gunfighter Nation: The Myth of the Frontier in Twentieth Century America.
Turner, Frederick Jackson(1962), The Frontier in American History.
Tuska, John (1976), The Filming of the West.
Wright, Will(1975), Sixguns and Society.

موزیکال

ریک آلتمن

واژهٔ «موزیکال» به چندین معنای مختلف به کار رفته است. در پایین‌ترین سطح، «موزیکال» صرفاً یعنی فیلمی که دارای مقدار قابل ملاحظه‌ای موسیقی داستانی باشد (موسیقی اجرا شده. به وسیله شخصیت‌های روی پرده). به این معنا، این واژه معرف یک ژانر بین‌المللی بسیار متنوّع است، با نمونه‌هایی مهم در تمام دهه‌ها از ۱۹۲۰ به این سو و از هر قاره.

در دههٔ ۱۹۳۰ «موزیکال»های اروپایی وجه اشتراک چندانی نداشتند. فیلم‌های موزیکال انگلیسی عموماً با ستارگان موزیک هال نظیر گرترود لارنس، اولین لی و جسی متیوز ساخته می‌شدند؛ فیلم‌های آلمانی موسیقی و داستان‌شان را از سنت اپرت می‌گرفتند ـ اگر چه Die 3 - Groschenoper (۱۹۳۱) مأخوذ از تئاتر برتولت برشت بود. در فرانسه، فیلم‌های موزیکال رنه کلر از مایه‌ها و تکنیک‌های آوانگارد استفاده می‌کردند. از دههٔ ۱۹۴۰ تا ۱۹۶۰، مجموعه‌ای از کارگردان‌های غیر متعارف اروپایی فیلم هایی ساختند که اغلب «موزیکال» تلقی می‌شدند، ولی غیر از کاربرد موسیقی داستانی وجه اشتراکی با یکدیگر نداشتند. در انگلستان می‌توان از فیلم‌های متکی به بالهٔ مایکل پاول و امریک پرسبرگر، فیلم‌های اجق وجق ریچارد لستر از بیتل‌ها، تقلیدهایی از هالیوود چون **نصف شش پنی** (۱۹۶۷)، ***والیورا!*** (۱۹۶۸) و اخیراً ***تازه کارها*** (۱۹۸۶) نام برد. در فرانسه فیلم‌های اپرایی ژاک دمی، کار هجوآمیز ژان لوک گدار و رشته‌ای فیلم‌های جانی هالیدی وجود داشتند وسوئد ***آبا، فیلم*** (۱۹۷۷) را عرضه کرد. خارج از اروپا، در جامائیکا ***هر چه سخت‌تر می‌آیند*** و فیلم‌های «رگه» دیگری ساخته شد و مصر خاستگاه یک ژانر موزیکال کاملاً محلی بود. در واقع در سالیان اخیر بزرگ‌ترین تهیه‌کنندهٔ فیلم‌های موزیکال هندوستان بوده است، جایی که «موزیکال»ها دیر زمانی است یکی از شاخص‌ترین ژانرهای هندی هستند.

وقتی واژهٔ «موزیکال» به معنای سستش به کار برده شود، تمام این فیلم‌ها مصداق «موزیکال» هستند؛ یعنی این که آنها شامل مقداری زیادی موسیقی داستانی هستند که بخشی از آن موسیقی را شخصیت‌های اصلی فراهم می‌کنند. چنین فیلم هایی در اینجا به عنوان «فیلم‌های موزیکال» مورد اشاره قرار می‌گیرند و واژهٔ تنهای «موزیکال» را برای فیلم‌هایی نگه می‌داریم که حاوی نه صرفاً موسیقی بلکه ترکیب مشترکی از الگوهای داستانی، تیپ‌های شخصیتی و ساختارهای اجتماعی مرتبط با آن موسیقی نیز هستند. در معنای دقیق‌تر، موزیکال یک ژانر بین‌المللی نیست، بلکه یکی از شاخص‌ترین آفریده‌های صنعت فیلم هالیوود است. به این ترتیب بررسی موزیکال در وهله اول تحلیل تاریخ حدود ۱۵۰۰ فیلم موزیکال هالیوود خواهد بود.

تکامل اولیهٔ فیلم‌های موزیکال

سینما که طی دورهٔ اوج ملودرام عامه پسند، واریته (وودویل) و اسلاید همراه با آواز متولد شد، از همان آغاز از انواع مختلف موسیقی استفاده کرد. حتی در دورهٔ صامت، موسیقی تنها به نقش همراهی کنندهٔ، تصویر محدود نبود. در آمریکا از زمان نسخهٔ سینمایی ***بیوهٔ خوشحال***، در ۱۹۰۷، فیلم هایی براساس اپرت‌ها، موسیقی شناخته شده‌ای را عرضه می‌کردند که نوازندگان به طور زنده و هماهنگ با تصویر روی پرده اجرا می‌کردند. در ۱۹۱۱، نسخه‌های سینمایی اپراهای محبوب (ایل تروواتوره و ***فاوست*** محصولات پاته و آتیرا محصول ادیسون)، با موسیقی اختصاصاً تنظیم شده به نمایش درآمدند. در اروپا فیلم‌هایی نظیر ***گلوریا ترانزیتا*** (۱۹۱۷) و ***گلوریا فاتالیس*** (۱۹۲۲) ساختهٔ یوهان گیلیدهایر سیستم مشابهی را به کار می‌بردند: خواننده‌ها به طور زنده آریاهای اپرایی را روی دهان شخصیت‌های بر پرده می‌خواندند. در تمام دورهٔ صامت، تهیه‌کنندگان سینما داستان‌هایشان را با منابع موزیکال آشکار می‌آراستند تا فرصت‌های زیادی برای کاربرد موسیقی «نشانه‌ای» یا «لحظه‌ای» فراهم شود (منظور موسیقی زنده‌ای است که با نشانه و لحظهٔ خاصی روی پرده هم‌زمان شده است، مثلاً نوای شیپور، ارگ نواز خیابانی و سرودهای ملی).

سینماهای سرتاسر دنیا در اواخر دههٔ ۱۹۲۰ شروع به بهره برداری از تکنولوژی جدید صدا کردند، به این ترتیب که سناریو هایی برای مقداری زیاد از موسیقی داستانی درست می‌کردند. در آمریکا، تهیه‌کننده‌ها به هر منبع موزیکال قابل تصوری روی آوردند: اپرا، اپرت، موسیقی کلاسیک، مارش‌های نظامی، والس‌های وینی، آوازهای محلی، سرودهای انجیلی، سرودهای یهودی، آهنگ‌های کوچه بازاری، قطعات کاباره‌ای، برنامه‌های واریته‌ای، موسیقی جاز و حتی قطعات محبوب دلقک بازی‌ها.

طلاجویان برادوی به کارگردانی مروین له‌روی و طراحی رقص بازبی کلر (۱۹۳۳)

از همان زمان یکی از شاخصه‌های ژانر موزیکال قابلیتش در جذب هر سبک جدید موسیقی بوده است، از سوئینگ تا راک و آر بی - باپ تا هوی متال. تنوع موزیکال اواخر دهۀ ۱۹۲۰ و اوایل دهۀ ۱۹۳۰ همراه بود با گسترش سنت‌های روایی مورد استفادۀ کارگردانان اروپایی پارامونت ارنست لوبیچ و روبن مامولیان به طور مکرر ستارگان مرد اروپایی موزیک هال، جک بوکانان و موریس شوالیه را در کنار خوانندۀ اپرای آمریکایی جنت مک دانلد در داستان‌هایی رمانتیک و مستقیماً مأخوذ از سنت اپرت قرار می‌دادند (***رژه عشق***، (۱۹۲۹؛ ***مونته کارلو***، ۱۹۳۰؛ ***امشب دوستم بدار***، ۱۹۳۲)، در همین دوره وارنر و فرست نشنال مرتب در پی نمایش‌های موفق صحنه‌ای بد برادوی روی می‌آوردند (***طلاجویان برادوی***، ۱۹۲۹؛ ***آواز صحرا***، ۱۹۲۹، ***سلی***، ۱۹۳۰) اکثر استودیوها با قالب جنگ تجربه می‌کردند، قالبی که می‌توانستند به راحتی برنامه‌های موزیکال از پیش شکل یافته را در داخلش بچسبانند (***جنگ هالیوودی*** ۱۹۲۹ از ام.جی.ام، ***نمایش نمایش‌ها*** از وارنر، ***پارامونت در رژه***، ***سلطان جاز*** از یونیورسال) طی دورۀ ۳۲-۱۹۲۸ هر روشی برای ترکیب موسیقی با فیلم امتحان شد. فیلم‌هایی موزیکالی بر اساس نمایش‌های رادیویی، نمایش‌های پرزرق و برق صحنه‌ای نظیر کارهای فلورنز زیگفلد یا حتی داستان‌های علمی تخیلی (***فقط تصور کن***، ۱۹۳۰) ساخته شد. فیلم‌های موزیکال محمل هایی برای خوانندۀ تنور ایرلندی جان مک کورمک (***آواز قلب من***، ۱۹۳۰) خواننده‌های اپرا (لارنس تیبت وگریس‌مور در ۱۹۳۰ در ***ماه نو*** با هم ظاهر شدند)، خواننده‌های احساساتی (رودی ولی در ***عاشق ولگرد***، ۱۹۲۹)، خوانندگان کاباره (فنی برایس، سوفی تاکر، هلن مورگان) یا حتی کمدین‌های دیوانه وار (برادران مارکس در ***نارگیل‌ها***، ۱۹۲۶، و ***بیسکوئیت حیوانی***، ۱۹۳۰؛ ادی کانتور در ***جانمی جان!*** ۱۹۳۰، و ***روزهای رونق***، ۱۹۳۱؛ باسترکیتن در ***خودمانی***، ۱۹۳۰) بودند. در تمام سال‌های اولیۀ ناطق، فیلم‌های موزیکال ویترینی، بودند نه تنها برای تکنولوژی در حال تکامل ضبط صدا، بلکه برای انواع فرایندهای رنگی کردن (که اغلب به فصل‌های موزیکال محدود می‌شد) و حتی برای تکنولوژی‌های متفاوت پردۀ عریض (***روزهای خوش***، ***آواز عشق***، هر دو در ۱۹۳۰)

طی سال‌های اولیۀ ناطق، تهیه‌کنندگان و مخاطبان موسیقی

را عنصری مستقل تلقی و توصیف می‌کردند که می‌شد آن را به فیلم هایی از گونه‌های مختلف افزود و کارکردش را از آن فیلم‌ها اتخاذ کرد، نه این که ساختارهای ژانری خودش را تشکیل دهد. به این ترتیب واژهٔ موزیکال صفتی توصیفی بود و نه یک عنوان ژانری. دسته‌های مهم فیلم‌های موزیکال اولیه، که آغازگر هر کدام‌شان یک فیلم موفق بود، همگی داستان‌ها و مایه هایشان را از ژانرهای مقدم بر خویش می‌گرفتند: ***ریوریتا*** محصول ۱۹۲۹ ار. کی. او موسیقی را به وسترن آورد، در حالی که ***هاله لویا!*** (ام.جی.ام، ۱۹۲۹) ساختهٔ کینگ ویدور موسیقی را وارد یک ملودرام آشنای جنوبی می‌ساخت. تقریباً هر استودیویی موسیقی را در یک کمدی دانشگاهی ملحوظ می‌داشت، حتی همراه با یک قصهٔ فرعی فوتبال (مثلاً ام.جی.ام در ***خبرهای خوش***، پارامونت در ***عزیزم***، فرست نشنال در ***پاس به جلو***).

مهم‌ترین تأثیرها را در این دوره فیلم اشک‌انگیز ال جالسون ***احمق آواز خوان*** (وارنر، ۱۹۲۸) و داستان مثلث عشقی پشت صحنهٔ محصول ۱۹۲۹ ام جی ام، ملودی برادوی، بر جا گذاشتند.

تمام استودیوهای هالیوودی به تقلید از این دو فیلم فوراً و مکرراً به تولید ملودرام هایی موزیکال با حضور یک اجراکنندهٔ ناکام در عشق، یک همسر بی‌وفا، یک خواهر خودخواه، یک پیرنگ فرعی گانگستری، یک خوانندهٔ رو به افول یا یک بچه در حال مرگ پرداختند. این درام‌های پشت صحنه‌ای موزیکال که اغلب ربط شان با برادوی را در همان عنوان‌شان اعلام می‌کردند. (***ملودی برادوی***، ***برادوی***، ***طلا جویان برادوی***) گرایش شدیدی به نمایش‌های صحنه‌ای داشتند، ولی کانون توجه‌شان شامل خواننده‌های، کاباره نمایش‌های سیار، اجراکنندگان واریته، دلقک بازی‌ها یا حتی سیرک، نمایش عروسکی، یک قایق نمایش یا خود یک استودیوی هالیوودی هم می‌شد.

مثل تمام مواقعی که فیلم عامه پسندی مورد تقلید قرار می‌گیرد تا بلکه موفقیتش تکرار شود، این فیلم‌های موزیکال اولیه ویژگی‌های ظاهری مشترکی داشتند: موسیقی داستانی، اجرا کنندگان در مقام شخصیت‌های اصلی، داستان‌های پر از اجرا، روابط عاشقانهٔ غم‌انگیز و نمایش بی‌دریغ آخرین تکنولوژی. با این که این امکان و جود داشت که حول پرداخت رمانتیک فیلم‌ها از موسیقی به عنوان وسیلهٔ ابراز شیدایی، یک ژانر ثابت و پایدار را شکل داد، مطبوعات وقت به تبع خود هالیوود فیلم‌های موزیکال را همچون ژانری مستقل نشناختند. در ۳۱-۱۹۳۰ که خستگی مردم از فیلم‌های موزیکال خود را نشان داد (شمار تولید از پنجاه و پنج فیلم موزیکال در ۱۹۲۹ و هفتاد و هفت تا در ۱۹۳۰ به یازده فیلم موزیکال در ۱۹۳۱ و ده تا در ۱۹۳۲ می‌رسد که این پایین‌ترین حد تولید تا دههٔ ۱۹۶۰ است) تازه منتقدان واژهٔ موزیکال را به صورت یک اسم به تنهایی به کاربردند و معمولاً این کاربرد در جهت تحقیر تولیدات سال‌های پیش بود که اینک هم‌سان و محدود به نظر می‌آمدند. با این که این شناخت تازه از انسجام ژانری فیلم‌ها می‌توانست منجر به تولید خودآگاهانهٔ موزیکال ملودراماتیک به عنوان یک فیلم ژانر شود، شکست تجاری فیلم‌های موزیکال عاملی بازدارنده بر سر راه تولیدشان بود و به این ترتیب گسستی میان لحن تا حدی عبوس فیلم‌های موزیکال اولیه و روحیهٔ سرزندهٔ شاخص موزیکال‌های پس از ۱۹۳۳ رخ داد.

موزیکال هالیوودی کلاسیک

سال ۱۹۳۳ شروع تازه‌ای برای کوشش‌های هالیوود در جهت تولید ترکیبات سودآور موسیقی و روایت بود. تا ۱۹۳۳ تباین روشنی میان فیلم‌های اپرت گونه و دیگر فیلم‌های موزیکال وجود داشت. به دلیل سنت‌های متفاوتی که منشأ پیرنگ‌ها، شخصیت‌ها و موسیقی هر کدام از این دو گونه موزیکال بودند و از این رو بازیگران، صحنه‌ها، نوازنده‌ها و بودجه‌های کاملاً متفاوتی که مورد نیاز بودند ـ این دو جریان به صورت ژانری واحد در نظر گرفته نمی‌شدند. اپرت‌های اولیه‌ای چون ***رژهٔ عشق*** یا ***ماه نو*** لحنی سبک و شاد داشتند و تقریباً همیشه با پایانی خوش همراه بودند، در حالی که دیگر فیلم‌های موزیکال اغلب به شیوه‌های اشک‌انگیز ملودرام عامه پسند متکی بودند.

در ۱۹۳۳ برادران وارنر شروع به تولید گونهٔ جدیدی از موزیکال کرد. در حالی که فیلم‌های موزیکال قبلی عمدتاً به افزودن موسیقی به داستان‌های آشنا اکتفا می‌کردند، ***خیابان چهل و دوم***، ***رژه جلوی صحنه***، ***طلاجویان ۱۹۳۳*** و فیلم ***خانم‌ها*** محصول ۱۹۳۴ همگی موفقیت در عرصهٔ موسیقی و عشق را معادل هم قرار می‌دادند. چشم اندازهای باشکوه رقص و آواز در این فیلم‌ها (که کورئوگرافی همه‌شان کار بازبی برکلی بود) آشکارا تجلیلی بود از رمانس میان روبی کیلر و دیک پاول، ستاره‌گان جوانی که بدون استعدادها و احساساتشان نمایش هیچ‌گاه نمی‌توانست موفق شود. دراین دنیای موزیکال جدید، جایی برای بچه‌های رو به مرگ، خواهران خود خواه یا دشمنان سخت نبود. در عوض پیرنگ‌ها طوری طرح می‌شدند که رمانس زوج جوان را به پیش ببرند و در ضمن عشق‌شان را از طریق انرژی رقص و آواز جشن بگیرند.

فردآستر (۱۹۸۷-۱۸۹۹)

با نام فردریک آسترلیتز در اوماهای نبراسکا متولد شد. فردآستر و خواهرش آدل معتبرترین رقصنده‌های صحنه در دورهٔ، پس از جنگ جهانی اول بودند، (در نمایش‌هایی چون ***خانم، خوب باش! چهره نمکین، کاروان نمایش***) وقتی آدل صحنه را ترک گفت تا با لرد چارلز کاوندیش ازدواج کند، موفقیت فرد در ***مطلقهٔ شاد*** او را به هالیوود پرتاب کرد، جایی که بنا بر افسانه، نتیجهٔ تست بازیگری آر. کی. او واکنشی نه چندان گرم بود: «نمی‌تواند بازی کند. نمی‌تواند آواز بخواند. دارد تاس می‌شود. قدری می‌تواند برقصد». پس از نقشی فرعی در ***بانوی رقصنده*** (۱۹۳۳)محصول ام .جی .ام. آستر و هم‌رقص جدیدش جنیجر راجرز در ***پرواز به ریو*** (۱۹۳۳) محصول آر. کی. او جلب توجه کردند. این زوج تبدیل به ستاره شدند و رشته‌ای از موفقیت‌ها آغاز شد که در جهان سینما کم نظیر بوده است. هر پنج فیلم بعدی آستر- راجرز (***مطلقهٔ شاد***،۱۹۳۴؛ ***روبرتا و کلاه بلند***،۱۹۳۵؛ ***ناوگان را دنبال کن و وقت سوئینگ*** (۱۹۳۶) در میان ده فیلم پرفروش سال خود بودند، همراه با پنج ترانه در ردهٔ موفق‌ترین و پنج تای دیگر در مقام‌های دوم یا سوم. به واسطهٔ این موفقیت آستر در طول سال‌های ۶-۱۹۳۵ و ۷-۱۹۳۶ برگزارکنندهٔ نمایش‌های رادیویی شد.

جادوی فیلم‌های آستر - راجرز تا حد زیادی مدیون این قابلیت آستراست که هم‌زمان تجسم نزاکت و وقار اروپایی (با نمادهایی چون کلاه بلند، پاپیون سفید و کت فراک که از دوران کارش روی صحنه به همراه آورده بود) و بی‌تکلفی و راحتی آمریکایی باشد (نمونه‌اش در برقصیم، ۱۹۳۷، با آن تپ‌های کف کفش‌های باله رقصنده بزرگ روسی پتروف، که در واقع پیت پیترز آمریکایی است) .

یک موزیکال نمونه‌ای دهه ۱۹۳۰ آستر به این ترتیب انرژی و نشاط یک رقص‌تپ انفرادی را به زیبایی و شور و شوق یک والس یا فوکس تروت با راجرز می‌افزاید. آستر در ادامهٔ طنز ظریفی که در برابر خواهرش آدل به کار می‌برد (او هرگز در برابر ادل نقش‌های رمانتیک معمولی بازی نمی‌کرد)، با راجرز هم روی پرده رابطه‌ای به شدت رقابت‌آمیز را برقرار کرد. این رویکرد که از قراردادهای تکامل یافته یک ژانر هم‌دوره، یعنی کمدی اسکروبال مایه می‌گرفت، منجر به رقص‌های چشم و هم‌چشمی «امضای» آثار آستر - راجرز شد، جایی که تقابل شخصیت‌ها در یک رقص رقابت‌آمیز ظاهر می‌شود («آیا روز خوبی برای گیرافتادن زیر باران نیست؟»، «خودت را رها کن»، «خود را جمع کن»، «آنهاهمه خندیدند»، «بیا قضیه را تمام کنیم») که نهایتاً باعث می‌شود دو رقیب به عشق خویش واقف شوند و بعداً این عشق را در یک رقص رمانتیک سنتی به نمایش درآورند («گونه روی گونه»، «بیا با موسیقی و رقص روبرو شویم»، «والس در وقت سوئینگ»، «همرقص‌ها را عوض کنید») به این ترتیب آستر و راجرز، با چشمانی که اشتیاق عاشقانه را با رقص در می‌آمیختند، موفق می‌شدند پیرنگ فیلم را از طریق رقص گسترش دهند و به پیش برند.

آستر رقصنده‌ای با شیوه‌ای ترکیبی بود، بالا تنه‌اش ظرافت اروپایی را نشان می‌داد و پایین تنه‌اش انرژی سنت‌های تپ و واریته آمریکایی‌را و او همواره تمام اندامش را به نمایش می‌گذاشت. به این خاطر است که او همواره اصرار داشت که (به استثنای رقص‌های تروکاژی سال‌های بعد) رقص‌های او در یک نمای تمام قد فیلمبرداری شوند؛ بدون تغییر اندازهٔ نما، معمولاً با دوربینی ثابت، قطع‌های بسیار اندک و بدون نمای عکس العمل، طوری که کنترل رقصنده‌گان بر یکپارچگی رقص تضمین شود. در تمام طول کارنامه‌اش، طراحی رقص خود را به عهده داشت، اغلب با کمک هرسس پرِ که هماهنگی گام‌ها را به هم‌رقص آستر یاد می‌داد. با این که آستر از لحاظ تکنیک رقص دقیق و به شدت سخت‌کوش بود (حتی صداگذاری تپ‌هایش را هم انجام می‌داد)، ولی در پی آن بود که زحمت و تقلای رقصنده‌ها پوشیده بماند. او به لطف برخورداری از بهترین موسیقی‌های سنت عامیانه (که اغلب اختصاصاً برای او و به وسیلهٔ کول پورتر، جروم کرن، ایروینگ برلین، جرج گرشوین، هری وارن یا هارولد آرلن نوشته شده بود) سبک بیانی جدیدی را عرضه کرد. واریاسیون‌های مداوم او در سبک و ضرباهنگ (اغلب با وزن‌های متفاوت در قطعه‌ای واحد)، اجرای ظاهراً آسان و روان او، و به گزینی‌اش نه تنها دیگر رقصنده‌ها، بلکه طراحان رقص بالهٔ معاصر نظیر جرج بالانشاین و جروم رابینز را تحت تأثیر قرار داده است.

در دههٔ ۱۹۴۰، همرقص‌های آستر مرتب جوان‌تر می‌شدند، و این منجر به پیرنگ‌های پیگمالیون گونه‌ای می‌شد که در آنهارقصنده حرفه‌ای مسن زندگی، عشق و رقص را در روح زن جوان‌تر می‌دمید. از زمان اولین کناره‌گیری‌اش در ۱۹۴۶ تا آخرین نقش رمانتیکش در ۱۹۵۷. (به استثنای ***بارکلی‌های برادوی*** در ۱۹۴۹ که او را بار دیگر در کنار راجرز قرار می‌داد،) همرقص‌های آستر به طور متوسط بیست و پنج سال کوچک‌تر از او بودند و این حالت هایی از رابطه با محارم در کارهای آخرش خلق می‌کرد. با این حال آستر به عنوان طراح رقص مرتب مبتکرتر می‌شد. او اینک به خلوص تکنیک رقص دههٔ ۱۹۳۰اش قطعات تخصصی را می‌افزود؛ با یک مجموعه طبل (***رژه عید پاک***، ۱۹۴۸)، یک جفت کفش پرنده (***بارکلی‌های برادوی*** ۱۹۴۹)، یک چوب لباسی (***عروسی سلطنتی***، ۱۹۵۱) و یک بساط واکسی (***کاروان نمایش*** ۱۹۵۳). ***در عروسی سلطنتی*** او حتی روی سقف هم می‌رقصد.

آستر پس از خاتمه دادن کارنامه‌اش به عنوان رقصنده رمانتیک با ***جوراب ابریشمی*** (۱۹۵۷)، به تلویزیون رفت و از ۱۹۵۸ تا ۱۹۶۳ تهیه کننده و ستارهٔ چندین برنامه و مجموعه تلویزیونی برنده جایزهٔ «امی» بود. چند نقش غیر موزیکال بی‌فروغ و یک موزیکال ناموفق پایانی، نتوانستند کارنامه یکی از محبوب‌ترین رقصنده‌های دنیا را خدشه‌دار کنند. در اواخر عمر حاضر نبود برای دوربین برقصد ودر عوض بر فعالیت جدیدش به عنوان ترانه نویس تکیه می‌کرد. ولی هواداران او همچنان بر دستاورد او در رقص تأکید داشتند: متنوع‌ترین مجموعه رقص‌ها در تاریخ سینما و شاید در تاریخ جهان.

ریک آلتمن

با این که این ساختار موزیکال جدید اولین بار در فیلم‌های پشت صحنه‌ای وارنر ظاهر شد، مخبوتیش سرانجام دامنه ژانر را تا هر خط داستانی قابل تصوری گسترانید. موزیکال دیگر به دستمایه‌های ملودراماتیک وابسته نبود بلکه در عوض با کمدی رمانتیک وصلت یافته بود و به حیطه‌هایی چون فیلم زندگی نامه‌ای (**زیگفلد بزرگ**، ۱۹۳۶؛ **داستان جالسون**، ۱۹۴۲؛ **شب و روز**، **داستان گلن میلر**، ۱۹۵۳)؛ نمایش برای سربازان (**برای من و دوست دخترم**، ۱۹۴۲)، نمایش مد (**دختر روی جلد**، ۱۹۴۴) یا حتی نوعی اپرت احیا شده (به ویژه در فیلم‌های بسیار موفق ام.جی.ام با زوج جنت مک دانلد و نلسون ادی نظیر **ماری تیای شرور** (۱۹۳۵)، **رز ـ ماری** (۱۹۳۶) و غیره) وارد می‌شد ضمناً در ۱۹۳۳ بود که فرد آستر و جنیجر راجرز برای اولین بار وارد اذهان عمومی شدند. قبل از آن آستر کارنامهٔ تئاتری شاخصی با خواهرش آدل داشت (و در آن سال در اولین فیلمش یعنی محصول بازبی برکلی وار ام‌جی‌ام، بانوی رقصنده، ظاهر شده بود) و راجرز نقش دختر عضو گروه رقصندگان را بازی کرده بود (**خیابان چهل و دوم**، **طلاجویان ۱۹۳۳**) ولی همبازی شدن آنها در **پرواز به ریو** بود که اول بار زوجشان را به مردم شناساند و آغاز گر رشته‌ای ممتاز از فیلم‌ها در آر. کی. او شد که نظیر موزیکال‌های پشت صحنه‌ای وارنر از رقص و آواز برای تجلیل رمانس زوج محوری استفاده می‌کردند.

علاوه بر این، با آوازهایی که برجسته‌ترین ترانه نویسان دهه برای آستر و راجرز درست کرده بودند (کول پورتر برای **مطلقهٔ شاد** (۱۹۳۴)؛ جروم کرن برای **روبرتا** (۱۹۳۴) و **وقت سوئینگ** (۱۹۳۶)؛ ایروینگ برلین برای **کلاه بلند** (۱۹۳۵)، **ناوگان را دنبال کن** (۱۹۳۶) و **بی خیال** (۱۹۳۸)؛ جرج گرشوین برای **برقصیم** (۱۹۳۷)، هر قطعه موزیکال فیلم‌های آستر ـ راجرز نقشی موثر در قوام یافتن این زوج ایفا می‌کرد. فیلم‌های آستر ـ راجرز باعث تثبیت ژانر شدند، چرا که بر شکاف میان لباس‌های شیک و فضاهای مرفه و دور از دسترس اپرت از یک سو و پیرنگ‌های واقع گرایانه و موسیقی قابل زمزمهٔ کوچه بازار، واریته یا سنت‌های محلی پل زدند. با این که در دههٔ ۱۹۳۰ ژانر موزیکال واحد و منسجمی وجود نداشت، در میانهٔ این دهه فیلم هایی ناهمگون چون **طلاجویان** ۱۹۳۵، **ماری یتای شرور**: **می‌سی‌سی‌پی** (۱۹۳۵)، **ملودی برادوی** (۱۹۳۶)، **ملوانان همکار ابدی** (۱۹۳۵) **کلاه بلند** و حتی **شبی در اپرا** (۱۹۳۵) همگی را می‌شد با واژه ژانری واحدی نام گذاری کرد: موزیکال.

در میانهٔ دههٔ ۱۹۳۰ ژانر موزیکال به الگوی با دوامی دست

گزیده فیلم شناسی

(موزیکال‌ها با زن اصلی)

بانوی رقصنده (۱۹۳۳، جون کرافورد)؛ پرواز به ریو (۱۹۳۳، جینجه راجرز)؛ مطلقه شاد (۱۹۳۴، راجرز) ؛ روبرتا (۱۹۳۵، راجرز) کلاه بلند (۱۹۳۵، راجرز) ؛ ناوگان را دنبال کن (۱۹۳۶، راجرز) ؛ وقت سوئینگ (۱۹۳۶، راجرز)؛ وقت سوئینگ (۱۹۳۶، راجرز)؛ برقصیم (۱۹۳۷، راجرز)؛ خانمی دچار درد سر (۱۹۳۷، جون فونتین)؛ بی خیال (۱۹۳۸، راجرز)؛ داستان ورنون و آیرین کسل (۱۹۳۹، راجرز)؛ ملودی برادوی (۱۹۴۰، الئنورپاول)؛ کر ردیف دوم (۱۹۴۱، پولت گدار)؛ هرگز ثروتمند نخواهی شد (۱۹۴۱، ریتاهیورث) ؛ مهمانخانهٔ تعطیلات (۱۹۴۲)، مارجری رنبورام)؛ هرگز اینقدر دوست داشتنی نبودی (۱۹۴۲،ریتاهیورث)؛ تا آسمان (۱۹۴۳، جون لزلی) ؛ یولاندا و دزد (۱۹۴۵، لوسیل بره مر)؛ آسمان‌های آبی (۱۹۴۶، جون کالفیلد)؛ رژهٔ عید پاک (۱۹۴۸، جودی گارلند) ؛ بارکلی‌های برادوی (۱۹۴۹، جنیجر راجرز) ؛ سه واژه کوچک (۱۹۵۰، ورا ـ الن)؛ بیا برقصیم (۱۹۵۰، بتی هاتن)؛ عروسی سلطنتی (زنگ‌های عروسی)؛ (۱۹۵۱، جین پاول)؛ زیبای نیویورک (۱۹۵۲، ورا ـ الن)؛ کاروان نمایش (۱۹۵۳، سید چریس) ؛ بابا لنگ دراز (۱۹۵۵، لسلی کارون) ؛ چهره نمکین (۱۹۵۷، آدری هپبورن)؛ جوراب ابریشمی (۱۹۵۷، سید چریس)؛ رنگین کمان فینیان (۱۹۶۸، پتولا کلارک).

آسمان خراش جهنمی (۱۹۴۷، نقش غیر موزیکال).

کتاب شناسی

Altman , Rick (1987) , The American Film Musical.

Astaire, Fred (1959) , Steps in Time.

Croce, Arlene (1972), The Fred Astaire and Ginger Rogers Book.

Green, Stanly , and Goldblatt , Burt (1973), Starring Fred Astaire.

Mueller, John (1985) , Astaire Dancing: The Musical Films.

فردآستر به همراه هرمس پان طراح رقص

یافت که می‌توان آن را بر حسب شماری ویژگی‌های معنا شناختی و نحوی به راحتی تعریف کرد:

۱ـ قالب: روایت. موسیقی و قطعات رقص از طریق یک خط داستانی به هم پیوند می‌یابند.

۲ـ شخصیت‌ها: زوج رمانتیک در جامعه. حتی در فیلم‌های شرلی تمپل یا موزیکال‌های انیمیشن، یک زوج عاشق و جامعه پیرامون آنها برای رویکرد کمدی رمانتیک فیلم موزیکال ضروری‌اند.

۳ـ بازیگری: ترکیب حرکت ریتمیک و واقع‌گرایی. هر دو حد نهایی ـ واقع‌گرایی مستقیم و ریتم محض ـ باید حاضر باشند تا موزیکال بتواند به شیوهٔ ویژه‌اش، آن دو را در هم آمیزد.

۴ـ صدا: آمیزهٔ موسیقی داستانی و گفتگو. بدون موسیقی داستانی یا رقص، موزیکالی در کار نیست. بر عکس هم فیلم هایی که تماماً موسیقی اند، نظیر ***چترهای شربورگ*** (۱۹۶۴) ژاک دمی نمی‌توانند تأثیر بنیادین موزیکال را خلق کنند، یعنی حرکت از دنیای کلام معقول (به تعبیر برشت) به قلمروی موزیکال رمانس.

این عوامل تعیین کننده معنا شناختی در بسیاری فیلم‌های موزیکال مشترک اند، ولی ضمناً روابط نحوی خاصی هم وجود دارند که فقط در فیلم‌های تشکیل‌دهندهٔ هسته ژانر ظاهر می‌شوند:

۱ـ استراتژی روایت: مرکزیت دوگانه. فیلم میان طرفین (یا گروه‌های) مذکر و مونث حرکت می‌کند، قیاس هایی میان این دو پیش می‌کشد، به هر کدام ارزش فرهنگی خاصی می‌بخشد و سرانجام مسبب رویارویی و اختلاط شان می‌شود.

۲ـ زوج / پیرنگ: تشابه و توازی (رویا ارتباط علت و معلولی) میان تشکیل زوج و فرجام پیرنگ. به این ترتیب معاشقه همواره ارتباط نزدیکی با جنبه‌ای دیگر از دستمایهٔ تماتیک فیلم دارد.

۳ـ موسیقی / پیرنگ: موسیقی و رقص به عنوان بیان لذت شخصی و جمعی. موسیقی و رقص به عنوان دلالت‌های پیروزی رمانتیک بر هر محدودیت ممکن، هدفی تجلیل گرانه را دنبال می‌کنند.

۴ـ روایت/ قطعه: پیوستگی میان واقع گرایی و ریتم، گفتگو و موسیقی داستانی. تضادهای موزیکال تنها برای این وجود دارند که حل و فصل شوند، تابعی از اسطورهٔ آمریکایی ازدواج به مثابه پیوند رمز آمیز یک زوج.

۵ـ تصویر/صدا: سلسله مراتب روایت کلاسیک (تصویر برتر از صدا) در لحظات اوج وارونه می‌شود. از طریق فرآیند «دیزالو صوتی» (پرداخت واقع گرایانه صدا به تدریج جایش را به حیطه‌ای از ریتم و شعر می‌دهد)، وارد دنیایی می‌شویم که کنش خود را با موسیقی هماهنگ می‌کند، برعکس وضعیت آشناتری که صدا به وسیله کنش‌های تصویری تولید و با آنها هماهنگ می‌شود.

هر موزیکال کلاسیک هالیوودی تمام این ویژگی‌ها را بروز نمی‌دهد (مثلاً برخی فیلم‌های موزیکال ساخته شده برای کودکان فاقد زوج رمانتیک مرکزی هستند)، ولی اکثریت عظیمی از محصولات موزیکال هالیوود در خلال یک سوم میانی قرن ـ یعنی دورهٔ اولیه «فیلم ژانر» موزیکال ـ با این تعریف مطابقت دارند.

خودآگاهی هالیوود نسبت به ژانر به ویژه، در فیلم‌های پس از جنگی آشکار است که می‌کوشیدند موزیکال را حول تأکید شدیدی ژانر بسازند. اگر چه چنین فیلم هایی می‌توانستند به راحتی به نقدی جدی بر ژانر منتهی شوند، در عوض آنهابه تحکیم مجدد ارزش‌های ضمنی ژانر پرداختند. موزیکال «بازتابنده» یا «خود ـ بازتابنده» در ابتدا به طور گذرا از طریق واژگون سازی یا برجسته سازی مایه‌های آشنا (مثلاً تمسخر کلیشه‌های پشت صحنه در فیلم ***دختر زیگفلد*** محصول ۱۹۴۱)، مطرح شد و کامل‌ترین شکلش در فیلم‌هایی ظاهر شد که‌ام.جی.ام‌براساس فیلمنامه‌های بتی کامدن و آدولف گرین تهیه کرده بود ـ مثل ***بارکلی‌های برادوی*** (۱۹۴۸)، ***در شهر*** (۱۹۴۹)، ***آواز در باران*** (۱۹۵۱)، ***کاروان نمایش*** (۱۹۵۳)، یا ***همیشه هوای خوشی است*** (۱۹۵۵). حتی در بسیاری موارد که موزیکال‌ها به الکلسیم، حملات گانگسترها یا مرگ زود هنگام می‌پردازند ـ مثلاً ***در ستاره‌ای متولد می‌شود*** (۱۹۵۴)، ***اکلاهم !***(۱۹۵۵)، ***پورگی وبس*** (۱۹۵۹)، یا ***داستان وست ساید*** (۱۹۶۱)ـ فیلمنامه نویسی هوشمندانه مدام به نحوی جامعه‌ای جدید را حول زوجی عاشق بنا می‌کند (حتی اگر لازم باشد حول زوجی مرده)، و انرژی موسیقی و رقص پیوند آنها را مورد تجلیل قرار می‌دهد.

پس از یک دوره اقتباس‌های نسبتاً بی‌روح از برادوی (***بانوی زیبای من***، ۱۹۶۴؛ ***آوای موسیقی***، ۱۹۶۵)، بسازسازی‌ها (***ستاره‌ای متولد می‌شود***، ۱۹۷۶)، گردآوری‌ها (***این است سرگرمی***، ۱۹۷۴) و فیلم‌های موزیکال برای کودکان (***مری پاپینز***، ۱۹۶۴) در اواخر دههٔ ۱۹۷۰ حتی مشتاق‌ترین دوستداران موزیکال هم از احیای نیرومند ژانر به شگفت آمدند. برخی از این فیلم‌های جدید تمسخر بی‌پروای قراردادهای حرفهٔ نمایش بودند (***نشویل*** رابرت آلتمن در ۱۹۷۴ و ***تمام آن جاز***

باب فاسی در ۱۹۸۰)؛ برخی تداعی ملایم داستان‌های گذشته بودند (**نیویورک، نیویورک** مارتین اسکورسیزی در ۱۹۷۷ و **فیلم، فیلم** اثر استنلی دانن در ۱۹۷۸) ولی شماری از سایرین ـ از جمله **تب شنبه شب** (۱۹۷۸)، **مو** (۱۹۷۹) به کارگردانی میلوش فورمن و **رقص کثیف** (۱۹۸۷) ـ توأم با قابلیت جدیدی برای ترکیب موسیقی و اخلاقیات معاصر را با ساختارهای سنتی ژانر موزیکال داشتند.

رده بندی‌های موزیکال

منتقدان موزیکال از گذشته میان انواع پیرنگ‌های موزیکال، سنت‌های اجرا و روش‌های ساخت تفکیک قائل شده‌اند. تقسیم بندی‌های مهم ژانر موزیکال به زیر ژانرهایش براساس معیارهای زیر بوده‌اند (و منجر به مشکلات برشمرده شده در زیر شده‌اند).

استودیو

استودیوهای مختلف «سبک خانگی» خاص خود را دارند که براساس موفقیت گروهی کوچک از فیلم‌ها شکل گرفته است و اغلب بر ستاره‌ها یا عوامل سازندهٔ، خاصی دلالت دارد. پارامونت به خاطر نقش آفرینی‌های موریس شوالیه و جنت مک دانلد در اپرت‌های اروپایی باریک بینانه به کارگردانی ارنست لوبیچ یا روبن مامولیان شهرت دارد. وارنر را رابا داستان‌های پشت صحنه در فضاهای شهری واقع‌گرایانه می‌شناسند، جایی که روبی کیلر رقصنده و گروهی از دخترها طراحی‌های بازبی برکلی را جان می‌بخشند و دیک پاول آوازهای ال دابین و هری وارن را چهچهه می‌زند. فیلمنامه کمدی‌های اسکروبال آر. کی. او رقصنده‌های برازنده‌ای (چون فرد آستر جنیجر راجرز را در کنار کمدین‌هایی غیر عادی چون ادوارد اورت هورتن و اریک بلور در صحنه‌های سبک «آرت دکو» طراحی شده به وسیله ون سنت پوکگلاس قرار می‌داد.

فوکس محصولاتی عامیانه و محلی بیرون می‌داد که ستاره هایی موطلایی چون آلیس فی، بتی گریبل، مریلین مونرو و شرلی تمپل در آن بازی داشتند. ام.جی.ام‌به خاطر انبوه ستاره هایش زبانزد بود (جنت مک دانلد و نلسون ادی پیش از جنگ ؛ سید چریس، جودی گارلند، جین کلی؛ فرانک سیناترا، استرویلیامز و فردآستر مسن‌تر در دهۀ ۱۹۴۰ و دهۀ ۱۹۵۰) که در فیلم‌هایی عظیم و پرهزینه براساس فیلمنامه‌های هوشمندانه ظاهر می‌شدند؛ فیلم هایی که ساخت عالی و طراحی رقص پیچیده شان را عوامل دست اندر کار برجستۀ استودیو (تدوین گر زبده اسلاوکو ورکاپیچ؛ فیلمنامه نویسان بتی کامدن و آدولف گرین؛ تهیه کنندگان آرتور فرید و جوپاسترناک) و کارگردانان حساس نسبت به مقولۀ رقص (بازبی برکلی، استنلی دانن، وینسنت منیلی، جرج سیدنی، چارلز والترز)، تضمین می‌کردند. این رویکرد که برای یک طبقه بندی مقدماتی سودمند است، معمولاً منجر به تأکید بیش از حد بر تنها یک جنبۀ تولیدات هر استودیو می‌شود و شباهت‌های پر اهمیت میان استودیوها را پنهان می‌سازد.

کارگردان

منتقدان مولف گرا توجه خویش را معطوف نوآورترین کارگردان‌های ژانر ساخته‌اند (لوبیچ، مامولیان، مینلی، دانن، فاسی) با این حال نقد مولف گرای موزیکال اغلب باعث غفلت از نقش موثر عوامل غیر از کارگردان و عمل‌کردهای جدا از کارگردانی شده است. سزا است تا توجه بیشتری به دیگر سرچشمه‌های نوآوری و انسجام در موزیکال مبذول شود، به ویژه به طراحی رقص و اجرا. برکلی و والترز هر دو به عنوان طراح رقص کارشان را آغاز کردند؛ فردآستروجین کلی طراح رقص‌های خودشان بودند (و کلی در ضمن کارگردان یا همکار کارگردان بسیاری از فیلم هایش بوده است)،؛نقش خواننده‌ها ـ امثال شوالیه، گارلند، کرازبی، مک دانلد ـ نیز به هیچ وجه کمتر از این نیست و آنهاهم تشخص ویژه‌ای به فیلم هایشان می‌بخشند. وهیچ تاریخ موزیکال هالیوودی بدون شناخت نقش تهیه کننده‌هایی چون آرتور فرید در ام.جی.ام‌و جو پاسترناک (که رشته‌ای موزیکال‌های دینا داربین را در دهۀ ۱۹۳۰ برای یونیور سال تهیه کرد)

روش عرضۀ موسیقی

در حالی که قراردادهای صحنه کاملاً برای قطعات موزیکال پشت صحنه‌ای انگیزه سازی می‌کنند و سنت اپرت تنها انگیزه‌ای روانشناختی برای فوران‌های موزیکالش فراهم می‌آورد، موزیکال به اصطلاح «یکپارچه» قطعات رقص و آوازی‌اش را از طریق موقعیت‌ها، صحنه‌ها یا علائق شخصیتی به دقت جفت و جور شده، طبیعی جلوه می‌دهد (یک پیانوی دم دست، یک صحنه نمایش خالی، یک سالن رقص عمومی، یک همنوایی خانوادگی، شخصیت هایی که «نمی‌توانند دست از آواز یا رقص بکشند».) این رویکرد معمولاً برهان یک ادعای تاریخی است مبنی بر این که موزیکال با رها کردن تصنع و روی آوردن به یکپارچگی طبیعی «بهبود» می‌یابد و بسیاری از

موزیکال‌هایی را که خودآگاهانه در پی تصنع هستند یا (***مثل کاروان نمایش***) این دو عنصر را عمداً ترکیب می‌کنند، مردود می‌شمارد. با این حال به عنوان روشی برای معطوف ساختن توجه به اتصال میان روایت و منظره، مفید است.

مأخذ

دربارهٔ تفاوت‌های میان اقتباس‌های سینمایی از صحنهٔ برادوی و موزیکال‌های اریژینال هالیوودی بسیار نوشته شده است. عموماً گمان می‌رود که نیروی خلاقه همواره از نیویورک به کالیفرنیا سرازیر شده است، با این حال برخی از مشهورترین وام‌گیری‌های هالیوود از برادوی مربوط به نمایش هایی بوده‌اند که مستقیماً از پیشرفت‌های سینمایی الهام گرفته‌اند. مثلاً، اکثر نوآوری‌های نسبت داده شده به نسخه ۱۹۴۳ برادوی از ***اکلاهما!*** که معمولاً به نام آهنگساز و ترانه نویس آن (ریچارد راجرز و اسکار همرستاین) ثبت می‌شوند ـ در واقع اول بار به به وسیله کارگردان نمایش، روبن مامولیان در فیلم ***بلند، عریض و قشنگ*** (۱۹۳۷) ارائه شدند.

مخاطب

هنگامی که مخاطب ظاهراً همگون دهۀ ۱۹۳۰ تسلیم پاره پارگی دورهٔ پس از جنگ و سپس دورهٔ پسا مدرن شد، هالیوود به طور فزاینده‌ای به ملحوظ کردن مخاطبان مجزا از هم پرداخت. موزیکال‌ها را بسته به معیارهایی چون سن شخصیت، سبک موزیکال و نقش رمانس می‌توان با توجه به مخاطب مفروض‌شان تفکیک کرد: کودکان، جوانان یا بزرگسالان.

این تفکیک برای مقاصد توصیفی مفید است ولی جنبه‌های مهمی از تاریخ و ساختار ژانر را می‌پوشاند. تقسیم بندی موزیکال‌ها بر اساس مخاطب مورد نظر پوشانندهٔ واقعیتی است و آن این که ژانر به دقت موضع تماشاگرانه‌ای می‌آفریند که نیازمند ترکیب ویژگی‌های بالغ و کودکانه (بلوغ جنسی و خوش بینی معصومانه) است. همچنین این تقسیم بندی از کوشش نظام‌مند هالیوود برای پیوند دادن مخاطبان به وسیله فیلم‌هایی که «چیزی برای هر کس» دارند، غافل است. مثل وقتی که شرلی تمپل در نقش کوپید ظاهر می‌شود، شخصیت‌های کارتونی دیزنی درگیر رمانس‌های بزرگسالان می‌شوند، یا ***بارکلی‌های برادوی*** و ***رقص شنیع*** سبک‌های رقص و موسیقی مطلوب نسل‌های مختلف را در هم می‌آمیزند.

معناشناسی و نحو

بررسی دقیق دست‌مایه‌های اساسی ژانر (سنت‌های موزیکال، قالب‌های رقص، سبک‌های بازیگری، مدهای لباس، انتخاب مکان و صحنه، مایه‌های پیرنگ، علائق تماتیک) حاکی از امکان رویکردی دیگر به موزیکال و انجام یک تقسیم‌بندی سه گانه است که تحلیل جنبه‌های نحوی، آن را تأیید می‌کند (به ویژه مجموعه فعالیت‌های مربوط به کنش بنیادین ژانر یعنی تشکیل یک زوج). و زیرژانرهای زیر را به بار می‌آورد:

موزیکال قصه پریانی: در فضاهای اشرافی دور از دسترسی می‌گذرد (قصرها، ویلاها، هتل‌های شیک، کشتی‌های اقیانوس‌پیما) که به سیاق فیلم سفرنامه‌ای پرداخت شده‌اند. این موزیکال تجدید ثبات درفرایند تزویج رمانتیک را موازی (و اغلب از نظر علّی مرتبط) با تجدید ثبات در قلمرویی خیالی مطرح می‌کند. استعارهٔ راهنما: ازدواج کردن یعنی حکم راندن.

موزیکال نمایش: در دنیای طبقه متوسطی و مدرن تئاتر و نشر منهتن می‌گذرد. این موزیکال شکل‌گیری یک زوج را به خلق یک نمایش (برنامهٔ واریته، نمایش برادوی، فیلم هالیوودی، مجلهٔ مد، کنسرت) ربط می‌دهد. استعارهٔ راهنما: ازدواج کردن یعنی خلاقیت.

موزیکال محلی: در امریکای دیروز، از شهرستانش گرفته تا مناطق مرزی اش، می‌گذرد. در این موزیکال پیوند دو فرد ناهمگون به صورت زوجی واحد پیش درآمد ارتباط کل گروه با یکدیگر و با سرزمینی است که در آن به سر می‌برند. استعارهٔ راهنما: ازدواج یعنی اجتماع هر یک از این زیر ژانرها بزرگداشت آشکار یکی از ارزش‌های خاص پیوسته با کل ژانر است. در موزیکال قصه پریانی (که وجه تسمیه‌اش این است که معمولاً آینده یک حکومت را بر رمانس یک «پرنسس» و خواستگارش بنا می‌نهد) تأسیس یک کشور خیالی برگرایش موزیکال به اعتلای واقعیت تأکید می‌کند. موزیکال نمایش (نام‌گذاری شده به خاطر نوع فعالیتی که با موفقیت زوج اصلی موازی است) گرایش عمومی ژانر به عرضه لذت از طریق موسیقی و رقص را به بیشترین حد خود می‌رساند. موزیکال محلی (نام‌گذاری شده به خاطر شخصیت‌ها، موسیقی و فضای عمومی) با ویژگی اجتماع گرایانه قطعات دسته جمعی موزیکال بازی می‌کند.

البته این زیرژانرهای مجزا می‌توانند ترکیبات جالبی داشته باشند. به این ترتیب ***رز ـ ماری*** تجملات اپرت گونهٔ معمول موزیکال قصه پریانی را به فضایی محلی که بیشتر شاخص موزیکال محلی است منتقل می‌کند، در حالی که ***بریگادون*** (۱۹۵۴) معناشناسی محلی را با نحو قصه پریان ترکیب می‌کند. به گونه‌ای مشابه، فردآستر همواره تجلی جوهرهٔ سنت قصه پریانی به نظر می‌رسد، حتی وقتی در موزیکال‌های نمایشی

چون **رژهٔ عید پاک** (۱۹۴۸)، ***بارکلی‌های برادوی*** یا ***کاروان نمایش*** بازی داده می‌شود، در حالی که جین کلی و جودی گارلند الگویی محلی را به نمایش می‌گذارند، حتی در موزیکال قصه پریانی‌ای چون **دزد دریایی** (۱۹۴۸).

کاربردهای فرهنگی موزیکال

به مدت نیم قرن، فیلم‌های موزیکال نقش عمده‌ای در تثبیت جامعه آمریکایی (و در معرفی آمریکا در خارج از کشور) ایفا می‌کردند. موزیکال به عنوان گران‌ترین محصولات هالیوود و ژانری که بیشترین پیوند را با دیگر رسوم فرهنگی داشت، مرتب برای مقاصد اقتصادی، هنری و اجتماعی به کار می‌رفت.

تاریخ موزیکال را اغلب به تکامل تکنولوژی فیلم ناطق ربط می‌دهند، ولی در واقع از طریق رابطه متغیر هالیوود با نظام پخش موسیقی در آمریکا بسیار بهتر می‌توان این تاریخ را درک کرد. در ۱۹۲۹ برادران وارنر شروع به تصاحب شرکت‌های نشر و پخش موسیقی کرد تا بدین وسیله هزینه کلی تأمین موسیقی برای فیلم ناطق را کاهش دهد. به زودی دیگر استودیوها نیز این رویه را دنبال کردند و بسیاری‌تا آن جا پیش رفتند که روی نمایش‌های موزیکال برادوی سرمایه گذاری می‌کردند تا حقوق موسیقی آنها را به دست آورند. این رویه که هیچگاه کاملاً قطع نشد، در دهه ۱۹۵۰ با سرمایه گذاری کلمبیا روی ***بانوی زیبای من*** به اوج خود رسید. عملاً تمام استودیوها از طریق مجموعه پیچیده‌ای از شرکت‌های تابعه و قراردادهای جواز، در سود یک یا چند شرکت نشر و / یا ضبط موسیقی سهیم بودند.

در سال‌های اولیه فیلم ناطق، اجرای عمومی آوازها (به صورت زنده، ضبط شده روی صفحه، یا پخش شده از رادیو) به تبلیغ فیلم‌های حاوی آوازها کمک می‌کرد. طی دورهٔ اوج هالیوود، موزیکال مدام ژانرهای دیگر را هدایت می‌کرد چرا که فراهم کنندهٔ موسیقی‌ای بود که استودیو از پیش حقوقش را در اختیار داشت. وارنر موسیقی موزیکال هایش را برای مجموعهٔ کارتون‌های «آهنگ‌های دیوانه وار» و «نغمه‌های شاد» به کار می‌برد. در دههٔ ۱۹۴۰، پارامونت ترانه‌های عاشقانه موزیکال‌های دهه ۱۹۳۰اش را به عنوان موسیقی رقص یا زمینه در فیلم‌های زنانه، ملودرام‌ها و فیلم نوآر به کار می‌برد. دراوایل دهه ۱۹۵۰، ام.جی.ام‌مجموعه ترانه‌های ترانه نویسان خاصی را به عنوان مبنای موزیکال‌هایی نوآورانه به کار می‌برد (جرج و آیراگرشوین برای یک ***آمریکایی در پاریس***، آرتور فرید و ناسیو هرب براون برای ***آواز در باران***؛ هارولد دیتز و آرتور شوارتز برای ***کاروان نمایش***)، در حالی که دیگر استودیوها هم به سراغ ذخیره ترانه هایشان می‌رفتند تا فیلم‌های زندگینامه‌ای موزیکال متعددی بسازند.

با ظهور صفحهٔ ۴۵ دور، فهرست‌های چهل تایی برترین‌ها و آلبوم‌های ۳۳ دور، جهت تأثیرگذاری معکوس شد. دردههٔ ۱۹۳۰ و ۱۹۴۰، موزیکال هالیوودی بازی گردان اصلی نظام موزیکال آمریکا بود؛ هم محصولات موزیکال تولید می‌کرد (اجراهای زنده، برگه‌های نت، صفحه) و هم از تبلیغاتی که این محصولات به راه می‌انداختند، بهره می‌برد. ولی از دههٔ ۱۹۵۰، موزیکال صرفاً ابزاری تبلیغاتی برای شرکت‌های بسیار سود بخش‌تر ضبط صفحه بود که زمانی جزء توابع هالیوود بودند.

با این وجود، به مدت سی سال موزیکال‌های هالیوودی جزء لاینفک زندگی روزمرهٔ جماعتی از عشاق موسیقی بودند. برگه‌های نت موسیقی‌ها در سالن انتظار سینماها و هر فروشگاهی قابل دسترسی بود وخانواده‌ها به کرات دور پیانوی خانه جمع می‌شدند تا آخرین ترانهٔ موفق هالیوود را سر دهند. زوج‌های عاشق، صحنهٔ هالیوودی محبوبشان را همراه با نوای صفحهٔ موسیقی فیلم باز می‌آفریدند. هر سبک موزیکال جدیدی فوراً به یک مد رقص تبدیل می‌شد که در استودیوهای رقص فردآستر یا آرتور موری تعلیم داده می‌شد و سپس در تمام سالن‌های رقص کشور به اجرا در می‌آمد. هر کاربرد اجتماعی بالقوهٔ موزیکال به واسطه حضور فراگیر موسیقی ژانر تقویت می‌شد، نشانه‌ای از رسوم گسترده‌تری که موزیکال سردمدارش بود.

در میان این رسوم، هیچ‌یک به اهمیت اسطورهٔ آمریکایی تزویج نبود، اسطوره‌ای که موزیکال در تمام تاریخ طولانی‌اش تجسم آن بود. موزیکال با پشتیبانی آشکار از رسوم و عادات محافظه کارانهٔ اجتماعی (تصور کلیشه‌ای از جنسیت، جدایی نژادی، مقدس مآبی جنسی، ترجیح دگر جنس گرایی که تا مرز ترس از همجنس ـ Homophobia ـ پیش می‌رفت) برای هر مشکل قابل تصوری راه حل یکسانی داشت: تزویج و اجتماع.

با این که موزیکال‌ها فرصتی برای جولان میل گناه آلود به پیوندهای خلاف عرف رایج فراهم می‌آورند (عموماً مستلزم رابطهٔ نامشروع یا بی‌اعتنایی به تفاوت سنی: مذهبی، قومی یا نژادی) ولی عملاً همیشه توجه را از مشکلات ژرف فرهنگی به سوی دشواری‌های قابل حل و فصل زوج مرکزی منحرف می‌ساختند. موسیقی عامه پسند محملی بود که موزیکال به کمک آن به سرعت این رویکرد خوشبینانه به حل مشکلات دنیا را به تمام خانه‌های مردمان مغرب زمین تسری داد. موزیکال هم یک فانتزی آرمان‌شهری و هم (به قول ریچارد دایر) نمونه‌ای

وینسنت مینلی (۱۹۰۳-۱۹۸۶)

وینسنت مینلی به مدت بیش از سه دهه در ام.جی.ام‌کارگردانی پرکار بود که نقش مهمی در خلق برخی از مشهورترین آثار سرگرمی ساز تاریخ ایفا می‌کرد. منتقدان آمریکایی دهۀ ۱۹۴۰ مهارت و انسان‌دوستی شاعرانۀ او را می‌ستودند و بسیاری از مؤلف گرایان فرانسوی و انگلیسی و آمریکایی دهۀ ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ او را هجو پرداز زیرک ارزش‌های بورژوایی می‌دانستند. او یک اسکار برد (**به خاطر ژی ژی**، ۱۹۵۸) و کارش تأثیری عمیق بر کارگردان هایی چون ژان لوک گدار ومارتین اسکورسیزی گذاشت.

مینلی در ابتدا می‌خواست نقاش شود، ولی در نظام تجاری پررونق دهۀ ۱۹۲۰ شیکاگو بود که بسیاری از مهارت‌های شاخص دورۀ کارگردانی‌اش را کسب کرد، زمانی که به عنوان دکوراتور ویترین فروشگاۀ مارشال فیلد، دستیار یک عکاس پرتره و طراح فضای داخلی برای زنجیرۀ نمایشگاه‌های بالابان و کتز کار می‌کرد. سپس او به نیویورک رفت، طراح صحنه و لباس رادیوسیتی موزیک هال شد و به عنوان طراح ـ کارگردان جنگ‌های برادوی شهرت یافت. پس از گذراندن مدت کوتاه و یکنواختی در پارامونت، آرتور فرید او را برای همیشه به هالیوود آورد (فرید گروهی از هنرمندان برادوی و موسیقی عامیانه را در ام.جی.ام‌گردآورده بود) مینلی تا دهه ۱۹۶۰ در این استودیو ماند و در ساخت موزیکال، کمدی خانوادگی و ملودرام تخصص یافت. او به عنوان یک هنر شناس که از کار در یک کارخانه خشنود می‌نمود، مکرراً شعار ام.جی.ام Ars Gratia Artis را تحقق بخشید. در عین حال او، هرگز ریشه‌های تجارتی کار خویش را فراموش نکرد. تصادفی نیست که او یک بار کمدی جذابی با **نام زن طراح** (۱۹۵۷) ساخت و به جاست که یکی از ملودرام‌هایش **،تار عنکبوت** (۱۹۵۵) درباره بحرانی در یک آسایشگاه روانی باشد که هنگام انتخاب پردۀ دیواری برای اتاق اجتماعات بروز می‌کند.

تقریباً تمام آثار مینلی مرهون موزیکال هالیوودی کلاسیک هستند که می‌توان آن را محملی متأخر و تجاری شده برای تخیلی رمانتیک تلقی کرد. هنر، حرفه نمایش و انواع مختلف رویابینی مضامین دلخواه او بودند. شخصیت‌های زنش یادآور مادام بوواری بودند و مردهایش اغلب هنرمند، شیک پوش، یا جوانانی حساس. اکثر داستان هایش در دنیاهایی استودیویی یا عجیب و غریب رخ می‌دادند، جایی که به راحتی می‌شد مرز میان فانتزی وزندگی روزمره را از میان برداشت. حتی وقتی محیط آنها ولایات آمریکا بود، قطعات خواب گونۀ چشمگیری ظاهر می‌شد، مثل فصل ترسناک هالووین در **مرا در سنت‌لوئیس ملاقات کن** (۱۹۴۴)، کابوس در **پدر عروس** (۱۹۵۰)، کارناوال سرسام گرفته در **بعضی‌ها دوان دوان آمدند** (۱۹۵۸)، و شکار پررمز و راز گراز در **از تپه به خانه** (۱۹۶۰).

مینلی به شدت تحت تأثیر سه ساختار هنری پاریسی بود: آرت. نوووی تزئینی دهه ۱۸۸۰، مدرنیسم اولیه نقاشان امپرسیونیست و دید رویایی سوررئالیست‌ها. گرچه او بسیار دل‌مشغول، نوعی از روانکاوی بود که بی دردسر با مقررات سانسور کنار می‌آمد، ولی از جمله غیر مرد سالارترین کارگردانان هالیوودی بود، حسی کمیاب از **camp** به قطعات موزیکال می‌بخشید و چندین فیلم ساخت که جلوتر از ذائقه عمومی بودند. فیلم‌های او پر از نماهای کرین باشکوه، نمایش‌های پر شور بافت و رنگ و جزئیات ماهرانه طراحی شدۀ پسزمینه هستند. ولی در

ریچارد وید مارک و گلوریا گراهام در تارعنکبوت ساخته وینسنت مینلی (۱۹۵۵)

تحلیل نهایی موزیکال‌های او ستایش هایی از سرگرمی‌اند و او هرگز استانداردهای مجلل ام‌جی‌ام درباب شکوه و سلیقه را مورد سئوال قرار نداد.

تضادها و تناقض‌های زیبایی‌گرایی مینلی به ویژه در چهار ملودرامی که با جان هاوسمن تهیه کننده ساخت، آشکاراست: **بد و زیبا** (۱۹۵۲)، **تار عنکبوت** (۱۹۵۵)، **شور زندگی** (۱۹۵۶)، و **دو هفته در شهری دیگر** (۱۹۶۲). اینها همگی با مناسبات میان روان پریشی و تخیل هنرمندانه سرو کار دارند. در هر یک هنرمند ـ قهرمان شخصیتی منزوی است، ساکن جامعه‌ای به شدت **پدرسالار** سرمایه سالار و نمی‌تواند «میل» را به تمامی به «هنر» ارتقا دهد. برخلاف موزیکال‌ها، ملودرام های هنری هرگز به وحدت ایده‌آل زندگی روزمره با نیروی خلاقه دست نمی یابند، در نتیجه آنهالحنی آشکارا افسرده حال دارند و فضایی مملو از «افراط» سبک پردازانه یا هذیان به بار می‌آورند. فیلم‌های مینلی به عنوان آمیزه‌هایی گیرا از خبرگی (Kunst) و پیش پا افتادگی (Kitsch)، با تمایزهای قراردادی میان تجارت و حقانیت هنری به چالش برمی خیزند.

ترجمه: جیمز نیرمور

نزیده فیلم شناسی:

کلبه‌ای در آسمان (۱۹۴۳)؛ مرا در سنت لوئیس ملاقات کن (۱۹۴۴)؛ یولاندا و دزد (۱۹۴۵)؛ دزد دریایی (۱۹۴۸)؛ مادام بوواری (۱۹۴۹)؛ پدر عروس (۱۹۵۰)؛ یک امریکایی در پاریس (۱۹۵۱)؛ بد و زیبا(۱۹۵۲)؛ کاروان نمایش (۱۹۵۳)؛ بریگادون (۱۹۵۴)؛ تار عنکبوت (۱۹۵۵)؛ شور زندگی (۱۹۵۶)؛ چای و محبت (۱۹۵۶)؛ ژی ژی (۱۹۵۸)؛ بعضی‌ها دوان دوان آمدند (۱۹۵۸)؛ از تپه به خانه (۱۹۶۰)؛ دو هفته در شهری دیگر (۱۹۶۲)؛ در روزی آفتابی همیشه می‌توانی ببینی (۱۹۷۰)؛

کتاب شناسی:

Elsaesser, Thomas, (1981),« Vincente Minnelli»

Harvey. Stephen (1989), Dire cted by Vincente Minnelli.

Naremore, James (1993), The Films of Vincnete Minnelli.

از«حس و حال آرمان‌شهر» را عرضه می‌کرد و این اسطورهٔ،خاص امریکایی را به هر جنبه‌ای از زندگی می‌کشاند. به این ترتیب معرفی بود برای آمریکایی بودن در خارج از کشور و بر دیگر ژانرهای فیلم، رسانه‌ها، سبک‌های موزیکال والگوهای لباس در سرتاسر دنیا تأثیر می‌گذاشت.

طی دورهٔ اوج هالیوود، موزیکال نقشی محوری در حیطهٔ عمومی آمریکایی ایفا می‌کرد. انسجام، همگنی و رواج آن تضمین کننده پیوستگی تفسیر و معنا بود. حالا که موزیکال جایش را به فیلم موزیکال داده است، ژانر کنترل سرنوشت خویش را از کف نهاده است. اینک کاربردهای فرهنگی موزیکال را صنعت موسیقی، رسانه‌های جمعی و حتی گروه‌های علاقه‌مند خاصی که فیلم موزیکال برایشان فرصت منحصر به فرد ابراز وجود است، کنترل می‌کنند.

در اواخر دههٔ ۱۹۶۰ و دهه ۱۹۷۰، کلیساهای پروتستان آمریکا مدام مراسم مذهبی، برنامه‌های موسیقی و حتی وعظها را حول مایه‌هایی که از فیلم‌های موزیکال گرفته شده بود، اجرا می‌کردند. اجرای همیشگی ترانه‌هایی الهام بخش چون «هرگز تنها گام برنخواهی داشت» (از **مسابقه**، ۱۹۵۶) (و **از هرکوهی بالا برو** (از **آوای موسیقی**، ۱۹۶۵) در مراسم فارغ التحصیلی دبیرستان‌ها و به عنوان سرود کلیسایی، باعث شد تا سرشت روحیه بخش موزیکال، هواخواهان جدیدی بیابد. حتی رشته‌ای موزیکال‌های آشکارا مبتنی بر انجیل در واکنش به این جریان تهیه شدند، که اوج‌شان **عیسی مسیح سوپر استار** و **عشق خدا** در ۱۹۷۳ بودند.

در همین دوره، فیلم موزیکال برای مخاطبان جوان کاربردهای کاملاً متفاوتی یافت. فیلم‌های الویس پرسلی، فرانکی آوالون و بیتل‌ها جوانان راگرد هم آوردند و بعد دسته‌ای فیلم از کنسرت های‌راک ـ **مانتری پاپ** (۱۹۶۸)، **وودواستاک** (۱۹۷۰) و **آخرین والس** (۱۹۷۸) ـ ظاهر شدند که برای یک نسل از مخالفان جنگ ویتنام در حکم پایگاهی ضد فرهنگ رایج بودند. انعطاف موزیکال در پذیرش تقریباً هرگونه شکلی، ژانر را به روی کاربردهای آیینی و همجنس گرایانه نیز گشوده است، که آغازش تأثیر فیلم نیمه شب‌های تمام عیار **نمایش ترسناک راکی** (۱۹۷۵) بود.

اگر چه شاید موزیکال به تاریخ پیوسته باشد، فیلم موزیکال همچنان به شکل‌های تازه‌ای در می‌آید و بی شک تا وقتی که بتوان روش‌هایی برای کنار هم گذاشتن موسیقی و فیلم یافت، این روند ادامه خواهد داشت . انقلاب ویدیویی دههٔ ۱۹۸۰ یک

فرم کاملاً تازه یعنی ویدیو موسیقی/ کلیپ ویـدیویی را ایـجاد کرده است و حیات تازه‌ای به یکی از قدیمی‌ترین فرم‌هـا داده است، یعنی به ضبط اپرا و دیگر رخدادهای موزیکال روی فیلم. ورای اینها آینده نامشخص است.

ترجمه: کامبیز کاهه

کتاب شناسی

Altman , Rick (ed.) (1981), Genra : The Musical (1987) , The American Film Musical.

Feuer, Jane (1982), The Hollywood Musical.

Hirschhorn, Clove (1981), The Hollywood Musical.

Russel Taylor, John , and Jackson, Arthur (1961) , THe Hollywood Musical.

فیلم جنایی

فیل هاردی

«رویه دیگر نیویورک: فقرا». این است میان نویس آغازین فیلم ***تفنگداران کوچهٔ پیگ*** (۱۹۱۲)، ساخته د. و. گریفیث، روی نماهای گتویی که منطقه شرقی و پست منهتن را تشکیل می‌دهد. آخرین میان‌نویس فیلم نیز همین قدر گویاست: پس از نمایی از یک دست که چند تا اسکناس را از لای دری نیمه باز به یک پاسبان می‌دهد، میان‌نویس «حلقه‌های زنجیر» می‌آید.

تفنگداران نمونه اولیه‌ای از فیلم جنایی آمریکایی بود و علاوهٔ بر این شیوه برخورد فیلم با جنایت در طول سال‌ها در تمامی وجوه ژانر پژواک یافته است. نماهای آغازین و میان‌نویس‌های آن دال بر دنیایی از تبهکاری است که در کنار دنیای آشنای ما وجود دارد و آخرین نما نشان می‌دهد که این دو دنیا چگونه با هم مرتبط اند. در فاصله این آغاز و پایان، گریفیث داستان کم‌مایه زوج بی‌گناهی را روایت می‌کند که قربانی فقر شده‌اند، ولی به واسطه فعالیت‌های «اسناپرکید» که تحت تأثیر لیلیان گیش در نقش همسر معصوم قرار گرفته است نجات می‌یابند.

درباره وام گرفتن‌های گریفیث از چارلز دیکنز در زمینه ترسیم فقر بسیار نوشته شده است، ولی روایت ***تفنگداران*** بیشتر افشاگر وام‌داری او از ساختار سادهٔ ملودرام‌ها و داستان‌های عامه پسند عصر ویکتوریاست. ایدهٔ مرکزی در پس این داستان‌ها دو دنیای بالا و پایین جداست و لحظه تلاقی این دو دنیا اغلب هنگام کوشش برای اغوای بی‌گناه است. مثال‌های ادبی کلاسیک این ایده اسرار پاریس (۳-۱۸۴۲)، نوشته اوژن سو، و بسیاری داستان‌های عامه پسند خبرنگار جنایی سابق جرج لیپارد آمریکایی در دهه ۱۸۴۰ هستند.

اهمیت این ساختار برای داستان و فیلم جنایی به انعطاف پذیری آن و قابلیتش به عنوان استعاره روابط اجتماعی برمی گردد. مثلاً کار مارسل آلن و پی‌یر سووستر (فویاد) را در ***فانتوما*** در نظر بگیرید. پیرنگ ***فانتوما*** عملاً همان پیرنگ اسرار پاریس است. تفاوت اینجاست که فردخبیث در اینجا به قهرمان تبدیل می‌شود و فانتوما، اگر چه شیطان گونه و ویرانگر بورژوازی است، فاسد نیست، در حالی که آریستو کراسی ای که او با آن درگیری دارد، فاسد است. این در واقع نوعی واژگون سازی شاعرانه رمان سو است که در آن شاهزاده‌ای ترجیح می‌دهد در میان دزدها زندگی کند و بی‌عدالتی‌ها را افشا و برطرف کند. رمان‌های لیپاردکه ضمناً آشکارا تحت تأثیر سو بودند نشانگر پالودگی وسادگی بیشتری هستند. «مانک هال» با شش طبقه‌اش که سه تا روی زمین‌اند و سه تا زیر آن و چندین اتاق مخفی، دریچه‌ها وراه‌های سری نمایندهٔ فیلادلفیاست. پیرنگ مرکزی به کوشش یک عضو ظاهراً محترم دنیای بالا (که در واقع ثروتش را از دنیای پایین به دست آورده است) برای فاسد کردن جوان بی‌گناهی می‌پردازد. این تقابل‌های ساده در خالص‌ترین شکل‌شان در سریال‌های آمریکایی دهه ۱۹۳۰ نمودار می‌شوند که درآنها ضد قهرمان‌ها تارهایی عنکبوتی از توطئه و دسیسه می‌بافتند که به همان ریزبافتی نقش نگارهای ویکتوریایی اسلاف عامه پسندشان بودند.

مجموعه فیلم‌های فریتس لانگ دربارهٔ دکتر مابوزه (***دکتر مابوزه قمار باز***، ۱۹۲۲؛ ***جاسوس‌ها***، ۱۹۲۸؛ ***وصیت نامه دکتر مابوزه***، ۱۹۳۳؛ و حتی ***هزار چشم دکتر مابوزه***، ۱۹۶۰) هم ایده مرکزی‌شان را از تضاد میان دنیاهای بالا و پایین و قوانین حاکم بر هر کدام می‌گیرند. این فیلم‌ها به مفهوم ویکتوریایی دسیسه چینی نظر دارند، ولی نام فیلم‌ها- از ***دنیای تبهکاران*** (یوزف فون اشترنبرگ، ۱۹۲۷) تا ***دنیای تبهکاران ایالات متحد آمریکا*** (۱۹۶۱، ساموئل فولر)- مؤید دوام هستهٔ مرکزی این ایده است. نمونه‌های دیگری از تداوم این تضاد را می‌توان در فیلم‌هایی کاملاً متفاوت یافت: ***ام*** (فریتس لانگ، ۱۹۳۱) که در آن این دو دنیا موقتاً متحد می‌شوند تا قاتلی را بیابند که جنایاتش مخل قوانین جامعه شهری دانسته می‌شوند؛ ***چراغ آبی*** (بازیل دیردن، ۱۹۵۰) که در آن تشکیلات تبهکاران تصمیم می‌گیرد حساب خودش را از دو جوانی که درک بوگارد و پاتریک دونان نقش‌شان را بازی می‌کنند جدا کند، چرا که آن دو لزوم خویشتن داری را درک نمی‌کنند؛ و ***جیب بر خیابان جنوب*** (۱۹۵۳، ساموئل فولر) که در آن یک خبر چین حرفه‌ای حتی به قیمت جانش هم حاضر نیست اطلاعات را به دشمن کشورش بفروشد.

از این منظر، اگر چه ***تفنگداران کوچه پیگ*** ساختار ساده‌ای دارد، ولی به کارگیری تمهید روایی اغوا / تجاوز درون ساختار تضاد میان دنیای بالا و پایین مدرن است، نه ویکتوریایی. به

جیمز کاگنی در دشمن مردم(۱۹۳۱) به کارگردانی ویلیام ولمن ،فیلمی از شرکت برادران وارنر که گرایش جدیدی در فیلم گانگستری به وجود آورد.

ویژه پایان فیلم قابل توجه است؛ پایانی که تنها تسکینی آنی را ارائه می‌دهد، آتش بسی موقت میان نیروهای متخاصم و نه یک پیروزی. نکته قابل توجه دیگر این که استاپرکید هم قهرمان نمونه‌ای است و هم ضد قهرمان. در ملودرام و ادبیات عامه پسند ویکتوریایی مایه اغوا/ تجاوز و تضاد دنیای بالا ودنیای پایین معمولاً پیوند مستقیم و تنگاتنگی با هم دارند. در فیلم‌های جنایی (و داستان‌های جنایی قرن بیستم) این دو همچنان ارتباط نزدیکی دارند، ولی اغلب به شکل‌های مختلفی پرورش می‌یابند. چنان‌که یان کامرون (۱۹۷۵) اشاره کرده است، در میان تمام ژانرهای فیلم «هیچ ژانری به اندازه فیلم جنایی تا این اندازه تحت تأثیر عوامل خارج از حیطهٔ سینما نبوده است». بنابراین برای توضیح تکامل فیلم جنایی ضروری است که دلایل اجتماعی تغییرات استراتژی‌های روایی مورد استفاده فیلم جنایی را مورد کاوش قرار دهیم.

فیلم گانگستری

نکته مورد نظر کامرون را بهتر از همه جا می‌توان در زیرژانر فیلم گانگستری آمریکایی اواخر دهه ۱۹۲۰ و اوایل دهه ۱۹۳۰ دید. فیلم گانگستری ظاهراً با داستان هایی درباره تأثیرات منع مشروبات الکلی آغاز شد که از صفحات اول روزنامه‌های کشور اخذ شده (و خبرنگاران سابق فیلمنامه‌شان را نوشته بودند). ولی ژانر به طرز کاملاً شکل یافته‌ای پا به عرصهٔ حیات نگذاشت.

دو فیلم راه‌گشای ***دنیای تبهکاران*** و ***صورت زخمی*** (هاواردهاکس، ۱۹۳۲) که هر دوی‌شان را روزنامه نگار سابق بن هکت نوشته بود، به ویژه از این حیث جالب‌اند. هکت اولی را وقتی نوشت که ژانر وجود خارجی نداشت و دومی را وقتی که قوانین ژانر تثبیت شده بود. هر دو فیلم خط روایی دنیای بالا- پایین رامطرح می‌کردند و نیز سناریوی ظهور و سقوط راکه بعدها اغلب تکرار شد و مثل بسیاری فیلم‌های بعدی ریشهٔ روشنی در واقعیت داشت (حتی تا حد باز آفرینی حوادثی خاص چون کشتار روز سن والنتین و حضور شخصیت هایی آشکارا براساس گنگسترهای واقعی). همچنین هر دو حاوی بسیاری از عناصر شمایل نگارانه‌ای بودند که در فیلم‌های بعدی ظاهر شدند، دار و دسته، رفیقه، آدم مطبوعاتی، وکیل ناصالح، کاباره و غیره، با این حال هر دو، به ویژه اگر آنهارا با امثال ***سزار کوچک*** (۱۹۳۰، مروین لروی) و ***دشمن مردم*** (۱۹۳۱، ویلیام ولمن) مقایسه کنیم، با فیلم‌های ژانر خالص فاصله بسیاری دارند (که این نقطه قوت آنهانیز هست).

دنیای تبهکاران با آن پایانی که جرج بنکرافت خود را به

گلوله‌های پلیس می‌سپارد و می‌میرد تا اجازه دهد اولین برنت و کلایو بروک، بهترین دوستش و رفیقه‌اش که حالا عاشق هم‌اند و می‌خواهند به راه راست بروند، از طریق راهی مخفی بگریزند، آشکارا به ملودرام ویکتوریایی نظر دارد، با این حال از بسیاری جهات مدرن‌تر از **صورت زخمی** است. از طریق شخصیت‌های برنت و بروک مشکلی را حل می‌کند که رئالیسم شدیدتر فیلم گانگستری برای سناریوی اغوا/ تجاوز روایت اولیه فراهم می‌کرد. هر دو شخصیت تجسم تمایلاتی اجتماعی هستند که بنکرافت، به رغم داشتن زور و قدرت (او می‌تواند یک دلاری نقره را از وسط خم کند)، هرگز بدان‌ها دست نخواهد یافت. از سوی دیگر بروک با آنکه در آغاز فیلم آدمی بد اقبال است، آدمی با خمیرهٔ اجتماعی است. او عقیم است، نزاکت دارد و حتی رولز رویس نامیده می‌شود. شخصیت برنت ـ فدرز ـ نیز آغازگر یک مسیر است، اولین نمونه از بی شمار رفیقه‌های گانگسترها که در شبکه‌ای از احساسات متضاد گرفتار شده است. به این ترتیب دنیای تبهکاران به تضاد دنیای بالا-دنیای پایین بعدی اجتماعی می‌افزاید که در فیلم‌های بعدی نیز به کرات مشاهده می‌شود.

صورت زخمی فیلم بسیار پیچیده‌تری است. اساساً یک درام خانوادگی است ـ هاوکس به هکت گفته بود که می‌خواهد فیلم شبیه داستان خاندان بورژیا باشد که در شیکاگو می‌گذرد ـ که در بطن آن میل گناه آلود و نه چندان مکتوم تونی کامونته (پل مونی) به خواهرش سسکا (آن دوراک) جای دارد و ستایش تقریباً کودکانه‌ای از زرق و برق ثروت را به عنوان داستان برمی گزیند. فیلم نیروی محرّک پشت اعمال کامونته را با چنان وضوحی به تصویر کشید که کسی جرأت دنباله روی از آن را نیافت، حتی نسخه ۱۹۸۳ برایان دی پالما ازاین داستان، تنها تقلید ضعیفی از کشش مرکزی و نیرومند فیلم هاوکس بود. مضامین **صورت زخمی** تا اواخر دهه ۱۹۴۰ و فیلم نوآر، مورد استفادهٔ مجدد قرار نگرفتند. به عبارت دیگر، **صورت زخمی** همان‌قدر فیلم هاوارد هاوکس است که فیلمی گانگستری.

اگر قانون منع مشروبات الکی و حوادث شیکاگو مبنای واقعی ژانر فیلم گانگستری را فراهم می‌آورند، بخش عمده‌ای از محبوبیت ژانر ناشی از این بود که به تشریح شبکه پیچیده احساسات عمومی آمریکا نسبت به بحران اقتصادی می‌پرداخت. چنان‌که رابرت وارشا در مقاله تاریخی‌اش گنگستر به مثابه قهرمانی تراژیک» (۱۹۴۸) می‌نویسد: گانگستر «نه»ای است در مقابل «بله» بزرگ آمریکایی‌ها. مقاله وارشاگر چه گاه در تعمیم هایش زیاده روی می‌کند، حقیقتی اساسی را راجع به فیلم‌های گانگستری دهۀ ۱۹۳۰ و مقبولیت‌شان روشن می‌کند، مخاطب ناراضی و سرخورده از نهادهای رسمی جامعه طی دوره بحران اقتصادی گنگستر را تشویق می‌کرد و در ذهن خود بااو در لذت پوشیدن لباس شب و آمیزش با کسانی که برای‌شان لباس شب حقی موروثی بود سهیم می‌شد. از این لحاظ جاذبه فیلم گانگستری شبیه جاذبه موزیکال بود، و به ویژه «موزیکال نمایش» که در آن آدم‌هایی کوچک یک نمایش بر پا می‌کردند و بالاخره نظر مساعد بالادستی‌ها را جلب می‌کردند، ولی تنها پس از تعارضی شدید و با کسب امتیاز اضافی تبدیل ناگهانی یکی‌شان از نقش فرعی به ستاره. شباهت‌های دیگری هم میان فیلم‌های گانگستری و موزیکال اولیه وجود دارد: بانقش مرکزی انرژی در هر دو، چه در شکل پاهای جذاب، رقص تپ، آتش مسلسل‌ها یا تعقیب و گریز اتومبیل‌ها (تصادفی نیست که جیمز کاگنی پرجنب و جوش ستاره هر دو ژانر بود) این انرژی و ترقی اجتماعی (هر دو خصوصیت مرتبط با جنسیت پس زده شده) است که باعث می‌شود گنگستر اولیه چهره‌ای خوش بینانه و در عین حال تراژیک باشد، چهره‌ای محکوم به فنا، چراکه انرژی او هرگزکفایت نخواهد کرد.

این انرژی جنون‌آمیز را عملاً در تمام فیلم‌های گانگستری اولیه می‌توان دید. ***سزار کوچک*** و **دشمن مردم** (هر دو محصول ۱۹۳۱) را در نظر بگیرید. هر کدام درون سناریوی ظهور ـ و ـ سقوط خود جنبه‌های مختلفی از میل شدید به موفقیت را روشن می‌کنند. در ***سزار کوچک***، ادوارد جی رابینسون به نقش ریکو، جسمانیتی حیوانی و علاقه‌ای به شأن اجتماعی را نشان می‌دهد که به روان پریشی پهلو می‌زند. در **دشمن مردم**، گرایش کاگنی به گنگستریزم ابتدا به طور اجمالی از طریق خانواده او توضیح داده می‌شود (پدر او یک پلیس است)، ولی محور این گرایش شیفتگی تقریباً کودکانه‌ای نسبت به اتومبیل‌های تندرو و تیراندازی است. این فیلم‌ها الگوی ژانر در تمام طول دهه ۱۹۳۰ بودند. با این حال تغییراتی هم رخ دادند: دربحبوحهٔ محبوبیت مأمور فدرال، ملوین پرویس که در ۱۹۳۴ دیلینجر را از پای درآورده بود، مأموران قانون نیز وارد صحنهٔ فیلم‌ها شدند و درکنار گنگستر به خود نمایی پرداختند (مثلاً ***بازرسان ویژه***، ۱۹۳۵) و همچنان که ژانر قوام می‌یافت پیچش‌هایی اضافه می‌شد تا انعکاس این تغییرات باشد و نتیجه‌اش فیلم‌های گانگستری برای بچه‌ها (**بچه‌های کوچه بن بست**)، حضور گانگسترها در مزارع، ویژگی متداول مجموعه‌های وسترن آخر دهۀ ۱۹۳۰ و فیلم گانگستری کمیک بود (مثلاً ***تمام شهر حرفش را می‌زنند***، ساخته جان فورد و محصول ۱۹۳۵، با شرکت ادوارد جی رابینسون).

ژان گابن (۱۹۷۶-۱۹۰۴)

ژان گابن، که می‌توان او را بزرگترین ستاره تاریخ سینمای فرانسه دانست، جایی خاص در پانتئون سینما دارد، به عنوان قهرمان نمونه‌ای پرولتاریایی در رشته‌ای فیلم‌های کلاسیک دهه ۱۹۳۰ فرانسه. اگر چه کارنامه طولانی و فعال او (تقریباً ۱۰۰ نقش اصلی) طیفی وسیع‌تر از تصاویر و جذابیت‌ها را فراهم می‌کند.

گابن با نام ژان الکسیس مونکورژه در خانواده‌ای نمایش‌پیشه به دنیا آمد و کارش را به عنوان خواننده کمیک در صحنه موزیک هال پاریس آغاز کرد و اولین فیلم هایش، از جمله اولی هرکس شانس خودش رادارد (۱۹۳۰) همچنان نشانه‌های فعالیت نمایشی‌اش را برخود دارند. به دنبال آن در چند کمدی بازی کرد، از جمله ***تفریحات اسکادران*** (۱۹۳۲) ساختهٔ موریس تورنور، ولی هم‌زمان شروع به کار در قالب ملودراماتیک کرد: به عنوان چهره‌ای تبهکار / طبقه کارگری مثلاً در ***قلب یاس*** (۱۹۳۱) ساخته برجسته آناتول لیتواک. ***لا باندرا*** (۱۹۳۵، ژولی ین دو ویوبه) که درآن نقش یک لژیونر را بازی می‌کرد او را به یک ستاره تبدیل کرد و آغاز گر «اسطوره» او شد، ترکیبی از مردانگی طبقهٔ کارگری فرانسوی با سرنوشت تلخ یک قهرمان تراژیک که آندره بازن توصیف درخشانی از آن کرد: «اودیپ با کلاه پارچه‌ای». سپس اولین دورهٔ پرافتخار گابن از راه رسید، با فیلم هایی ساخته بهترین کارگردان‌های زمانه ***گروه زیبا*** و ***به به لوموکو*** (هر دو محصول ۱۹۳۶، دو ویوبه)، آثار رنوار شامل ***در اعماق*** (۱۹۳۶)، ***توهم بزرگ*** (۱۹۳۷)، و ***دیو درون*** (۱۹۳۸)، فیلم‌های گروه میون، ***دغل*** (۱۹۳۷) و فیلم‌های کارنه، ***بندر مه آلود*** (۱۹۳۸) و ***روز برمی آید*** (۱۹۳۹). حالت زمخت گابن و لهجهٔ پاریسی و نقش آفرینی نامحسوسش به شخصیت‌های او حالتی ملموس و واقعی می‌بخشید در حالی که چشمان خمارش -که فیلمبردارانی چون کورت کورانت و ژول کروگر آن را به زیبایی جلوه‌گر می‌ساختند- از او چهرای رمانتیک ساخت او ستاره ایده آل رئالیسم شاعرانه بود، مظهری هم برای امیدهای جبهه‌های ملی و هم هراس جنگ قریب الوقوع. پس از اشغال فرانسه او به هالیوود رفت و دو فیلم بازی کرد، ***مد*** (۱۹۴۲) و ***جاعل*** (۱۹۴۳). سپس به نیروهای فرانسه آزاد پیوست. کاری که بعداً به خاطرش مدال گرفت.

بلافاصله پس از جنگ، چنین به نظر می‌رسید که گابن تأثیرش را از دست داده و به صورت مردی آشکارا مسن‌تر بازگشته است. فیلم هایی چون ***مارتن روماناک*** (۱۹۴۵، با آیزا میراندا) به توفیق فیلم‌های دهۀ ۱۹۳۰ اش دست نمی‌یافتند. ولی در ۱۹۵۳ او بازگشتی خیره کننده داشت، در تریلر تأثیر گذار ***به پول دست نزنید*** (۱۹۵۳، ساخته ژاک بکر).

او درنقش ماکس قهرمان‌فیلم پرسونای جدیدی را معرفی کرد؛ گنگستر دنیا دیده، مسن ولی هنوز پر جذبه که به جای شرکت در دعواهای دسته‌ای، ترجیح می‌دهد با گروه کوچک دوستان (مذکر) خود شام بخورد. او سال بعد در باز آفرینی عالی رنوآر از موزیک هال پاریس آغاز قرن، ***کن کن فرانسوی***، به پیروزی دیگری دست یافت و از آن پس دوباره ستون سینمای تجاری فرانسه شد.او که از سینمای مولف و موج نو پرهیز می‌کرد، بازی‌های خوبی در دو فیلم خوش ساخت کلود اتان لارا، ***عبور از پاریس*** (۱۹۵۶) و ***در صورت گرفتاری*** (۱۹۵۸، با بریژیت باردو)، در درام‌های تاریخی نظیر ***بینوایان*** (۱۹۵۷) و در کمدی‌ها و تریلرها، به ویژه ***اعتیاد*** (۱۹۵۴)، و ***مگره دام می‌گسترد*** (۱۹۵۷) و ***ملودی در زیرزمین*** (۱۹۶۳) ارائه کرد.

بسیاری گابن را به خیانت به تصویر مردمی اولیه‌اش متهم کرده‌اند چراکه او بیش از پیش ایفاگر نقش گنده بوژواها و سیاستمداران می‌شد. ولی گابن دهۀ ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ مخاطب مردمی ثابتی داشت، که هم با ترقی اجتماعی شخصیت‌ها و هم با هویت پایدار طبقه کارگری‌اش که در جثه و لهجه‌اش نمودار بود، همذات پنداری می‌کرد. او در تمام طول کارنامه‌اش تبلور ایده‌آل‌های متغیر و در عین حال منسجم در زمینه مردانگی فرانسوی بود و کمتر ستاره‌ای چنین تأثیر پردامنه‌ای در کشور خودش داشته است. به طرزی نمادین او رئیس دولتی باورپذیر در فیلم ***رئیس جمهور*** (۱۹۶۱) بود و مرگش را با مرگ ژنرال دوگل قیاس کردند.

ژینت وینسندو

گزیده فیلم‌شناسی

هرکس شانس خودش راداشت (۱۹۳۰)؛ گروه زیبا (۱۹۶)؛ به به لوموکو (۱۹۳۶)؛ در اعماق (۱۹۳۶)؛ توهم بزرگ (۱۹۳۷)؛ دیو درون (۱۹۳۸)؛ بندر مه آلود (۱۹۳۸)؛ روز بر می‌آید (۱۹۳۹)؛ مارتن روماناک (۱۹۴۵)؛ به پول دست نزنید (۱۹۴۵)؛ کن کن فرانسوی (۱۹۵۴) هوای پاریس (۱۹۵۴)؛ عبور از پاریس (۱۹۵۶)؛

کتاب‌شناسی:

Bazin André (1983), The Destiny of Jean Gabin,
Garteur, Claude, and Vincendeau , Ginette (1993), Anatomie d'un mythe: Jean Gabin

ژان گابن در روزبرمی‌آید (۱۹۳۹)اثر مارسل کارنه و ژاک‌پره‌ور

از گانگسترها تا فیلم نوآر

در آغاز دهه ۱۹۴۰ گنگستر به عنوان یک شخصیت تا حد زیادی توان خویش را از کف داده بود و دیگر آینهٔ دوران نبود. زن ستیزی یک کاگنی (در **دشمن مردم**) که گریپ فروتی را توی صورت می‌مارش فرو می‌کرد، دیگر تصویری قابل قبول نبود. گرچه تصاویر مشابهی بعدها تکرار شدند (مثل وقتی که لی ماروین قهوهٔ جوشان را در فیلم **تب و تاب بزرگ**، فریتس لانگ محصول ۱۹۵۳، به صورت گلوریا گریهام پاشید)، ورود آمریکا به جنگ به معنی تغییرات بزرگی در جایگاه زنان بود که باعث می‌شد تصویر صرف آنها به عنوان دوست دختر مسأله ساز باشد. مدل‌های سنتی نمایش مناسبات جنسیت- نقش جنسی روز به روز در تعارض بیشتری با واقعیات دنیایی که زن‌ها شغل مردهای‌شان را می‌گرفتند (و وقتی شوهران‌شان در جنگ بودند به امورخانه نیز می‌رسیدند) قرار می‌گرفت. دگرگونی در تقسیم جنسی نیروی کار فوراً بر محتوای ژانرهایی چون فیلم جنایی تأثیر نگذاشت. بیشتر قضیه از این قرار بود که به قول جامعه شناسانی چون ادهول، هریس و یانگ، تضاد رو به رشد میان نظام جنسیت- نقش جنسی و تقسیم جنسی نیروی کار «امکان بالقوه‌ای برای کشمکش و پرسشگری، برای کینه و تخاصم جنسی» پدید آورد. این تضاد به طور غیر مستقیم راهش را به درون ساختار استعاری ژانر فیلم جنایی گشود.

با توجه به این شرایط متغیر به سادگی می‌توان دریافت که فیلم‌های جنایی دههٔ ۱۹۴۰ چقدر با فیلم‌های دههٔ قبل تفاوت دارند. یکی ازنقش‌های واژگونهٔ ناشی از این تغییر، نقش اغواگر و اغوا شده است (**پستچی همیشه دوبار زنگ می‌زند**، تی گارنت، ۱۹۴۶). ویژگی دیگر فیلم‌های جنایی دههٔ ۱۹۴۰ این است که زن‌ها نه تنها «مرگ آفرین» اند و در کمین مردان دستپاچه نشسته‌اند، بلکه اغلب طرف فعال رابطه‌اند و می‌کوشند آبروی از دست رفته مردشان را احیا کنند(**بانوی مرموز**، رابرت سیودماک، ۱۹۴۴). ضمناً شایان توجه است که انرژی مردانه ویژگی مشترک فیلم‌های نوآر، آزادترین زیر ژانرها، نیست. در فیلم نوآر نحوه‌ای که یک زن یامرد سیگارش را نگه می‌دارد همان‌قدر مهم است که نحوه‌ای که زن یامرد اسلحه را می‌گیرد. به همین طریق روایت ظهور و سقوط، پیرنگی که در آن انرژی عنصری اساسی است، در فیلم نوآر دیده نمی‌شود (و وقتی دیده می‌شود به واسطهٔ فلاش بک پایانش لو رفته است، مثل **میلدردپیرس**، مایکل کرتیز، ۱۹۴۶). ساختار ظهور و سقوط جایش را به ساختار بازجویی می‌دهد، اغلب در زمان حالی که ظاهراً کش داده شده است تا طول زمانی فیلم را پر کند، و باعث می‌شود شخصیت مرکزی در اکنونی بی پایان به دام بیفتد (**ساعت بزرگ**، جان فارو، ۱۹۴۸) که در آن فرصت همواره در حال اتمام است.

میزان تغییر چشم انداز فیلم جنایی طی دههٔ ۱۹۴۰ را می‌توان در

فیلم نوآر: رابرت میچم و ویرجینیا هیوستن در ازگذشته (۱۹۴۷) ساخته ژاک نورنور

آلفرد هیچکاک (۱۹۸۰-۱۸۹۹)

آلفرد هیچکاک یکی از معدودکارگردانهایی است که تصویر به ویژه از نیمرخ شناخته شده‌ای دارد. نامش به صورت واژه هیچکاکی زبان‌زد شده است . اورا همه به عنوان یکی از کارگردانان بزرگ سینمای جهان می‌شناسند و فیلم‌های به خاطر همان تنش‌ها و تلاقی‌هایی که هم مجسم می‌کنند و هم کتمان، اعتبار دارند. به رغم این واقعیت که او بیش از پنجاه سال در سینمای صامت و ناطق در سه کشور و برای استودیوهای متعدد و نیز به طور مستقل کارکرد فیلم‌هایش پیوستگی خارق‌العاده‌ای را نشان می‌دهند ،پیوستگی‌ای که در برگیرنده ناهمگون ترین گرایش‌های زیبایی شناختی است و این فیلم‌ها را سنگ محکی برای متنوع‌ترین تعبیر و تفسیرها ساخته است.

هیچکاک متولد ۱۸۹۹ در ایست اند لندن بود و در ۱۹۲۰ به عنوان نقاش و طراح صحنه کارش را برای استودیوهای فیلم بریتانیا آغاز کرد سپس نویسنده ، دستیار کارگردان و سرانجام کارگردان شد. با این همه این شرایط به خودی خود تأثیرات سینمای کشورهای دیگر بر کار هیچکاک را روشن نمی‌کند. اولین کار او برای شاخه انگلیسی شرکت پارامونت اورا پیش از آنکه حتی به آمریکا قدم بگذارد با روش‌های استودیوهای آمریکایی آشنا کرده بود. او ضمناً به شدت تحت تأثیر مونتاژ سینمای شوروی که در لندن مشاهده کرده بود و نیز فیلم‌های اکسپرسیونیستی آلمان بود. هیچکاک بعضی فیلم‌های اولیه‌اش را در آلمان در جوار مورناتو و لانگ فیلمبرداری کرده بود.

نام هیچکاک به سرعت مترادف با فیلمساز ماهر، حرفه‌ای و تیز هیجان شد. حتی در فیلم اولیه‌ای چون مستأجر (۱۹۲۶) او ویژگی‌های مختلفی راترکیب کرده بود که در کنار هم امضای اورا تشکیل می‌دادند: آرایش تصویری نور و سایه و حرکات دوربین پیچیده‌ای که یادآور سینمای صامت آلمان بودند با تدوین استعاری مونتاژ شوروی با برش موازی رایج در سینمای آمریکا. به علاوه هیچکاک با پیرنگ‌های مشخصی کار می‌کرد، مثل داستان مرد عوضی که در آن مردی به ناحق متهم شده می‌کوشد تا برائت خودرا نشان دهد . ازطریق محدود ساختن اطلاعات و تدوین نقطه نظر کنترل دقیقی بر همذات پنداری تماشاگر اعمال میکرد. با ورود صدا ، هیچکاک به کوش کاربردهای بدیع صدا و موسیقی و نیز سکوت پرداخت. تغییراتی که او به دلیلی الزامات فیلم ناطق در ***حق‌السکوت***(۱۹۲۹) داد نشان داد که او برخلاف بسیاری از اقران خودقابلیت دراماتیک تکنولوژی جدید را درک می‌کرد. معروف ترین فیلم‌های انگلیسی زبان مثل **۳۹ پله** (۱۹۳۵) ، ***خانم ناپدید می‌شود*** (۱۹۳۸) و ***مردی که زیادمی‌دانست*** (۱۹۳۴) تریلرهای جاسوسی پیچیده و موثری بودند ولی او در ضمن فیلم‌های ملودرام ، رمانتیک ، کمدی و تاریخی هم می‌ساخت.

او در سال ۱۹۳۹ وارد هالیوود شد تا ***ربکا*** (۱۹۴۰) را برای دیوید.اُ.سلزنیک تهیه کننده بسازد. این آغازگر رابطه‌ای بغرنج با نظام استودیویی بود، نه تنها با سلزنیک بلکه با والتر ونجر ،آر.کی.او ، یونیورسال و فوکس قرن بیستم هیچکاک به سازمان یافتگی شدید استودیوها متکی بود، ولی در مقابل مداخله تهیه کننده‌ها برمی‌آشفت.

جنت‌لی در روح (۱۹۶۰) ساخته هیچکاک

بزرگترین مداخله از سوی سلزنیک صورت گرفت که خودرا شخصاً مسئول تمام محصولاتش می‌دانست. تضاد حاصله فیلم‌های آن دورا هم غنی کرد و هم دچار گرفتاری ساخت. هیچکاک قبلاً خودرا با کار در نظام استودیویی تطبیق داده بود و این کار را از طریق سیستم «قطع در دوربین» انجام داده بود. در این روش او تنها چیزهای لازم را فیلمبرداری می‌کرد و در نتیجه نمی‌شد فیلم را طوری غیر از شیوه مورد نظر اوتدوین کرد.

با این حال هیچکاک صرفاً خودش را با نظام استودیویی هماهنگ نمی‌کرد، بلکه در پی استقلال ازآن بود. پس از رشته فیلم‌هایی برای سلزنیک، او دنبال کارهایی مستقل رفت. اولین این فیلم‌ها ***طناب*** (۱۹۴۸) از نظر تجاری مخاطره‌آمیز و از لحاظ زیبایی شناختی و فنی بلند پروازانه و مستلزم برداشت های بلند ماهرانه و ده دقیقه‌ای بود. پس از چهار فیلم برای برادران وارنر، از جمله ***بیگانگان در قطار*** (۱۹۵۱)، هیچکاک پنج فیلم برای پارامونت ساخت. از جمله فیلم‌های موفق و پرفروش چون **دستگیری یک دزد** (۱۹۵۴) و بازسازی ۱۹۵۵ ***مردی که زیاد می‌دانست*** و نیز دو فیلم که شاید روشن‌ترین تجسم جهان هیچکاک باشند: **پنجره عقبی** (۱۹۵۴) و **سرگیجه**(۱۹۵۸). هیچکاک حقوق این فیلم‌هارا عاقلانه برای خویش حفظ کرد.

پس از موفقیت خیره کننده ***شمال از شمال غربی*** (۱۹۵۹) که با هزینه‌ای زیاد برای ام.جی.ام ساخته شد، هیچکاک تغییر جهت عجیبی داد. با وام‌گیری از برنامه‌ریزی تولید و فیلمبرداری سیاه و سفید در تلویزیون، و اخذ دستمایه هولناکش از فیلم‌های وحشت‌زای ارزان ، **روح** (۱۹۶۰) را ساخت که نشانگر تأثیر روبه رشد سویه نه چندان اعتباری صنعت سینما بود. ولی **روح** با ترکیب مونتاژ درخشان و حرکات طولانی دوربین و نیز تغییر دادن دراماتیک همذات پنداری تماشاگر، ضمناً نشانگر تکنیک‌های پخته هیچکاک نیز بود. در این رمان قرارداد او با پارامونت به او اجازه می داد از سود فروش بالاتر از حدی معین بهره‌مند شود. این توافق به قولی ۲۰ میلیون دلار از **روح** برای او به همراه داشت.

با **روح** فیلم‌های هیچکاک برآشوبنده‌تر و عجیب‌تر شدند. وقتی در **پایان‌شمال از شمال غربی** قطار حامل آقاوخانم تورنهیل درون تونل ناپدید می‌شد ، ازدواج به صورت یک شوخی تصویری تحقق می‌یافت. ولی این آخرین زناشویی سعادتمندانه در فیلم‌های هیچکاک بود. روح با یک رابطه نامشروع در وقت ناهار در اتاق یک هتل شروع می‌شود و حرکت روایی ماجراهای رمانتیک قبلی هیچکاک جایش را به ناممکنی خوشبختی جنسی با رمانتیک می‌دهد. در فیلم‌های بعدی‌اش خشونت نسبت به زنها فزونی یافت و تمایل هیچکاک به اینکه روایت و دوربین شخصیت‌های زن را کنترل، بازخواست و مستأصل کنند از حد فراتر رفت.

پرندگان (۱۹۶۳) و **مارنی** (۱۹۶۴) چندان به گرمی استقبال نشدند و هیچکاک هرگز محبوبیت سابقش نزد مردم را باز نیافت . کارهیچکاک همواره معیار سنجش پیشرفت‌های نظریات جدید سینمایی بوده است و این مسأله از کارخلاقه او با صدا در اوایل دهه ۱۹۳۰ آغاز شد. حضور محسوس او به عنوان مؤلف باعث شد او اهمیت خاص برای منتقدان فرانسوی کایه‌دو سینما داشته باشد که خواهان وحدت تماتیک ، بصری و ساختاری مجموعه آثار یک کارگردان بودند. کتاب کلودشابرول واریک رومر بر نقش کاتولیسیزم هیچکاک و قرابت گناه و معصومیت در مایه مردعوضی تأکید داشتند. کتاب مصاحبه فرانسوا تروفو با او، تفسیر خود هیچکاک از کارش را محور قرار می‌داد و بررسی‌های مولف گرایان انگلیسی زبانی چون پیتر باگدانوویچ و رابین وود به معرفی این دیدگاه در انگلستان و تعریف کمک کردند. تحلیل‌های انتقادی بعدی فیلم های هیچکاک را عرصه‌ای برای رقابت نظریات ساختارگرایانه روانکاوانه و اخیراً فمینیستی ساخته‌اند. جان دادن فیلم‌های او برای تکنیک‌های تحلیل دقیق، که پیشگامش ریموند بلور با بررسی یک فصل از **پرندگان** در ۱۹۶۹ بود ، کار اورا در زمینه‌ای آزمایشی برای هرنوع روش شناسی ساخته است.

در مقابل، کارهای تاریخی اخیر دربارهٔ فعالیت ها و تبلیغ خود هیچکاک و روابطش با سلزنیک به روشن کردن جایگاه تاریخی هیچکاک کمک کرد. در نقطه مقابل گرایش های نظریه پردازان به تعبیر فیلمهای او به عنوان تجسم‌های اصل یا نظامی انتزاعی ، ایده‌ای که فیلمهای هیچکاک و تفسیر او از آنها سخت پشتیبان آن هستند.

درواقع، درخشش فراوان کارهیچکاک که آن‌را مستعد تفسیرهای بسیار می‌سازد، ظاهراً برخاسته از خلوص تقریباً ریاضی گونه‌ای است که در آن تکنیک روایت و ساختار یکی می‌شوند و هر جنبه خودآگاهانه در جنبه دیگری تجلی می‌کند. اگرچه گناه و معصومیت مدام در فیلمهای هیچکاک به رقابت برمی‌خیزند، هیچکاک خودش شکی در این باره که مولف این اعمال گناه آلودی که فیلم‌هایش باشند کیست، به جا نمی‌گذارد. این فیلم‌ها همچون جنایتی کامل هستند ، نه به این خاطر که مولف جنایت پنهان است بلکه به این خاطر که او کاملاً آشکار است، با درخششی که هم‌زمان عمیقاً مشکوک و مطلقاً بی‌عیب است .

ادوارد ر.اونیل

گزیده فیلم‌شناسی

مستأجر (۱۹۲۶)، حق‌السکوت (۱۹۲۹)، جنایت (۱۹۳۰)، مردی که زیاد می‌دانست (۱۹۳۴)، ۳۹ پله(۱۹۳۵)، خانم ناپدیدمی‌شود(۱۹۳۸)، ربکا(۱۹۴۰)، سایه یک شک (۱۹۴۳)، بدنام (۱۹۴۶)، طناب (۱۹۴۸)، بیگانگان در قطار(۱۹۵۱)، پنجره عقبی (۱۹۵۴)، سرگیجه (۱۹۵۸)، شمال ازشمال غربی (۱۹۵۹)، روح (۱۹۶۰)، پرندگان (۱۹۶۳)، مارنی(۱۹۶۴)، جنون (۱۹۷۲).

کتاب شناسی

Bellour, raymond (1979), L'Analyse de film.

Begdanovich, Oeter (1963), The Cinema of Alfred Hitchcock.

Modleski, tanai(1989), The Women who knew Too much: Hitchcock and Feminist Theory.

آلفردهیچکاک سرصحنه جنون (۱۹۷۲)

تغییر شکل تضاد میان دنیای بالا و دنیای پایین دید. در شکل سرراستش، مثل فیلم‌های کارآگاه خصوصی و شماری از فیلم‌های نوآر دهۀ ۱۹۴۰، تباهی حاکم بود و این دو دنیا (اغلب به راحتی تمام) در کنار یکدیگر قرار داشتند، در حالی که نماینده‌های هر کدام از این دو دنیا اغلب نقشی هم در آن دنیای دیگری داشتند. از این رو انتظار می‌رفت که پلیس فاسد باشد و گردانندۀ کاباره محلی تبهکار (***خواب بزرگ***، هاوارد هاوکس، ۱۹۴۶؛ ***قتل، عزیزم***، ادوارد دیمیتریک، ۱۹۴۴). ولی به تدریج به طور فزاینده‌ای مسأله اصلی از گروه و جامعه به فرد و خویشتن دوپاره تبدیل شد. چون همان‌طور که جنگ تغییری اساسی و شدید در الگوی فرهنگی زندگی آمریکایی به بار آورد، ورود مهاجران اروپایی باعث تسریع روند اشاعۀ اندیشه‌های منسوب به زیگموند فروید درفضای روشنفکری آمریکا شد. روانشناسی و روانکاوی که در اواخر دهۀ ۱۹۴۰ راه خود را به هالیوود باز کرده بودند، به نویسنده‌ها و کارگردان‌ها این امکان را دادند که تصویر دنیای بالا و دنیای پایین را درون فرد واحد (خود آگاه و ناخودآگاه) خلق کنند. دوتا از سرفصل‌های کتاب پارکر تایلر درباره سینما «جادو و اسطوره سینما» (۱۹۴۷) ـ «فروید گرایی فتوژنیک است» و «اسکیزوفرنی مدروز» ـ جمع بندی تأثیر ایده‌های فرویدی بر هالیوود هستند. علاوه بر این رواج مفاهیم دوگانگی شخصیت و هویت دوپاره ناشی از کار هنرمندان دمخور با سنت رمانتیک یا کسانی بود که در سینمای اکسپرسیونیست آلمان در دهۀ ۱۹۲۰ کار کرده بودند. این تأثیر ابتدا در فیلم وحشت‌زای دهۀ ۱۹۳۰ رخ نمود و سپس در فیلم نوآر دهۀ ۱۹۴۰.

شاهین مالت، جان هیوستن (۱۹۴۱)، اقتباس از داستان داشیل همت و یکی از اولین فیلم‌های نوآر، نقطه آغاز مناسبی برای بررسی دگرگونی‌های استراتژی‌های روایی فیلم جنایی و ظهور نوآر به عنوان شکل مسلط ژانر در این دهه است. سابقۀ پیرنگ مرکزی ـ بازیابی شیئی با ارزش، ولی مشکوک ـ به پیرنگ‌های دوران ویکتوریایی و پیش از آن بر می‌گردد. (***سنگ مروارید نما*** اثر ویلکی کالینز مثال روشنی است، و شخصیت گروتسک گاتمن/ سیدنی گرین استریت شباهت زیادی به کنت فوسکو، از شخصیت‌های همین نویسنده، دارد). قهرمان فیلم، سام اسپید (همفری بوگارت) نه قدیس است و نه گناهکار، بلکه مردی حساس و آسیب‌پذیر است که وقتی به سینه مری آستور ضد قهرمان اغواگر دست رد می‌زند، حالت قهرمانی رمانتیک و جریحه‌دار شخصیت کارآگاه خصوصی را تمام و کمال مجسم می‌سازد: «هیچ وقت منو درک نمی‌کنی، ولی سعی می‌کنم برات توضیح بدم... وقتی شریک یک مرد کشته میشه اون باید یه کاری بکنه. فرق نمی‌کنه که درباره‌اش چی فکر می‌کردی، اون شریک تو بود، و تو باید یه کاری در موردش بکنی». این گفته‌ها معرّف حرکتی است که از آتشین مزاجی شخصیت کاگنی در دهه ۱۹۳۰ به افسون دنیادیدگی و جریحه داری شخصیت‌های بوگارت در دهۀ ۱۹۴۰ صورت گرفته است. و بعد خود آستور را داریم، زنی نیرومند و بازی گردان که تظاهر به آسیب پذیری می‌کند و ما او را در آمیزه‌ای از نماهای درشت پرنور و لابه لای سایه‌ها می‌بینیم که پیش بینی سیر او به سوی زندان هستند. در بطن این‌آمیزه غنی مفاهیمی جای دارند چون بی قیدی که آستور و گرین استریت مظاهرش هستند، و بوگارت در برابرش گارد می‌گیرد، و نیز دوگانگی و بدلیّت که به واسطه آن می‌توان شخصیت‌ها را آلترناتیوهایی برای یکدیگر دانست.

چیزی که فیلم ندارد، فلاش بک است. کاربرد فلاش بک به زودی مهر شاخص فیلم نوآر شد و یکی از مقاصد اصلی آن انکار هر گونه حس پیشروی بود. محو سناریوی ظهور و سقوط از اینجا می‌آید. وقتی نگاه کردن به پس، به گذشته، همانند فیلم بسیار با مسمای ژاک تورنور، ***گذشته*** (۱۹۴۷)، و تجربه غالب باشد، امید به آینده برای ابد از بین می‌رود. در چنین دنیایی، جایی که پرتوهای نور همان‌قدر که روشن می‌کنند می‌پوشانند، اصول دراماتیک ساده‌تر و پشتیبان ساختار فیلم گانگستری جایی که حریف را می‌شد با رگبار مسلسل سرجایش نشاند ـ محلی از اعراب نمی‌یافتند.

برای درک اهمیت ورود فیلم نوآر تنها کافی است به فیلمی کوچک چون ***بانوی مرموز*** (۱۹۴۴)، ساخته رابرت سیود ماک، نگاه کنیم. پیرنگ فیلم سادگی محض است: مردی متهم به قتل همسرش قرار است هجده روز دیگر اعدام شود. منشی‌اش به بیگناهی او باور دارد و می‌کوشد تا با یافتن بانوی گمشده‌ای که می‌تواند شاهد مرد باشد، به اثبات این مسأله بپردازد. جالب آن‌که از همان آغاز شواهد تصادفی دال بر مجرم بودن آلن کرتیس توأم با این حس نیرومند است که مرد می‌خواسته زن را بکشد، که زن شایسته مرگ بوده است (چون با کسی رابطه داشته است) واین که قاتل زن، (دوست مرد، فرانچوت تون)، هنرمندی اسکیزوفرنیک، به یک معنا بدل کرتیس است و امیال سرکوفته کرتیس را جامۀ عمل می‌پوشاند (که البته این مایه فیلم ۱۹۵۱ هیچکاک، ***بیگانگان در قطار***، نیز هست). داشتن قابلیت ارتکاب جنایت یا خشونت ویژگی متداولی در فیلم نوآر است (مثلاً در ***مکانی خلوت*** نیکلاس ری، ۱۹۵۰). در بیشتر طول ***بانوی مرموز*** کرتیس از دنیایش جدا شده است و به شکلی مشابه الا

رینز کل فیلم را صرف یافتن دنیایی دیگر می‌کند. به ویژه دو فصل جلب نظر می‌کنند. در اولی او شاهدی را تعقیب می‌کند و از دنیای خویش به دنیای سرد پای می‌گذارد، از طریق خیابان‌های تنگ و تاریکی که بیشتر از دنیای تبهکاران، مغاره‌های یونانی را به ذهن متبادر می‌سازند. دومی حتی از این هم صریح‌تر است. رینز خودش را به شکل روسپی‌ها در می‌آورد و به یک برنامه اجرای جاز آخر شب می‌رود که با یک طبل نوازی مستانه به اوج می‌رسد و توأم با نورپردازی اکسپرسیونیستی و زوایای دوربین دراماتیک است؛ مؤید بصری قدرت سکس (و ضمناً توضیح دهنده این که چرا تون همسر کرتیس را کشته است).

دو فیلم از کارگردان کهنه کار، رائول والش، نشانگر این هستند که تا چه حد فیلم نوآر در دگرگونی‌های الگوی زندگی امریکایی در اثر جنگ جهانی دوم ریشه داشت: ***مردی که دوست دارم*** (۱۹۴۶) و ***عصیان میمی استوور*** (۱۹۵۶). در اولی آیدا لوپینو یک زن مستقل است، (***خواننده کاباره***)، که حین دیداری از خواهرش مشکلات او را حل می‌کند، مشکلاتی که عمدتاً ناشی از این واقعیت اند که شوهر خواهرش در بیمارستان سربازان جنگی رنجی فرساینده می‌برد. فیلم شماری از عناصر ژانری فیلم جنایی را نشانه می‌رود، ولی کانون توجه‌اش تضاد میان زنی نیرومند (لوپینو) و مردی ضعیف (بروس بنت)، با یک مهاجم جنسی (رابرت آلدا) در میانه، است. فیلم هم یکی از خوش بینانه‌ترین فیلم‌های نوآر است (در وهلهٔ اول به دلیل تمرکز والش بر لوپینو) و هم یکی از مکانیکی‌ترین‌های‌شان از لحاظ سازماندهی سناریوی زن قوی در مقابل مرد ضعیف.

عصیان میمی استوور (رنگی و سینماسکوپ) واقعاً یک فیلم نوآر نیست. بلکه هجویه‌ای است بر فیلم گانگستری و فیلم نوآر. جین راسل دختری است که در سالن‌های رقص می‌گردد (یعنی یک فاحشه) که در ۱۹۴۱ از سان فرانسیسکو بیرون رانده می‌شود و به هونو لولو می‌رود و آنجا از طریق کار املاک و مستغلات (با سرمایه‌ای که از کار در روسپی خانه کاباره جمع کرده است) پول پارو می‌کند؛ مشتری اصلی او ارتش آمریکاست. وقتی او عشق را در برابر داستان نویس پول‌دار ولی ضعیف (ریچارد اگان) تجربه می‌کند، متحول می‌شود تا عشقش را به مرد ثابت کند، ولی بعد به دلیل حس وفاداری به سایرین برمی گردد تا در «بنگله» (نام کنایی روسپی خانه) کار کند. اگان که از این موضوع باخبر می‌شود زن را طرد می‌کند؛ زن منتظر بخشش او می‌ماند. ولی وقتی مرد چنین نمی‌کند، زن عازم موطنش در می‌سی‌سی‌پی می‌شود. عصیان میمی استوور با پیرنگ ظهور و سقوطش، دنیاهای متضادش، برجستگی راسل به عنوان زنی نیرومند و مهاجم و کاربرد مکان‌های آشنای ژانر (کابارهٔ «بنگله»)، به رغم امتیازات نصفه و نیمه، بسیار فیلم ناجوری است. خیلی ساده می‌توان گفت که با زمانه‌اش ربطی ندارد و تنها بر حسب معیارهای غیر ژانری است که قابل درک می‌شود به عنوان اثر کارگردانش، رائول والش.

دهۀ ۱۹۵۰ و بعد

بین ***مردی که دوست دارم*** و ***عصیان میمی استوور*** جامعه آمریکا و همراه آن استراتژی‌های روایی فیلم جنایی دگرگون شد. با بازگشت تبهکاری سازمان یافته در پی تجارت تسلیحات جنگی، زیر ژانر گانگستری باردیگر جلوهٔ بارزی یافت. ولی فیلم گانگستری جدید مایه‌ها و موتیف‌هایی متفاوت از فیلم دهۀ ۱۹۳۰ داشت. در دهۀ ۱۹۳۰، عرضهٔ مشروب در منطقهٔ شرق شیکاگو مسأله اصلی بود. در دهۀ ۱۹۵۰ عامل تهدید کننده سرنوشت کشور یا از خارج، از جانب روس‌ها و یا از داخل،از طرف مافیا بود و داستان فیلم‌ها دیگر از صفحه اول روزنامه‌ها گرفته نمی‌شد، بلکه منبع‌شان بررسی‌های کمیسیون کفوور در باره تبهکاری بود.

در این اثنا، به طور کلی در سینمای آمریکا فیلم‌های دارای گرایش اجتماعی به طور فزاینده‌ای درونگرا شدند و به مسأله خواستگاری، ازدواج، خانواده و خانه روی آوردند. جنسیت نیز به اشکال سرکوفته و درعین حال آشکار (دوریس دی و الیزابت تیلور، مارلون براندو و راک هادسن) کانون توجه طیفی وسیع ازفیلم‌ها بود. در نتیجه این تغییر علائق، استراتژی‌های روایی کلاسیک به کمال رسیده در فیلم‌های گانگستری دهۀ ۱۹۳۰ و فیلمهای نوآر دهۀ ۱۹۴۰ دیگر خریداری نداشتند. در عوض، پرداختن به مسائل خانوادگی راه جدیدی بود برای ابراز علاقه ابدی به جنایت و بزهکاری در شکل فیلم‌هایی درباره بزهکاران جوان و نوجوان و رابطه‌شان با نهادهای قدرت و خانواده. دنیای تبهکاری راهش را به درون خانه‌های آمریکایی باز کرده بود.

ترجمه: کامبیز کاهه

کتاب‌شناسی:

Cameron, Ian (1975), A Pictorial History of Crime Films.

Cook , Pam and Johnston , Claire (1974), The Place of Women in the Films of Raoul Walsh.

Denning , Michael (1987), Mechanic Accents.

Tyler, Parker(1947), Magic and Myth of the Movies.

Warshaw, Robert (1948), The Gangster as Tragic Hero.

سینمای فانتزی

ویوین سابچک

تعریف خیال (فانتزی)

به گفته کارگردان فرانسوی، فرانسوا تروفو تاریخ سینما در دو مسیر پیش رفته است، یکی مسیری که از لومیر آغاز می‌شد و اساساً واقعگر است، و دیگری که از مه‌لیس شروع می‌شود و شامل آفرینش خیال است. هر چند این تقسیم‌بندی به لحاظ تاریخی شبهه انگیزاست، اما با وجود این می‌توان یک تمایز کلی بین فیلم‌ها (و ژانر فیلم‌ها)یی که به طور کلی در درون محدودهٔ واقع نمایی عمل می‌کنند قائل شد ـ رویدادهایی که منطبق با امکانات طبیعی اتفاق می‌افتند ـ و فیلم هایی که با ارائه رویدادهایی خارج از محدوده‌های طبیعی آن را به فراسوی مرزهای مألوف گسترش می‌دهند.

به طور کلی سه نوع فیلم وجود دارد که بیننده امروزی به محض برخورد باآنهااین فیلم‌ها را جزو دستهٔ دوم [فیلم‌های خیالی] به حساب خواهد آورد: فیلم های ترسناک، علمی تخیلی (SF) و حادثه‌ای خیالی. این فیلم‌ها به مثابه ژانرهای جداگانه‌ای تلقی می‌شوند، ژانرهایی که همه در یک چیز مشترک‌اند، و آن این که از راه خیالپردازی، دنیاهایی از نوع دیگر ـ «خیالی» - می‌سازند و قصه هایی از تجربه هایی ناممکن تعریف می‌کنند، تجربه هایی که به منطق عقلانی و به آنچه که اخیراً به قوانین تجربی معروف شده است تن نمی‌دهند. به علاوه همهٔ این سه ژانر از طریق به کارگیری عناصر خیالی روایت‌هایشان و از طریق استفاده از مجموعه‌ای از روش‌های سینمایی مرسوم به «جلوه‌های ویژه»، و تأکید بر این جلوه‌ها، این دنیاها و تجربه‌های (خیالی) را به شکل آشکاری عینی و ملموس می‌سازند. هر سهٔ این ژانرها خیالپرازی را به معنای واقعی کلمه «به رسیمت می‌شناسند». تام هاچیسن (۱۹۷۴) می‌نویسد «فیلم‌های ترسناک افکار هراس انگیزی هستند که به یک باره عینیت یافته‌اند؛ فیلم علمی تخیلی فکر نامحتملی‌است که در درون مرزهای عصر تکنولوژی، امکان حدوث می‌یابد»، و فیلم حادثه‌ای و رمانس خیالی همان آرزوی شیرین و ناممکن انسانی است که به شکل ملموس و عینی برآورده می‌شود.

با این حال، عقیده بر این است که اساساً اغلب، اگر نگوییم همهٔ فیلم‌ها، از برخی جنبه‌ها خیالی هستند، چرا که توهمی را ایجاد می‌کنند که مبتنی است بر دستکاری یک رویداد بیرون از فیلم توسط شکل‌های مختلف جلوه‌های عکاسی و مونتاژ. بدین ترتیب ژانرهای خیالی حالت خاصی از آن‌چه را که ویژگی‌عمومی سینما به مثابه یک کل است (و همیشه بوده است)، بازنمایی می‌کنند. یقیناً سینمای اولیه خود به خود مجذوب براندازی «خیالی» قوانین عینیِ (فیزیکی) فضا ـ زمان و علیت وسط خود، شده بوده است، قوانینی که تماشاگران را از آن گریزی نیست. این سینما خیالبافی و «شعبده‌بازی» رسانه را، نخست در جلوه‌های فی‌البداههٔ جادوی سینما و سپس در روایت هایی که توانایی سینما را در تحقق بخشیدن به چارچوب‌های فضایی ـ زمانی از نوع دیگر و تجارب «ناممکن» به رخ می‌کشیدند، به اثبات رساند. فیلمی مثل ***سفر به ماه*** (ژرژ مه‌لیس، ۱۹۰۲) تغییر شکل سینما (به مثابه دنیایی ناممکن متشکل از جلوه‌های ویژه) به سینمایی دربارهٔ دنیاهای ناممکن با ویژگی‌های خاص، را مجسم می‌کند. بعدها بود که شعبده‌بازیِ هستی شناختی سینما وارد روایت‌های خیالی شد. و در ژانرهایی که به عنوان سینمای خیالی شناخته می‌شدند، برای جلب بیننده به کار گرفته شد. در این میان در نوع رایج‌تر فیلم‌ها (که اغلب همان تکنیک‌های استودیویی مصنوعی را به عنوان قرینه‌های خیال خود به کار می‌گیرند) عنصر شعبده منکوب شده و تصنع به صورت طبیعت آنها درآمده است.

در این زمینه، باید پرسید که چرا برخی انوع دیگر فیلم که در آنها عناصر ناتورالیستی جنبه غالب دارند ـ به عنوان مثال فیلم‌های آوانگارد، انیمیشن، فیلم‌های موزیکال، و فیلم‌های حماسی مذهبی ـ عموماً در مقوله ژانریِ فیلم خیالی جای نمی‌گیرند؟ پاسخ این پرسش، خود آشکار کنندهٔ نحوهٔ عمل سینما و نقش مفهوم ژانر درایجاد انتظارات برای بیننده، است.

در مورد فیلم‌های آوانگارد و تجربی یکی از دلایل عدم شمول آنها در مقوله فیلم خیالی، مربوط به نهاد تولید فیلم است. این فیلم‌ها که به صورت فردی و مستقل ساخته می‌شوند، در خارج از قلمرو تولید استودیوییِ تجاری قرار می‌گیرند، در نتیجه در روند تکامل الفبای قراردادهای ژانریِ مشترک بین تولید کننده و مصرف کننده جایی نیافته‌اند. این

فیلم‌ها همچنین بیشتر متعلق به حوزهٔ فرهنگی «متعالی» هستند تا فرهنگ مردمی، و بیشتر به عنوان جنبش‌های هنری مثل اکسپرسیونیسم و سوررئالیسم تلقی می‌شوند تا ژانر فیلم. از این رو، آن دنیاها و رویدادهای خیالی که شاعر و هنرمند فرانسوی ژان کوکتو در فیلم‌هایش خلق می‌کند، در صورتی سنخیتی با ژانر خیالی پیدا می‌کند که اشارت‌های دیگری نیز حضور داشته باشند که آشکارا فیلم را با یک ژانر غیر سینمایی مثل قصه‌های پریان پیوند بزند؛ از زمره این فیلم‌ها می‌توان ***دیو و دلبر*** (۱۹۴۶) را نام برد. امامهم‌تر از آن این که، فیلم‌های آوانگارد، تا حدود زیادی مثل فیلم‌های اولیه، بیشتر از آن که دلمشغول خلق دنیاها و رویدادها در سینما باشند، سعی دارند که بیننده را به صورتی انعکاسی به درون جذبه خیالیِ همه‌گیری بکشانند که عبارت است از خود سینما، بکشانند.

فیلم‌های انیمیشن نیز در زمره ژانر فیلم‌های خیالی به حساب نمی‌آیند ـ مگر فیلمی مثل ***سفرهای گالیور*** (۱۹۳۹)، که از ساختمایه‌هایی استفاده می‌کند که پیش‌تر با ژانر خیالی ملازم بود. فیلم‌های حادثه‌ای مثل ***کینگ کنگ*** (۱۹۳۳)، و ***هفتمین سفر سندباد*** (۱۹۵۸)، و فیلم‌های علمی تخیلی چون ***هیولای ۲۰/۰۰۰ متری*** (۱۹۵۳) از جلوه‌های ویژهٔ انیمیشنِ مدل به صورتی اغراق‌آمیز استفاده می‌کنند، اما در بافت یک دنیای سه بعدی دست به این کار می‌زنند، دنیایی که شباهت کافی به دنیای خود ما دارد، یا حداقل قواعد حاکم بر جادوی آن برای پیکره‌ای از یک هیولای پیش تاریخی یا لشگری از اسکلت‌ها به قدر کافی ثابت هست که کاراکترها همانند بیننده‌ها آنهارا به عنوان موجوداتی «عجیب» و «غیر عادی» درک کنند. در فیلم‌های انیمیشن، هر چیزی می‌تواند هنجارهای تجربی را به هم بریزد، در حالی که هنجار فیلم خیالی از یک رئالیسم ابتدایی آغاز می‌شود که بعداً وقتی غول ظاهر می‌شود یا مرده زنده می‌شود، یا مسافر فضا ـ زمان وارد دنیای دیگری می‌شود، این رئالیسم دچار بحران می‌گردد. جنبه‌های «خیالی» این دنیای خلق شده و جلوه‌های «ویژه» ای که آن جنبه‌های خیالی را ملموس می‌سازند، بدون این پی‌بندی رئالیستی، فاقد آن زمینه قانع کننده‌ای خواهد بود که براساس آن، ویژگی‌های خیالی آنهاو غیر عادی بودن آنها امکان خودنمایی بیابند.

هر چند فیلم‌های موزیکال خیالی بسیار محبوبی چون ***جادوگر شهر زمرد*** (۱۹۳۹) و ***مری پاپینز***(۱۹۶۴) ساخته شده‌اند، اما به طور کلی فیلم‌های موزیکال جزو فیلم‌های خیالی به حساب نمی‌آیند. البته، مردم در دنیایی سراسر از رقص و آواز زندگی نمی‌کنند، و ارکستر ناپیدایی هم در کار نیست که آنهارا همراهی کند. از این جنبه، دنیای موزیکال یک دنیای ناممکن است، منتهی نه یک دنیای خیالی ـ به معنایی که در اینجا از این واژه مراد می‌کنیم. چون جلوه‌های تماشایی فیلم موزیکال همچنان ریشه در قانون فیزیکی دارد، در حالی که احساسات کاراکترها، هر چند با شدت وحدت بیان می‌شود؛ اما همچنان مقید به وضعیت‌های عادی است. فیلم موزیکال بیشتر از احساسات متداول انسانی و موفقیت‌های فیزیکی خارق العاده برخوردار است تا رویدادهای خیالی و «جلوه‌ها» ی سینمایی منحصر به فردی که که از مرزهای تجارب روزمرهٔ انسان فراتر می‌روند.

باید اشاره‌ای هم به فیلم‌های حماسی مبتنی بر کتاب مقدس کرد چون ژانری است که در آن کاراکترهایی که واجد ویژگی‌های ناممکن و فوق انسانی اند، اهمیت زیادی پیدا می‌کنند، و نیز از جلوه‌های ویژه برای تصویر رویداد «معجزه آسا» استفاده می‌کند. در ***سامسون و دلیله*** (۱۹۴۹) نیروی فوق انسانی سامسون معبد را به زیر می‌کشد، و در ***ده فرمان*** (۱۹۵۶)، موسی آشکارا دریای سرخ را می‌شکافد، و این رویدادهای ساخته شده از جلوه‌های ویژه، در درون یک دنیای باورپذیر (هر چند ممکن است همیشه به لحاظ تاریخی صحیح نباشد) عینیت و تجسم می‌یابد. با وجود این، این فیلم‌ها هم جزو فیلم‌های جنایی محسوب نمی‌شدند. این فقط محتوای این فیلم‌ها نیست که آنهارا از فیلم‌های خیالی جدا می‌کند، چون فیلم‌های ترسناک نیز اغلب آشکارا از احادیث مذهبی و روحانی اقتباس می‌کنند و در فیلم‌های خیالی (با وجود لحن غیر مذهبی‌شان) اغلب شیطان یا فرشته‌ها هم جزء کاراکترها هستند، با این حال سنت غالب در فرهنگ غرب، در اینجا بین «خیالی» و «معجزه آسا» تفاوت قائل است. روایت‌های مذهبی همواره به شکل محترمانه‌ای هاله‌ای از ابهام حول بنیادهای علمی معجزه‌هاشان می‌کشند، و رویدادهای غریب و جلوه‌های ویژه پوشیده در پرده‌ای از ابهام هستند. این [معجزه‌ها و رویدادها] هم به صورت حقایق تاریخی و هم به عنوان تمثیل محض ارائه و پذیرفته می‌شوند، اما تقریباً هیچ وقت به مثابه خیال که آشکارا طبیعت خیالپردازانه دارد، به حساب نمی‌آیند.

فیلم‌های ترسناک، علمی تخیلی و حادثه‌ای خیالی

بدین ترتیب در ایالات متحد آمریکا و انگلستان ژانرهایی که به عنوان فیلم‌های خیالی شناخته، تولید، تبلیغ و در سطح گسترده مصرف می‌شوند نسبتاً کم تعدادند: فیلم‌های ترسناک، علمی تخیلی و حادثه‌ای خیالی (که شامل رمانس خیالی هم

کارل فروند (۱۹۶۹-۱۸۹۰)

کارل فروند در کونیگینهوف در ایالات بوهم به دنیا آمد، و در برلین بزرگ شد. در پانزده سالگی مدت کوتاهی شاگرد یک سازندهٔ مهر لاستیکی شد، اما استعداد فنی او باعث شد که به عنوان آپاراتچی به یک شرکت فیلم بپیوندد. در عرض دو سال به شغل فیلمبرداری فیلم‌های کوتاه دست یافت، و پس از آن فیلمبردار فیلم‌های خبری کمپانی پاته شد، او که در عین بی‌تجربگی مبتکر و همه فن حریف بود، دست به تجربه‌ای ابتدایی در صدای هم‌زمان زد، طرح یک لابراتوار فیلم را برای شرکت بلگراد ریخت، و در ۱۹۱۱ به عنوان مدیر فیلمبرداری در استودیوهای یونیون تمپلهوف (که بعداً در اوفا UFA ادغام شدند)، به کار پرداخت.

فروند در پایان جنگ، برجسته‌ترین فیلمبردار آلمان شده بود. شکوفایی بزرگ سینمای پس از جنگ آلمان به همان اندازه وامدار اوست که وامدار کارگردان هایی که فروند باآنها همکاری کرد. او که به طور خستگی ناپذیری به کشف راه‌های گسترش دامنه بیانی دوربین همت گماشته بود، انواع جدیدی از عدسی‌ها و فیلم‌های خام را ابداع کرد، و کاشف کل مجموعه تکنیک‌های نورپردازی است. محدودهٔ کار او بسیار گسترده‌تر از سبک [نورپردازی] سایه دار، و وهمناکِ استودیویی معمول در آن دوره بود. صحنه‌های خارجی واضح و نورانی فیلم ***سرمایهٔ گراندوک*** مورناتو، ۱۹۲۳) که عمدتاً در محل‌های واقعی فیلمبرداری شدند، نیز نمونه‌ای از هنرنمایی‌های اوست.

افتخارات فروند بسیاری از شاهکارهای دوران طلایی سینمای آلمان را شامل می‌شود: **غلام** (واگنر، ۱۹۲۰) ***میکائیل*** (درایر، ۱۹۲۴)، ***واریته*** (دوپون، ۱۹۲۵) - و ***مترو پولیس*** (۱۹۲۷)، که در ان فروند تمامی مجموعه جلوه‌های ویژه را به کار گرفت (به خصوص تکنیک استفاده از آینه که تازگی‌ها توسط یوجین شافتان ابداع شده بود) تا چشم‌انداز شهریِ عظیم و فوتوریستیِ فریتس لانگ را خلق کند. اما طولانی‌ترین همکاری را با مورناتو داشت که هشت فیم از آثار او را فیلمبرداری کرد. اوج موفقیت آنهادر ***آخرین خنده*** (۱۹۲۴) به ظهور رسید، که در آن فروند بامورناتو و کارل مه‌یر فیلمنامه نویس همکاری تنگاتنگی داشت تا به آن چنان حرکت دوربینی دست یابد که پیش از آن سابقه نداشت. دوربین «از بند گریخته» (او در صحنهٔ مست شدن [قهرمان فیلم] سرگیجه گرفته بود و تلوتلو می‌خورد، از آسانسور بالا رفت، از آن خارج، و وارد یک سرسرا شد (فروند در حالی که دوربین روی سینه او بسته شده بود، سوار بر دوچرخه فیلمبرداری می‌کرد)، از روی زمین به پنجره‌ای در بالای ساختمان پرواز کرد (دوربین در حین فیلمبرداری از روی سیمی به پایین سرید، و نمای گرفته شده، [در هنگام تدوین] از آخر به اول قرار گرفت).

به برکت ***آخرین خنده***، که سرو صدای زیادی به پا کرده بود، فروند به عنوان سرپرست تولید شرکت فوکس یوروپ تعیین شد. او همچنین به عنوان تهیه کننده و فیلمنامه نویس همراه ***برلین: سمفونی یک شهر*** (والتر روتمان، ۱۹۲۷) در آوانگارد نیز طبع آزمایی کرد، وی برای این فیلم، فیلم خام فوق حساسی ساخت که بتواند با نور طبیعی

صحنه‌ای از عشق دیوانه (۱۹۳۵)، با بازی پیترلوره و کارگردانی کارل‌فروند ؛ این فیلم درواقع توسط چستر لیونس و گرگ تولند فیلمبرداری شد، و نمونه‌ای‌است از نفوذ تکنیک‌های دوربین و نورپردازی آلمان به هالیوود در دهه‌های ۱۹۳۰و ۱۹۴۰.

فیلمبرداری کند. در تلاش برای استفاده از فرآیند جدید (و سرانجام ناکام) در فیلمبرداری رنگی به لندن، نیویورک و سرانجام هالیوود رفت، و در همین جا بود که به یونیورسال پیوست.

مهارتی که فروند در آلمان در نورپردازی با حال‌وهوای تهدیدآمیز کسب کرده بود، موقعیت خوبی را برای فیلمبرداری **دراکولا** (تاد براونینگ، ۱۹۳۱ که سرآغاز فیلم‌های ترسناک یونیورسال بود) و **قتل‌های خیابان رومورگ** (رابرت فلوری، ۱۹۳۲) برای او فراهم کرد. در همان سال ۱۹۳۲ با کارگردانی یکی دیگر از فیلم‌های شاخص ژانر ترسناک یونیورسال یعنی **مومیایی**، که در آن بوریس کارلوف یکی از بهترین نقش‌های زندگی‌اش را بازی کرد، نخستین گام را در کارگردانی فیلم برداشت. فروند، دو سال بعدی زندگی اش را یکسره به کارگردانی اختصاص داد، و حاصل آن هفت فیلم بود. شش فیلم از این مجموعه اهمیت چندانی ندارند، اما آخرین آنها، **عشق دیوانه** (در بریتانیای کبیر **دست‌های اورلاک**، ۱۹۳۵)، که مطالعه‌ای موحش در هیستری مهار شده است، با وجود پیتر لوره در باشکوه‌ترین اجرایش نقش‌اش از آدم شرور، می‌تواند با بهترین آثار براونینگ یا جیمزویل برابری کند. جان باکستر (۱۹۶۸) فقط با تکیه بر این دو فیلم، فروند را «یکی از بهترین کارگردان فیلم‌های خیالی در دهه سی» وخالق «زیباترین و غریب‌ترین خیال (فانتزی)هایی که تا به حال به منصهٔ ظهور رسیده‌اند»، معرفی می‌کند.

با این حال فروند دوباره به کار قبلی خود فیلمبرداری برگشت و دیگر فیلمی کارگردانی نکرد. پس از انتقال به مترو ـ گلدوین ـ مه‌یر، دو فیلم بسیار با شکوه آن دوران را با بازی گرتاگاربو فیلمبرداری کرد (**کامیل**، ۱۹۳۶، و **فتح**، ۱۹۳۷) و به خاطر فیلمبرداری و جلوه‌های ویژهٔ پیچیده **زمین خوب** (۱۹۳۷)، برنده جایزه اسکار شد. ام.جی.ام که گویی نگران موقعیت حرفه‌ای فروند بود، او را برای تولیدات معتبر خود اختصاص داد، و در نتیجه کار او مقداری از حال و هوای تشویش‌آمیز خود را از دست داد ـ هر چند از کیفیت و ظرافت آنها چیز کم نشد.

عجیب است که فروند، با وجود نقش کلیدی‌اش در شکل‌گیری سبک‌نوار، در ساخت سلسله فیلم‌های نوار دههٔ چهل حضور چندانی نداشت، و این کار را به مردان جوان‌تری چون جان آلتن یا دستیارپیشین خود نیکولاس موزوراکا واگذاشت. فقط هراز گاهی مثلاً در درام ضد نازی **هفتمین صلیب** (۱۹۴۴) یا فیلم گانگستری کلاسترو فوبیک جان هیوستن یعنی **کی لارگو** (۱۹۴۸) است که شاهد بارقه‌ای از نوار در کار او هستیم. فعالیت سینمایی او در اواخر دههٔ ۱۹۴۰ همزمان با روی آوردن او به ساخت زمان سنج‌های نوردهی و دیگر ابزارهای فنی رو به کاهش نهاد.

آخرین پدیده‌ای که از نبوغ ابداعگری فروند مستفیض شد، تلویزیون بود. از ۱۹۵۱ که مدیر فیلمبرداری دزیلو شد، بر ساخت بیش از ۴۰۰ قسمت از **من لوسی را دوست دارم** نظارت داشت و انقلابی در نورپردازی و تکنیک‌های فیلمبرداری تلویزیونی به وجود آورد، و رسانه‌ای را که تا آن زمان پدیده‌ای پست به شمار می‌آمد، از ارزش‌های سینمایی برخوردار کرد. روی آوردن فیلمبردار **متروپولیس** و **آخرین خنده** به کمدی‌های تلویزیونی به نظر عجیب می‌رسد، اما فروند که متخصصی تمام عیار بود، هرگز تبعیض قائل نشد: تمای کارهای او، چه جدی، چه مبتذل، برخوردار از بالاترین استانداردهایی اند که او می‌توانست نثارشان کند.

فیلپ کمپ

گزیدهٔ فیلم‌شناسی

(به عنوان فیلمبردار)

غلام (۱۹۲۰)؛ آخرین خنده (۱۹۲۴)؛ میکائیل (۱۹۲۴)؛ واریته (۱۹۲۵)؛ تارتوف (۱۹۲۶)؛ متروپولیس (۱۹۲۷)؛ دراکولا (۱۹۳۱)؛ قتل‌های خیابان رومورگ (۱۹۳۲)؛ کامیل (۱۹۳۶)؛ زمین خوب (۱۹۳۷)، پیروزی (۱۹۳۷)؛پسر طلایی (۱۹۳۹)؛ غرور و تعصب (۱۹۴۰)؛ هفتمین صلیب (۱۹۴۴)، کی لارگو (۱۹۴۸).

(به عنوان کارگردان):

مامی (۱۹۳۲)؛ عشق دیوانه (دست‌های اورلاک) (۱۹۳۵)؛

(به عنوان تهیه کننده / فیلمنامه نویس) :

برلین: سمفونی یک شهر (۱۹۲۷).

کتاب‌شناسی:

Baxter, John (1968), Hollywood in the thirties.

Eisner, Lotte (1973) , Murnau.

Maltin, Leonard (1978) , the Art of the cinematographer.

Prédal, Rene (1985) , La Photo de Cinema .

می‌شود). مرزهای بین آنها فوق العاده نفوذپذیر است، و اغلب‌در فرم‌های دو رگه ظاهر می‌شوند (مثلاً ***فرانکستاین*** یک فیلم ترسناک است یا علمی تخیلی؟ ***۲۰/۰۰۰ فرسنگ زیر دریا*** یک فیلم علمی تخیلی است یا حادثه‌ای خیالی؟). اما هر یک از این سه ژانر نسبت به دو ژانر دیگر دارای هویت «درونی» منحصر به فردی است. با این حال اشاره به تفاوت‌های آنها، با وجود ساده سازی و استثنا پذیری آن، مفید خواهد بود.

در حالی که هر سه ژانر به لحاظ مضمونی با هم پیوند دارند (از طریق پرداختن به محدودیت‌های آنچه که حقایق تجربی شمرده می‌شود و نیز پرداختن به امکان کسب دانشی که از مرزهای امور واقع فراتر می‌رود) اما ویژگی عمومی فیلم‌های ترسناک دوران استودیوها این است که میل به فرارفتن به ان سوی «شناخته شده»ها، خطا به حساب می‌آید و مستوجب مکافات است. «چیزهایی وجود دارند که بشر نباید به آنها وقوف پیدا کند» جمله جعل شده‌ای‌است که در سراسر ژانر طنین انداز است، و بی‌توجهی به آن نیروی محرکهٔ پشت روایت‌های آن را فراهم می‌آورد. اما، فیلم علمی تخیلی، حتی وقتی که روایت آن در ارتباط با چیزهایی مثل تجاوز بیگانه یا موجود غول‌آسا مخاطره‌آمیز است، مرزهای دانش تجربی معاصر را با امیدواری بیشتری پشت سرمی‌گذارد؛ مشخصهٔ این کشیده شدن ژانر [علمی تخیلی] به درون «ناشناخته‌ها» یک کنجکاوی معرفت شناختی آشکار و خشنودی محدود آن است، و نیروی محرکه آن تعویقِ «بی پایان» و «پیشرونده» خشنودی نهایی است. بنابراین شعار سریال تلویزیونی ***پیشتازان فضا***: «سفر جسورانه به جایی که تا به حال هیچ انسانی پا به آن نگذاشته» با یک خوشبینی و امید تجربی و فن‌آورانه طنین مضاعف می‌یابد؛ خوشبینی و امیدی که در نهایت هر گونه اضطراب فرو خفته را زایل می‌کند. فیلم حادثه‌ای خیالی با گریز راه دیگری محدوده‌های دانش تجربی را پشت سر می‌گذارد. این ژانر بیش از آنکه دربارهٔ فراروی از مرزهای مسلم و اخلاقی ساخته شدهٔ دانش تجربی انسان (فیلم ترسناک) یا درباره پیش بینی و گسترش آن مرزها (فیلم علمی تخیلی) باشد، درباره نادیده گرفتن آنهاست. نیروی محرکه روایت‌های خیالی عملِ آرزو کردن است؛ جادو و رویدادهای جادویی سوخت آن را تشکیل می‌دهند، و براورده شدن آرزو هم مسأله مبتلا به آن است و هم پایان خوش آن.

ما ضمن تمایز این ژانرها از نظر رابطهٔ مضمونی آنهابا مسائل معرفت شناختی و محرکی روایی آنها، می‌توانیم بگوییم که فیلم ترسناک آنچه را که قانون «طبیعی» انگاشته می‌شود به چالش می‌کشد و کامل می‌کند؛ فیلم علمی تخیلی این قانون را گسترش می‌دهد؛ و فیلم خیالی آن را به حال تعلیق در می‌آورد. فیلم ترسناک با علم‌کردن و منکوب کردن هیولاهایی که به مثابه بدل و همزاد ما ظاهر می‌شوند، ثابت می‌کند که همزیستی دانش تجربی ما و امیال شخصی ما ناممکن است و آدمی همیشه گرفتار در چنگال دیگری است. برعکس فیلم خیالی نه تنها امکان هم‌زیستی دانش تجربی و امیال شخصی ما را تأیید می‌کند، بلکه در عین حال این هم‌زیستی را فراهم کرده و آن را به رسمیت می‌شناسد. دنیای اجتماعی با قوانین «طبیعی» اش منافی دنیای جادو و آرزو نیست. و فیلم علمی تخیلی که در بین این سه ژانر رئالیستی‌ترین ژانر است و بیش از دو ژانر دیگر بر [علم] و تجربه استوار است، امکان هم‌زیستی دانش تجربی و امیال شخصی را تأیید می‌کند، اما بر این باور است که دستیابی به این هم‌زیستی همیشه نسبی است و وابسته به تحولات پیش روندهٔ تکنولوژی و عقلانی بودن امیال شخصی.

به نظر می‌رسد که از بین این سه ژانر، فیلم ترسناک سازمند (ارگانیک)ترین آنها باشد؛ در این ژانر غیر عقلانیت با حیوان نمایی و بانابودی، زوال و بی‌ریخت شدن اندام انسانی همسان انگاشته می‌شود (هر چند این نوع فیلم، در سال‌های پایانی دوران استودیو و بعد از آن کمتر به تغییر شکل‌های جسمانی پرداخت و بیشتر تغییر شکل‌های روان شناختی را در کانون توجه خود داشت). در روایت‌های کلاسیک مثل ***دکتر جکیل و آقای هاید*** یا ***مردگرگ نما*** (۱۹۴۱) کاراکترها دو شقه شده‌اند و حلول قابل برگشتِ جانور در انسان و انسان در جانور برجسته شده است. فیلم ترسناک با تأکید بر نابودی بدن‌ها وروان‌ها به موضوع فروپاشی جهان‌ها و هویت‌ها می‌پردازد. فیلم علمی تخیلی بیش از دو ژانر دیگر روی تکنولوژی متمرکز است و به طور قابل برگشتی دل مشغول [وجود] شبح در ماشین و ماشین در انسان است. این ژانر در نمایش هوش «مصنوعی» و «بیگانه» ای چون رابی روبوت در فیلم ***سیارهٔ ممنوع*** (۱۹۵۶) یا متالوناس پیشانی بلند ***این جزیرهٔ من*** (۱۹۵۴) اندام‌های مکانیکی ای به ما ارائه می‌کند که در دوران استودیو از بشارت و تهدید عقلانیتی جذاب و در عین حال بی‌عاطفه درخشش می‌گرفت. حتی آگاهی و تحول موجودات سازمند (و اغلب ابتدایِ) این ژانر نیز به تکنولوژی مرتبط است و از طریق آن به ظهور می‌رسد. فیلم علمی تخیلی با تأکید بر بنیان نهادن دنیاهای جدید و ایجاد تکنولوژی‌های جدید، به موضوع آفرینش جهان ارتباط می‌یابد. و بالاخره مضمون اصلی فیلم خیالی طبیعت اراده و ارادهٔ طبیعت است.

این دو سویگی که موجد همانندی اشکار بین دنیای مادی (فیزیکی) و دنیای شخصی می‌شود، و ما را رودررو با اندام هایی کلاسیک و آرمان‌پردازی شده‌ای می‌کند که در عین حال می‌توانند به ارادهٔ خود تغییر شکل یا تغییر مکان دهند ـ چه با قالیچه جادویی در **دزد بغداد**(۱۹۲۴) ،چه با گردباد در **جادوگر شهر زمرد** (۱۹۳۹)چه از طریق نیروی صرف عشق در **پرتره جنی** (۱۹۴۸) یا **پاندورا** و داچمن پرنده (۱۹۵۱). مضمون مرکزی فیلم خیالی آفرینش کاراکتر است، چون می‌تواند با استفاده از جادوی سینمایی انسان‌ها را تغییر مکان و تغییر شکل دهد. در واقع این ژانر، تجسم تصویری رمان تحول (Bildungsroman)است و اغلب پیرامون آزمون‌های کاراکتر و کنش شکل می‌گیرد، کاراکتر و کنشی که قلمرو تجربه را به قلمرو جسمانی [فیزیکی] و روحانی اعتلا می‌دهد.

این سه ژانر از نظر شیوه درگیر کردن تماشاگر نیز با هم متفاوت اند. هر یک از اینها اغلب برای نوع متفاوتی از بیننده یا برای جنبه متفاوتی از بیننده‌اش جذابیت دارد. فیلم ترسناک اساساً ما را به لحاظ عاطفی و درونی درگیر می‌سازد_ به نظر می‌رسد که هدف آن ترساندن و ایجاد تنفر در ما باشد، می‌خواهد مو برتن‌مان سیخ شود و [از ترس] چشم هایمان را ببندیم. فیلم خیالی می‌خواهد ما را به لحاظ معرفتی و حرکتی (Kineric) درگیر کند ـ یعنی ما را از تلاش و کنش انسان آگاه سازد، کاری کند که احساس پیروزی وسیلان جنبش به ما دست دهد. و فیلم علمی تخیلی ما را به لحاظ معرفتی و بصری درگیر می‌کند ـ ما را به تفکر وا می‌دارد و شگفتی‌مان را برمی‌انگیزد. با این حال سه ژانر خیالی، با وجود تفاوت هایی که با هم دارند در یک طرح (Procf) با هم مشترک‌اند، و آن این که هر سه در دوران استودیویی هالیوود پا گرفتند و تا امروزه ماندگار شده‌اند. این طرح هم‌زمان هم طبقاتی است، هم فرهنگی (یا ایدئولوژیکی)، هم صنعتی (یا تجاری).

طرح بو طیقایی فیلم ترسناک، علمی تخیلی و خیالی عبارت است از به‌کارگیری روایت و نوعی رئالیسم پذیرفته شده برای تجسم و مربی کردن دنیاها و هستی‌هایی که در قالب دانش تجربی و افکار عقلانی روزمره ما نمی‌گنجند، اما با وجود این در هراس انگیزترین کابوس‌های ما، در رویاهای آرمانی ما و در آرزوهای سمج ما، حضور دارند. دغدغه اصلی فیلم‌های ترسناک، علمی تخیلی و خیالی عبارت است از محدودیت‌های دانش، و نیز ساختن، متلاشی کردن و دوباره ساختن دنیاها و هویت‌های انسانی. از این رو، همهٔ این فیلم‌ها قصهٔ چیزهایی را می‌گویند و چیزهایی را عینی و ملموس می‌سازند که در هستی

بلا لوگوسی به نقش دراکولا در فیلم دراکولا (۱۹۳۱) اثر تاد براونینگ. نخستین فیلم از مجموعه فیلم‌های ترسناکی که استودیوی یونیور سال در طی دههٔ ۱۹۳۰، تولید کرد

وال لیوتن (۱۹۵۱-۱۹۰۴)

وال لیوتن با نام اصلی ولادیمیر ایوان لونتون در ۱۹۰۴ در یالتای روسیه به دنیا آمد و حدود ده سال بعد به آمریکا مهاجرت کرد؛ و در آنجا در کنار مادر، و خواهرش که ستاره سینما و تئاتر بود، بزرگ شد. لیوتن وارد دانشگاه کلمبیا شد و خیلی پیش از شروع به کار در بخش تبلیغات مترو ـ گلدوین ـ مدیر، به عنوان نویسنده‌ای موفق شناخته شده بود. تحول بزرگ زندگی او در ۱۹۳۳ اتفاق افتاد، یعنی وقتی که دیوید او. سلزنیک به عنوان تهیه کننده با ام.جی.ام قرارداد امضاء کرد و لیوتن را به عنوان ویراستار داستان به خدمت گرفت. لیوتن به زودی فوت و فن‌های فیلمسازی را از سلزنیک آموخت، و وقتی در ۱۹۳۵ سلزنیک ام.جی.ام را ترک کرد تا شرکت اس.آی.پی را برپا دارد، با او همراه شد. لیوتن تا ۱۹۴۲ به عنوان ویراستار بخش ساحل غربی اس.آی.پی خدمت کرد و روی فیلم هایی چون ***برباد رفته*** (۱۹۳۹) و ***ربکا*** (۱۹۴۰) کارکرد. سپس به میل خود اس.آی.پی را ترک کرد تا در سال ۱۹۴۲ همکاری خود را با آر. کی. او به عنوان تهیه کننده شروع کند.

لیوتن در آر. کی. او. از آزادی عمل بسیاری برخوردار بود، و در آنجا یک واحد فیلمسازی خانوادگی راه انداخت که هدف اصلی‌اش تولید فیلم‌های کم هزینه بود. چهره‌های اصلی این واحد ژاک ترنر کارگردان، نیکولاس موسوراک فیلمبردار، آلبرت د آگوستینو کارگردان هنری، دارلا سیلورای طراح صحنه، روی وب آهنگساز، و خود لیوتن به عنوان تهیه کننده و گاهی نویسندهٔ (همراه معمولاً با نام مستعار «کارلوس کیث») بودند. این «واحد کوچولوی ترسناک» (نامی که لیوتن بر آن نهاده بود) جایگاه اصلی را در تلاش آر. کی. او برای بهسازی فیلم‌های موسوم به ردهٔ ب (B- Picture) داشت که به قصد تسخیر بازار داغ دست نخورده در گرماگرم جنگ انجام می‌گرفت.

لیوتن اعتبار خود و تخصص گروهش را با نخستین فیلمش ***شبگردها*** (۱۹۴۲) تثبیت کرد. این فیلم تریلری سیاه و تأثیرگذار درباره یک دختر زیبای عرب (سیمونه سیمون) بود که تازه به نیویورک وارد شده بود، و ظاهراً وقتی از نظر جنسی برانگیخته می‌شد، به صورت ماده پلنگی خونخوار در می‌آمد. ***شبگردها*** که موفقیت هنری و تجاری زیادی کسب کرد از جنبه‌های مختلف حائز اهمیت است. این فیلم ژانر ترسناک را که در حال افول بود با افزودن یک بعد روانی ـ جنسی به آن، دوباره احیا کرد، و با انتخاب نیویورک به عنوان صحنهٔ فیلم، آن را «به نزدیکی خانه آورد». استفاده‌های بسیار از سایه و صحنه‌های شبانه، سبک بصری نیرومندی به بار آورد، که کارکرد عملی آن عبارت بود از کتمان و پرده پوشی صحنه‌های ارزان و امکانات محدودی که لیوتن مجبور به کار با آنها بود. ***شبگردها*** نخستین «فیلم هیولایی» بود که در آن هرگز معلوم نشد که هیولا کیست؛ و این یک تمهید روایی بود که هم از نظر اقتصادی و هم به لحاظ دراماتیک کارساز از آب درآمد.

لیوتن پس از ***شبگردها***، باز هم واریاسیون «گوتیک زنانه» را این بار در فیلم ***من با یک زومبی قدم زدم*** (۱۹۴۳) دستمایه خود قرار داد. این فیلم (همچون ربکا) بازسازی غیر مستقیم جین ایر بود که بسیاری آن را قوی‌ترین فیلم لیوتن می‌دانند. سپس گروه فیلم‌های ***مرد پلنگی***، ***هفتمین قربانی***، ***کشتی اشباح*** (همه محصول ۱۹۴۳)، و ***نفرین شبگردها*** (۱۹۴۴) را به سرعت و به دنبال هم ساخت. همه اینها فیلم‌هایی کم هزینه، سیاه و سفید و شصت تا هفتاد و پنج دقیقه‌ای بودند و همه از ویژگی‌های مضمونی و سبکی شبگردها پیروی می‌کردند، به رغم ردهٔ ب بودنشان هم از طرف منتقدان تحسین شدند و هم از سوی بینندگان. چنان که جیمز ایجی در مجله تایم سال ۱۹۴۴ می‌نویسد: «به نظر می‌رسد که اکنون امید به ساختن فیلم‌های بزرگ در هالیوود به تساوی پیرامون دو تن شکل گرفته باشد: وال لیوتن و پرستون استرجس. و شاید کفهٔ لیوتن سنگین‌تر هم باشد. عشق او به سینما درست همانند استرجس عمیق و خود جوش است، و عشق او به انسان و نحوهٔ زندگی بخشیدن به او حتی عمیق‌تر است».

لیوتن پس از ساختن دو فیلم سنتی‌تر در ۱۹۴۱، یعنی ***خانم فی فی*** و ***جوان وحشی***، دوباره با سه فیلم با بازیگری بوریس کارلوف یعنی ***رباینده جسد***، ***جزیرهٔ مردگان*** (هر دو محصول ۱۹۴۵) و ***تیمارستان*** (۱۹۴۶) به ژانر ترسناک رجعت کرد. هر سه فیلم نمایشنامه‌های روز بودند که در محل‌های بیرونی اجرا می‌شدند، و تأییدی بودند بر قابلیت لیوتن برای رسیدن به کیفیت درجه الف با بودجهٔ درجه ب. (***تیمارستان***، فقط با ۲۶۵۰۰۰ دلار ساخته شد، آن هم در زمانی که متوسط هزینه ساخت یک فیلم بلند ۶۶۵۰۰۰ دلار بود، و یک فیلم بلند درجه الف بیش از یک میلیون دلار هزینه داشت) اما این فیلم‌های وابسته به بوریس کارلوف که ماجرای آنها در دنیای قدیم می‌گذشت در عین حال نمونه هایی از بازگشت به فیلم‌های ترسناک کلاسیک بودند و به فیلم‌های اولیه لیوتن نمی‌خوردند، مهم‌تر ازآن این که با فیلم‌های ترسناک عصر اتم و جنگ سرد همصدایی نداشتند. وقتی ***تیمارستان*** نتوانست هزینه ساخت خود را دربیاورد آر. کی. او. از تجدید قرارداد لیوتن (که در آن زمان هفته‌ای فقط ۷۵۰ دلار دستمزد می‌گرفت) سرباز زد. لیوتن به کار انفرادی روی آورد و پیش از مرگش (در ۴۷ سالگی در نتیجه حمله قلبی) که در ۱۹۵۱ اتفاق افتاد سه فیلم بلند به روال معمول ساخت.

مرور آثار او نشان می‌دهد که فیلم‌های ترسناک لیوتن جایگاه عجیب و متناقضی در انکشاف این ژانر دارند. آنها در نقطه مقابل آن گرایش به علمی تخیلی / ترسناک که در دهه ۱۹۵۰ مقبولیت یافت، قرار می‌گیرند. اماهمانطور که رابین‌وود می‌گوید این فیلم‌ها «به طرز شگفت آوری، حداقل دو دهه از برخی از فیلم‌های ترسناک مدرن جلوترند». رابین وود می‌گوید که لیوتن در فیلم‌های اولیه آر. کی. او «ترس را آشکارا در قلب خانواده می‌کاشت، و مستقیماً آن را به سرکوب جنسی پیوند می‌زد». به علاوه «مفهوم هیولا در تار و پود فیلم‌ها بافته می‌شود». به طوری که خود «حال و هوا»ی فیلم ترسناک‌تر از هر شخصیت هیولایی است. فیلم‌های لیوتن همواره تقابل‌های به ظاهرآشکاری - بین نور و تاریکی، امریکایی و اروپا، مسیحیت و علوم خفیه، انسان و غیر انسان ـ برقرار می‌سازند که در طول داستان چنان در هم تنیده می‌شوند که تشخیص خیر از شر و عادی از ترسناک ناممکن

روزانه ما و در شرایط تاریخی و فرهنگی دانش [امروز]، عینی و ملموس نیستند، اما با وجود این ما حضور آنها را حس می‌کنیم.فیلم ترسناک دوران استودیو به اندیشه‌های متافیزیکی شرارت روحی یا اخلاقی، شکل فیزیکی و حضور عینی می‌دهد: هیولای خلق شده در **فرانکستاین** ذهنیت شکل نیافته و نامنسجمی را بازنمایی می‌کند که در آن چل تیکهٔ تشکیل دهندهٔ بدن وصله پینه شدهٔ مرئی او به شکل مرئی قابل شناسایی است. فیلم علمی تخیلی فضا و زمان نادیدهٔ مربوط به گذشته و آینده را عینیت می‌بخشد: به عنوان مثال گذشته پیش تاریخی در فیلم **دنیای گم شده** (۱۹۲۵) از طریق مدل انیمیشنی قابل انعطاف دایناسورها، و آیندهٔ ناشناخته در **سفر به ماه** (۱۹۵۰) از طریق فضای بیرونی مرئی از سطح ترک خوردهٔ ماه تجسم و شناسایی می‌شوند. و فیلم حادثه‌ای خیالی امیال و تغییر شکل‌های نامحسوس [یک] کاراکتر را برای مامریی و برای کاراکترهایش محسوس می‌سازد: تصویر کردن آرزوی زندگی عشق و قدرت جاودان در **او** (۱۹۳۵،۱۹۶۵)، شناسایی عملی آرزو، و اراده در **مرد معجزه‌گر** (۱۹۳۷)، روابط عینی بین یک انسان مرئی و پرتوهٔ او در **تصویر دوریان گری** (۱۹۴۵).

بدین ترتیب فیلم‌های ترسناک، علمی تخیلی، و خیالی می‌کوشند تا آنچه را که در چارچوب دانش، کنترل و رویت شخصی، اجتماعی، و نهادی نمی‌گنجد، تجسم و به معنای واقعه کلمه تصویر کنند، و از طریق مرئی کردن نامرئی آن را نامگذاری، مهار، و کنترل کنند. این مهار کردن طرح اجتماعی این فیلم‌ها را تشکیل می‌دهد که تأییدی است بر شناسایی و آرزوی رسیدن به چیزی که در خارج از حد و حدود این هستی موجود، بالقوه نامحدود و تغییر شکل یابنده است، از یک طرف، و نیاز به کنترل اجتماعی، حدود شخصی و حفاظت نهادی درمقابل آنچه که نامحدود و تغییر شکل یابنده است، از طرف دیگر. بدین ترتیب ژانرهای ترسناک، علمی تخیلی و حادثه‌ای خیالی ضمن این که احساس رضایت ما از قوانین و اعمال تأمین کنندهٔ پیش فرض‌های دانش تجربی، و اصل تصور ما از واقعیت را به چالش می‌خوانند، در عین حال به کم و بیش محافظه کارانه همان قوانین و اعمال را حفظ و تقویت می‌کنند تا در پایان نوید نوعی امنیت، قطعیت و ماندگاری شخصی و اجتماعی را داده باشند. به علاوه تقریباً همه فیلم‌های خیالی به تناقض آمیزترین شکل حفاظت و تیمار ایدئولوژی [عصر] روشنگری و علم گرایی تجربی [فلسفه] پوزیتیویستی ای را که از نظام ارزشی عصر روشنگری پدید آمد، ترویج می‌کنند (حتی

می‌گردد. بدین ترتیب می‌توان گفت که وال لیوتن یک شخصیت انتقالی‌مهم بود، هم به عنوان قافله سالاری برای فیلمسازان فیلم‌های کم‌هزینهٔ غیر انتفاعی هالیوود نوین، و هم به مثابه پیش قراول فیلم ترسناک مدرن دههٔ ۱۹۶۰ و بعد از آن.

توماس اسکاتز

گزیدهٔ فیلم‌شناسی
(به عنوان تهیه کننده):

شبگردها (۱۹۴۲)، من با یک زومبی قدم زدم (۱۹۴۳)، مرد پلنگی (۱۹۴۳) هفتمین قربانی (۱۹۴۳) کشتی ارواح (۱۹۴۳)؛ خانم فی فی (۱۹۴۴)؛ جوان وحشی (۱۹۴۴)؛ ربایندهٔ جسد (۱۹۴۵)؛ جزیرهٔ مردگان (۱۹۴۵)؛ تیمارستان (۱۹۴۶).

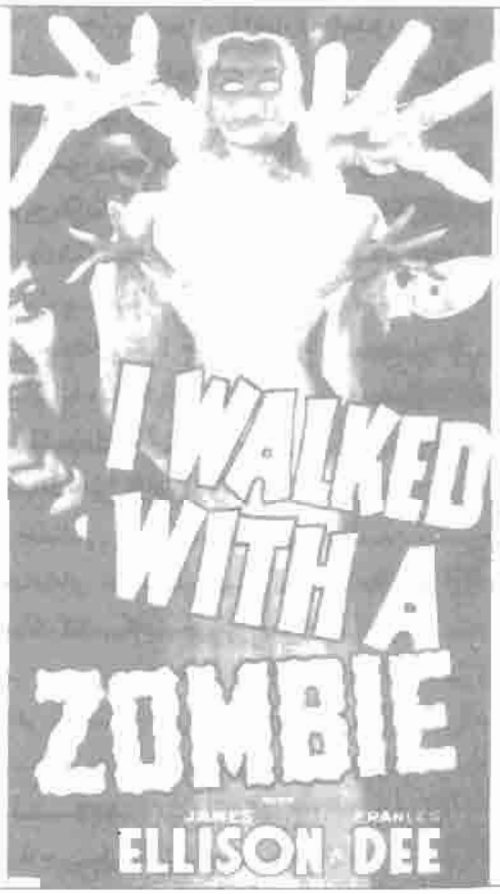
کتاب‌شناسی:

Siegel, Joel E. (1973), Val Lewton:The Reality of Terror.

Tudor, Andrew (1989) , Monsters and mad Scientists.

maciremA ot noitcudortnI nA« ,)5891(niboR dooW Horror Film«

پوستر فیلم من با یک زومبی قدم زدم (۱۹۴۳). تهیه کننده وال لیوتن برای آر. کی. او. کارگردان ژاک تورنر



وقتی که با چالش با آنهابرخاسته‌اند). به عبارت دیگر، طرح خیال در سینما عبارت است از تبدیل پدیده‌ها و کیفیت‌های غیر مادی و ذهنی به عنصری عینی و ملموس.از طریق «به رسمیت شناختن» آن این رجحان فرهنگیِ عینیت، موجودیت فیزیکی و نگاه به مثابه شیوه‌ای از شناخت جهان، همبستگی تنگاتنگی باماهیت تکنولوژیک و اهداف تجاری سینما به مثابه یک صنعت، دارد.

طی دورهٔ استودیو (هم‌چنین بعد از آن)، البته، طرح صنعتی مشترک همهٔ فیلم‌های خیالی، عبارت بود از تولید محصولاتی که به لحاظ تجاری سودآور باشند. ریک آلتمن گفته است که پاگرفتن فرم (یا نحو) ژانری موفق و نسبتاً پایدار وابسته است به «کشف برخی زمینه‌های مشترک بین ارزش‌های آیینی بیننده و تعهدات ایدئولوژکی صنعت فیلم» و همچنین به « هماوایی امیال بیننده با خواسته‌های استودیو». در مورد هر سه ژانر خیالی که توانسته‌اند دوام بیاورند، آن زمینه مشترکی که امیال بیننده (برای دیدن نادیدنی) را به خواسته‌های استودیو (برای فروش فیلم) پیوند می‌زند، عبارت است از وابستگی عمومی آنهابه جلوه‌های ویژه. ژانرهای ترسناک، علمی تخیلی و خیالی قادرند از طریق جلوه هایی که آخرین یافته‌های تکنیک (مثلاً چهره‌پردازی) و تکنولوژی (مثلاً تصویر سازی کامپیوتری) را به کار می‌گیرند تا همیشه «ویژه» بمانند، ضمن برآوردن امیال بیننده برای مرئی کردن نامرئی، تعهدات ایدلوژیکی صنعت فیلم به حفظ تمایل بیننده به خود سینما را نیز برآورده کنند. در ژانرهای خیالی، تخیل یعنی دروغ بافیِ حقیقی، عینی، و مرئی.

خاستگاه‌ها و تأثیرها

فیلم‌های خیالی، مثل دیگر ژانرهای فیلم، بخشی از یک تاریخچه غنی هستند که ریشه‌های خود را به قبل از [اختراع] سینما و به ماورای آن یعنی قصه‌های عامیانه، قصه‌های پریان، اسطوره‌ها، افسانه‌ها، رمانس‌های پهلوانی، [دوران] گوتیک، [دوران] رمانتیک، و ادبیات اتوپیایی، همچنین نقاشی و تئاتر گسترانیده است. به علاوه ژانرهای خیالی ـ همچنین کاربردهای فرهنگی آنها ـ متأثر از اختصاصات تاریخی و ویژگی‌های ملی هستند.

از این رو، فیلم ترسناک دوران استودیو تبلور مجموعه تأثیراتی بود که شامل قصه‌های عامیانهٔ اروپایی شرقی درباره خون آشام‌ها و آدم‌های گرگ نما، قصه‌های حوزهٔ کارائیب درباره مرده‌های متحرک (زومبی)، آثار ادبی ای چون فاوست از گوته، معمای اودولفو از آن راوکلیف، فرانکستاین از مری شلی، دراکولا از برام استوکر، دکتر جکیل و اقای هاید از لوئیس استیونسن؛ و نقاشی و طراحی تئاتر اکسپرسیونیستی آلمان (که از طریق مهاجرت فیلمسازان آلمانی به هالیوود ازاواسط دهه ۱۹۲۰ به بعد، به امریکا راه یافته بود) می‌شود.

این تأثیرات به طرق گوناگون که وابسته به فرصت‌های اقتصادی موجود بود جذب شد و گسترش یافت. به طور کلی در دهه‌های ۱۹۳۰، و ۱۹۴۰ چهار استودیوی مهم هالیوود ـ پارامونت، مترو ـ گلدوین ـ مه‌یر، فوکس قرن بیستم و برادران وارنر ـ از تولید فیلم‌های ترسناک پرهیز کردند، و بازاری مطمئن برای ترکتازی رقیبان فراهم آمد.

در دهۀ ۱۹۳۰، این استودیوی یونیورسال بود که با فیلم‌هایی چون ***دراکولا*** (براونینگ، ۱۹۳۱) با بازیگری بلا لوگوسی در نقش دراکولا، ***فرانکستاین*** (جیمز ویل، ۱۹۳۱) با بازی بوریس کارلوف به نقش هیولا پیشتاز ساخت فیلم ترسناک به عنوان یک ژانر استودیویی کم هزینه بود. جیمز ویل هم‌چنین فیلم‌های ***خانه سیاه تاریک*** (۱۹۳۳) و ***عروس فرانکستاین*** (۱۹۳۵) را نیز کارگردانی کرد. سپس در دهه ۱۹۴۰، واحد وال لیوتن در استودیوی آر. کی. او. بود که با تولید فیلم‌های ***شبگردها*** (ژاک ترنر، ۱۹۴۲) و ***من با یک زومبی قدم می‌زدم*** (تورنو، ۱۹۴۳)، ***جزیرهٔ مردگان*** (مارک رابسون، ۱۹۴۵)، و فیلم‌های دیگر، ژانر ترسناک را ادامه داد. در بریتانیا در فیلم‌های مرسوم به «همر فیلم» در اواخر دهه ۱۹۵۰ و اوایل دهه ۱۹۶۰ اتفاق مشابهی می‌افتد و به یمن قابلیت‌های ترنس فیشر فیلم‌های نفرین ***فرانکستاین***(۱۹۵۷)، ***وحشت دراکولا*** (۱۹۵۸) ***مومیایی*** (۱۹۵۸) و ***نفرین مردگرگ نما*** (۱۹۶۱)، خلق می‌شوند.

فیلم‌های حادثه‌ای خیالی بسیار متکی به قصه‌های پریان و قصه‌های عامیانه هستند که سرشارند از جستجوها، تغییر شکل‌ها، و طلسم‌های جادویی، اسطوره‌های یونانی و اروپای شمالی ، افسانه هایی دربارهٔارواح، اشباح، و پریان دریایی، شعرهای حماسی مثل اودیسه و بئوولف، رمانس‌های پهلوانی، حادثه‌ای خیالی از دنیای گمشده مثل ***او*** از رایدر هاگارد، ادبیات کلاسیک محبوبی چون سرود کریسمس از دیکنز، آلیس در سرزمین عجایب از کارول، و جادوگر شهر زمرد اثر فرانک بائوم، و کمدی‌های تئاتری‌ای چون سرشت بی‌خیال، ازکووارد. نبوغ انیماتورهای سرشناسی چون ویلیس او براین (***دنیای گم شده***، ۱۹۲۵ ؛***کینگ کنگ***، ۱۹۳۳) و شاگردش ری هری‌هاوزن (***جیسون و آرگونات‌ها***، ۱۹۶۳) در ژانری به کار گرفته و به رخ کشیده شدند که در آن خیالبافی روایی،

دانیاسورها، اژدهاها، میمون‌های غول آسا، مدوزا، و لشگری از اسکلت‌ها را به ظهور رساند.

و سرانجام، فیلم علمی تخیلی، ژانری که رابطه ما با تکنولوژی مهمترین دلمشغولی آن را تشکیل می‌دهد، و از نظر اداراک تثبیت شده، جدیدترین ژانر به حساب می‌آید، متکی به سنت‌های ادبیات اتوپیایی و نیز ادبیات گوتیک و رمانتیک، رمان‌های خیالی ژول ورن و اچ. جی. ولز، ادبیات داد و ستد واختراع بودند که به بهترین شکلی در خیالبافی عامه پسند توسط توماس ادیسون «واقعی» و تام سویفت خیالی رخ می‌نماید و در دهۀ ۱۹۳۰ از طریق رشد ژورنالیسم عامه پسند که درباره علم و تکنولوژی می‌نوشتند) و مجلات ماهانه‌ای که تماماً به چاپ قصه‌های علمی تخیلی کوتاه اختصاص یافته بودند، به منصه ظهور رسید. فلیم علمی تخیلی، مثل فیلم ترسناک، تبدیل به ژانری شد که مقبول طبع برخی استودیوها بود، و این نتیجۀ سلسله مراتب طبقاتی خاصی در بین آنهابود که تا حدودی نوع فیلم هایی را که می‌خواستند یا «مجبور» بودند بسازند، و البته امکان جا به جایی استعدادهای خاص را نیز، تعیین می‌کرد. دومین خط تولید یونیورسال که تولیدات آن جزو فلیم‌های آبرومند کمپانی به حساب نمی‌آمدند، در ساخت فیلم‌های ژانری تخصصی پیدا کرد: ژانر ترسناک در دهۀ ۱۹۳۰ و ژانر علمی تخیلی در دهه ۱۹۵۰. از بطن چنین زمینه‌ای جک آرنولد کارگردان فیلم‌های علمی تخیلی به عنوان یک متخصص مهم ظهور کرد، و فیلم‌های نسبتاً کم هزینه و سیاه و سفیدی چون ***او از فضای بیرونی آمد*** (۱۹۵۳) ***مردکوچک شوندۀ باورنکردنی*** (۱۹۵۷)، راکه امروزه جزو کلاسیک‌های این ژانر به حساب می‌آیند تولید کرد. اما در پارامونتِ اسم و رسم دارتر، جایی که فیلم علمی تخیلی از رجحان ژانری کمتری برخوردار بود، جرج پال تهیه کننده به قدر کافی علاقه به این ژانر داشت که فیلم‌های علمی تخیلی پر هزینه و تکنی کالری چون ***وقتی دنیاها تصادف می‌کنند*** (۱۹۵۱) و ***جنگ دنیاها***(۱۹۵۳)، را بسازد.

دگرگشت‌های جهانی

هویت‌ها و تاریخ‌های محلی نیز مرزبندی و محبوبیت ژانری‌های خیالی را به خود آغشتند - هم در درون بافت استودیو، و هم در خارج از آن. زیگفرید کراکائر، نظریه پرداز فیلم (۱۹۴۷) به تعداد پر شماری فیلم‌های خیالی و ترسناک آلمانی اشاره کرده است که در دهه ۱۹۲۰ به عنوان نمودهای دردشناختی (syptomatic) هرج‌ومرج سیاسی و اقتصادی و متعاقب آن آمادگی مردم برای پذیرش فاشیسم در طول دوران [رژیم] وایمار ساخته شدند. همچنین تولید انبوه رمانس‌های خیالی درامریکا و انگلستان بلافاصله قبل و بعد از جنگ جهانی دوم را به سختی می‌توان پدیده‌ای تصادفی فرض کرد - بسیاری از این فیلم‌ها مثل و ***اکنون آقای جردن می‌آید*** (۱۹۴۱) ***آقایی به نام جو*** (۱۹۴۳) و ***مسأله زندگی و مرگ*** (۱۹۴۶؛ در امریکا با نام ***راه بهشت***) در بارۀ آدم‌های مرده‌ای بودند که یک فرصت «خیالی» دیگری نصیبشان می‌شد تا بتوانند معضل‌های اخلاقی و عاطفی راکه از خود بر جای گذاشته بودند، حل کنند. همچنین رابطه تاریخی آشکاری بین دغدغه و ترس مردم از انرژی اتمی و تکنولوژی پیشرفته کامپیوتر در آمریکا از یک طرف، و ظهور فیلم‌های تخیلی به مثابه یک ژانر در دهه ۱۹۵۰ از طرف دیگر، وجود دارد. همچنین بین ماجراهای تجاوز بیگانه و ایدئولوژی جنگ سرد.

به همین ترتیب، ظهور فیلم‌های علمی تخیلی ژاپنی یک دهه پس از جنگ جهانی دوم در هیأت ***گوجیرا***، ۱۹۵۶) که توکیو را زیر گام‌های خود له می‌کند، نشانه‌ای است از تلاش توامان‌برای تصویر مصائب هیروشیما و ناکازاکی و آغاز روابط عادی و داد و ستد فزاینده بین امریکا و ژاپن. تبدیل بعدی گودزیلای هیولا به موجودی بسیار مصالحت جو (و «دوست داشتنی») که بیشتر یک خرس عروسکی است تا موجودی وحشت آور، نه تنها بازتابی از روابط عادی شدۀ امریکا و ژاپن است بلکه در عین حال تبدیل ژاپنِ قربانی تکنولوژی پیشرفته به ابر قدرتی با تکنولوژی پیچیده را نیز القا می‌کند.

در بریتانیا ظهور فیلم‌های موسوم به همر فیلم (که با ***نفرین فرانکستاین*** (۱۹۵۷) شروع شد) و همراه با آن تجدید حیات سنت گوتیک انگلیسی در اواسط دهۀ ۱۹۵۰ را می‌توان با

ژان ماره در نقش دیو و ژوست دی در نقش دلبر در صحنه‌ای از فیلم دیو و دلبر (۱۹۴۶) اثر ژان کوکتو.

تصمیم اقتصادی برای سرمایه‌گذاری روی قصه‌ها و کاراکترهایی که مردم پیشاپیش با آنها آشنا بودند و از این رو «پیش فروش» شده بودند، مربوط دانست. اما محبوبیت فرانکستاین، دراکولا و گرگ‌های آدم‌نمایی که در فیلم‌های همر تجدیدی حیات یافته بودند، تا حد بسیار زیادی ناشی از اعمال سانسور در آن زمان بود. قید و بندهایی که سنت ادبی، قراردادهای ژانری، و آداب و رسوم زمان به بار آورده بود به فیلم‌های ترسناک گوتیک هَمِر امکان داد که اروتیسم و سادیسم را در ابعادی فراتر از آن‌چه که عمدتاً در ژانرهای واقعگراتر مجاز بود، به کار گیرند.

هر چند جنبه‌هایی از خیال در سینمای بیشتر کشورها حضور داشت، اما همیشه به عنوان یک ژانر مشخص تبلور نیافت و هر جا که چنین اتفاقی افتاده ملغمه‌ای از عوامل فرهنگی و اقتصادی دخالت داشته‌اند. فیلم‌های «جانوری» ژاپن در دهه‌های ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ از یک طرف واکنش هایی بومی به فاجعهٔ هیروشیما و بازسازی اقتصادی کشور بودند، اما در عین حال، از طرف دیگر تقلیدهایی بودند از سینمای امریکا، و اغلب به صورت محصول مشترک برای بازار امریکا و همچنین ژاپن تهیه می‌شدند. در همین حین فیلمسازان ژاپنی در آثاری چون ***اوگتسو مونوگاتاری*** (کنجی میزوگوچی، ۱۹۵۳)، یا ***کوایدان*** (ماساکی کوبایاشی، ۱۹۶۴) روی به سنت متمایز و بومی قصه‌های اشباح آوردند. فرانسه نیز در دوران صامت فیلم‌های بسیاری با عناصر خیالی ساخت، اما فیلم هایی چون **حماقت دکتر توبه** (ابل گانس، ۱۹۱۶)، **پاریس خفته** (رنه کلر، ۱۹۲۳) و **دخترک کبریت فروش** (ژان رنوار، ۱۹۲۷)، بیشتر از آنچه که به لحاظ ژانری به ژانر خیالی تعلق داشته باشند در دل جنبش‌های سوررئالیسم و آوانگارد جای می‌گیرند. بعدها در دهۀ ۱۹۶۰ تعدادی فیلم «علمی تخیلی» توسط فیلمسازان متمایزی که به جنبش موج نو تعلق داشتند، ساخته شد، اما این فیلم‌ها ـ با وجود تعلق خاطر بسیاری که به ژانرهای ساخته شده در نظام استودیویی هالیوود (که در آن زمان در حال افول بود) داشتند ـ در مجموع آثاری بودند که در بیرون و در تقابل با سنت‌های ژانری علمی تخیلی جای می‌گرفتند. فیلم‌های ***فرودگاه*** (کریس مارکر، ۱۹۶۱)، ***آلفاویل*** (ژان ـ لوک گدار، ۱۹۶۵) ***فارنهایت ۴۵۱*** (فرانسوا تروفو، ۱۹۶۶)، ***باربارلا*** (روژه وادیم، ۱۹۶۷) و ***دوستت دارم ـ دوستت دارم*** (آلن رنه، ۱۹۶۸) همه آثاری فردی هستند که نمی‌توان در زمرهٔ مجموعه فیلم‌های تجاری و یا ژانری که برای مردم آشناست، به شمار آورد.

سینمای امریکای لاتین و مکزیک نیز به سیاقی که تازه چند سال بعد در «رئالیسم جادویی» تبلور یافت، آغشته به عناصر خیالی بود. «رئالیسم جادویی» عبارت است از یک گروه بندی ژانری که از طریق ارتباط یافتن به ادبیات هیسپانیک معاصر، عادی سازی «رویدادهای» خیالی در بطن یک بافت رئالیستی، و خرده متن‌های فلسفی و سیاسی‌اش مشخص می‌شود. به عنوان نمونه‌ای امروزی از سینمای مکزیک، می‌توان به **فیلم معروف *مثل آب برای شکلات داغ*** (آلونسو آرائو، ۱۹۹۱) اشاره کرد، اما قبل از آن آثاری در [شیوه] رئالیسم جادویی ساخته شده‌اند، مثل ***ماکاریو*** (روبرتو گابالدیون، ۱۹۵۹) که در باره جنگلبان فقیری است که با مرگ پیمان می‌بندد، و ***خروس طلایی*** (گابالدیون، ۱۹۶۴) که انتقادی است بر فقر و طمع. اما در دوران افول استودیوهای هالیوود مکزیک (همچنین اسپانیا و ایتالیا) نیروی کار ارزان برای محصولات مشترک امریکایی فراهم می‌کردند، این محصولات فیلم‌های ترسناکی بودند که گمان می‌رفت برای بازارهای امریکا جذابیت داشته باشند.

گفتنی است که تاریخ سینمای اتحادشوروی نیز شاهد فیلم‌های خیالی بوده است ـ منتها تاریخچه‌ای که دوران طولانی بین دهۀ ۱۹۳۰ و دهۀ ۱۹۴۰ را در برمی‌گیرد زیر سیطرهٔ استالینیسم و پیامدهای آن بوده، و مشخصهٔ زیبایی شناختی آن «رئالیسم سوسیالیستی» شوروی بود، که به سختی با آن «واقعیت گریزی» و براندازی که از روایت‌های خیالی به مشام می‌رسد، سنخیت می‌یابد. با وجود این آثار خیالی که قبل از دهه ۱۹۳۰ و بعد از دهۀ ۱۹۷۰ ساخته شدند بازتابندهٔ علاقه شوروی است به فیلم‌های علمی تخیلی و برپایی روابط تکنولوژیکی و اجتماعی نوین از یک طرف، و استفاده حساب شده از عناصر خیالی در روایت‌های رئالیستی (نه فقط به خاطر جلوه‌های شاعرانه آنهاکه به قصد تفسیرهای سیاسی نیز) از طرف دیگر. از این رو میراثی از روایت‌های علمی تخیلی ***آئه لیتا*** (پروتازانوف، ۱۹۲۴) ***واشعه مرگ*** (کولشوف، ۱۹۲۴) را در **سولاریس** (تارکوفسکی، ۱۹۷۲) و میراثی از ***زونیگورا*** (داوژنکو، ۱۹۲۸) ***آرسنال*** (داوژنکو، ۱۹۲۹) را (که در هر دو فیلم عناصر خیالی برای مقاصد اسطوره‌ای و سیاسی به کار گرفته شده‌اند) در **توبه** (چنگیز ابولادزه، ۱۹۸۴) (انتقادی سیاسی که از خلال عناصر خیالی رخ می‌نماید) می‌توان یافت.

اگر ما فیلم‌های خیالی را به مثابه یک مقوله کلی تلقی می‌کنیم، این مقوله شامل طیفی از فیلم‌ها می‌شود که از نسل‌ها و فرهنگ‌ها فراتر می‌روند. اما اگر صحبت از ژانرهای خیالی می‌کنیم، باید برگردیم به نظام استودیویی نظارت کننده بر تولید، توزیع، و پذیرش که سازنده و تثبیت کنندهٔ آن

کتاب شناسی

ساختارهای ژانریِ آشنایی است که ما عادتاً آنهارا با عنوان ترسناک، علمی تخیلی و حادثه‌ای خیالی تعریف می‌کنیم. این گواهی است برنیروی این ژانرها و بر قابلیت آنها برای مکالمه با تماشاگران، با آن شاعرانگی بصری که هماوا با موضوعات عمدهٔ فلسفی و اخلاقی است، ژانرهایی که همه عمری طولانی‌تر از عمر نظام استودیویی که نخستین بار در آن پاگرفتند، دارند.

ترجمه: فتاح محمّدی

Brosnan , John (1978) , Future Tense: The cinema of science Fiction.

Coyle , William (ed.) (1981) , Aspects of fantasy.

Hutchinson, Tom (1974) , Horror and fantasy in the Movies.

Kracauer, Siegfried (1974) , From Caligari to Hitlerr.

Piere, David (1973), A Heritage of Horror :The English Gothic Cinema 1946-1972.

Slusser, George, and Rabkin, Eric S. (eds.) (1985) , Shadows of the Magic . Lamp: Fantasy and Scicnce Fiction in Film.

Sobchack, Vivian (1987) , Screenig space: The American Science Fiction Film.

Tudor, Amdrew (1989), Monsters and Mad Sciemtists: A Caltural History of the Horror movie.

پرداختن به واقعیت

مستند

چارلز موسر

رکود اقتصادی و ظهور صدای همزمان در سینما تأثیر عمیقی بر مستندسازی بر جای نهاد. زیباشناسی مدرن که ویژگی مستندهای مهم دهۀ ۱۹۲۰ بود، جای خود را به گرایش‌های اجتماعی و اقتصادی و سیاسی داد. نمونۀ این تغییر را می‌توان در آثار یوریس ایونس مشاهده کرد. او در دهۀ ۱۹۲۰ مستندهای کوتاهی ساخت که از نظر زیباشناسی نوگرا بودند و سپس بعد از سفر به شوروی در سال ۱۹۳۲ به ساخت فیلم‌های سیاسی مانند ***بوریناژ*** (۱۹۳۳)، دربارۀ شرایط سخت زندگی کارگران معدن در بلژیک، روی آورد. مستندهای دهه ۱۹۳۰ اغلب به سیاست و خط مشی حکومت‌ها اعتراض می‌کردند، ولی بسیاری از فیلمسازان در ژاپن و نیز در کشورهای غربی به دولت‌ها پیوسته و از اهداف آنها دفاع می‌کردند. این امر در طول جنگ دوم جهانی تشدید شده و فیلم مستند در هر دو جانب نبرد نقش تبلیغاتی مهمی عهده دار شد. در دهه ۱۹۳۰ و ۱۹۴۰ مستند به فرمی تبدیل شد که تودۀ تماشاگران را در جهت اهدافی فراتر از هنر یا سرگرمی تحت تأثیر قرار می‌داد.

تکنیک صدای همزمان دیرتر وارد عرصۀ مستند گردید، اگر چه استثناهایی هم وجود داشت. شرکت برادران وارنر در سال ۱۹۲۶ از ویتافون برای فیلمبرداری بخش‌هایی از واریته استفاده کرد. این بخش‌ها شامل آثار کوتاهی بودند که خصوصیات مستند را داشتند، ولی به زودی قالب‌های داستانی یافتند (مانند ***خواننده جاز***، ۱۹۲۷). شرکت فوکس مووی تن نیوز که در سال ۱۹۲۷ تأسیس شد از تکنیک صدای همزمان برای فیلم هایی دربارۀ وقایع تاریخی مانند عزیمت استفاده می‌کرد. هنگامی که تمامی صنعت سینما به تکنیک صدای همزمان رو آورد، دوربین‌های صامت با قیمت ناچیزی به بازار سرازیر شدند. و گاهی توسط علاقه‌مندان به مستندسازی خریداری می‌شدند. در بسیاری موارد استفادۀ مستندسازان از ضبط صدا به معنای به کارگیری اصول و تکنیک‌های سخنرانی مصور (illustrated lecture) بود، بدین صورت که گفتارش و موسیقی و افه‌های صوتی به روی تصاویری که توسط دوربین صامت فیلمبرداری شده بود، قرار می‌گرفت. ضبط صدا نه تنها استاندارد بیشتر، بلکه دقت و پیچیدگی بیشتری را در پیوند تصویر و صدا به دنبال آورد. فیلمسازان نوگرا، مانند آلبرتو کاوالکانتی، از این امکانات تازه در مسیرهای تجربی استفاده کردند. در دهۀ ۱۹۳۰، به تعدادی از فیلم هایی که در ابتدا با گفتار و یا موسیقی زنده نمایش داده می‌شدند باند صدای همزمان نیز اضافه شد، مانند ***سرزمین بدون نان*** (۱۹۳۲)، اثرلوئیس بونوئل.

ماجراجو و مسافر استعمارگر

در دهۀ ۱۹۳۰، ژانر اکتشافی ـ ماجراجویی ـ جاده‌ای همچنان مورد توجه مردم بود. یکی از موضوع‌های مشترک در بسیاری از این‌گونه فیلم‌ها به‌کارگیری تکنولوژی غرب در مناطق غیر پیشرفته یا دورافتاده بود که پس از مشکلات فراوان بالاخره با موفقیت انجام می‌گرفت. ***با بیرد در قطب جنوب*** (۱۹۳۰) سفر بیرد را در آنتارکتیسکا دنبال می‌کرد و ***پرواز قله اورست*** (۱۹۳۳) «پیروزی بشر را به یکی از آخرین مناطق کشف شده در زمین» تصویر می‌کرد. Congorilla (۱۹۳۲)، ساختۀ اوسا و مارتین جانسون، شامل چند صحنه از پیگماها (افراد قبیله‌ای در جنوب شرقی آفریقا) در زئیر بود که با صدای همزمان فیلمبرداری شد. تفرعن غربی و نژادپرستی و روحیۀ خشن اوسا و مارتین جانسون در یکی از سکانس‌های فیلم آشکار است: مارتین به یک پیگما، سیگار برگ می‌دهد و او آن‌قدر این سیگار را می‌کشد که مریض می‌شود. ماجراجویی در آفریقا همواره خطر ناک نمایش‌داده می‌شد، ولی این بار حضور اوسای جذاب با تغییری در این ژانر همراه بود: بدین ترتیب حکم‌فرمایی توریسم به دنیای مردانۀ ماجراجویی اضافه شد و دینامیک آن را متحول ساخت. اوسا عنصر عدم ثبات و خطر را به این ژانر می‌افزود و این امری ضروری بود، با آن که «قاره سیاه» کاملاً تحت استعمار درآمده و رام شده بود.

La croisiere joune (۱۹۳۴) رقیب فیلم‌های اوسا و مارتین جانسون در فرانسه محسوب می‌شد. لئون پورایه و آندره سووژ مشغول تهیه یک فیلم تبلیغاتی برای اتومبیل سیتروئن بودند، سفر آنها از بیروت آغاز شد. قرار بود آنها تا پکن رفته و دوباره به بیروت بازگردند. سفر آنها بدون هیچ مشکلی ادامه

مشکلات مسکن، ساخته آرتور التون و ادرگار آنستی (۱۹۳۵)

داشت تا این که ماجراجویان تصمیم گرفتند با اتومبیل‌هایشان از هیمالایا عبور کنند و برای این کار لازم بود قطعات اتومبیل‌هایشان باز شود و با شرپاهای بومی به معابر کوهستانی انتقال یابد.

لوئیس بونوئل با ***سرزمین بدون نان*** به انتقاد شدید از ژانر ماجراجویی و سفرنامه‌ای پرداخت. او نقش یک مفسر ظاهراً زیرک و آگاه درباره اهالی «بدوی» Hurdes را بازی می‌کند که مشتاق است برتری فرهنگ خود را در معرض نمایش قرار بدهد. او و همراهانش نه تنها در برابر بدبختی‌های این مردم هیچ مسئولیتی احساس نمی‌کنند، بلکه از این بابت احساس غرور می‌کنند. تماشاگر وادار می‌شود در تحلیل فیلم و تفسیر تصاویر و وقایع آن فعالانه شرکت کند و هنگام مشاهدهٔ مستندهای دیگری از این ژانر موضع انتقادی‌تری را اتخاذ کنند.

دیگر مستندهای آن دوران، بیانگر یک انگیزهٔ مردم شناختی بودند و سعی داشتند از سخنرانی مصور دور شده و به الگوی فیلم داستانی با صدای همزمان نزدیک شوند. ***عروسی پائولو*** (۱۹۳۴) محصول آلمان، توسط کوند راسموسن مردم شناس و فردریش دالشم در ساحل شرقی گرین لند ساخته شد و در آن از زبان اسکیموها استفاده شد: پالو سعی در جلب نظر ناوارانا می‌کند بالاخره موفق می‌شود او را از چنگ رقیبش سامو و نیز خانوادهٔ ناوارانا برباید که تمایلی به از دست دادن این دختر با استعداد ندارند، ***مرد آران*** (۱۹۳۴، رابرت فلاهرتی)، نگاهی است رمانتیک به زندگی مردمانی که در ساحل ایرلند زندگی می‌کنند. خانواده‌ای که در این فیلم وجود دارد، یک خانوادهٔ حقیقی نیست بلکه خانواده‌ای است که توسط فلاهرتی خلق شده و از میان «تیپ»های محلی انتخاب شده است. فلاهرتی با این فیلم بار دیگر به مقولهٔ مردم‌شناسی می‌پردازد. و ساکنین این جزیره را به شکار کوسه با نیزه وا می‌دارد. کاری که آنها از نسل‌ها پیش ترک کرده‌اند. از آنجایی که اهالی جزیره شنا بلد نبودند، چندین بار هنگامی که با قایق‌های کوچک‌شان بر روی آب می‌رفتند با خطر مرگ مواجه شدند، خصوصاً در سکانسی که در یک طوفان شدید سعی می‌کردند به ساحل برسند.

رمانتیسیزم فلاهرتی روابط اجتماعی استعمارگرانه حاکم در جزایر آران را نادیده گرفته است: زمین‌داران بسیاری از اهالی آران را وادار کرده بودند با معاوضه زمین‌های کشاورزی با خاک و کود، در زمین‌های حاشیه‌ای به کشاورزی و دامداری بپردازند. راسموسن و دالشم نیز به این نکته اشاره نکردند که فرهنگ غرب از چه طریق زندگی اسکیموها را تغییر می‌داد. اگر چه در این فیلم‌ها حضور فیلمسازان کمتر از سفرنامه‌های معمول مشهود بود ـ زیرا خود آنها و همکارانشان در کادر نبودند ـ ولی در اصل آنچه در فیلم نمایش داده می‌شد، آنها بودند.

گریرسون، لارنز و مستند اجتماعی

در طول دههٔ ۱۹۳۰، مستند در انگلستان و آمریکا هرچه بیشتر به زمینه‌های اجتماعی روی آورد، خصوصاً به مشکلاتی که کشورهای صنعتی در اثر تحولات سیاسی با آنها موجه

بودند. شاخص‌ترین چهره در زمینهٔ مستند اجتماعی که تولید فیلم غیرداستانی را در انگلستان و شاید هم در بخش اعظم کشورهای جهان تحت تأثیر قرار داد جان گریرسون بود. او مدت کوتاهی در آمریکا منتقد فیلم بود و اغلب تولیدات هالیوود را با عبارات تندی مورد حمله قرار می‌داد. او در جستجوی سینمایی متفاوت، رابرت فلاهرتی را کشف کرد و کیفیات «مستند» کار او را تحسین نمود بدین ترتیب او اصطلاح «مستند» را ابداع نمود. (یا حداقل آن را رواج داد، زیرا این اصطلاح تا پیش از آن گاهی استفاده می‌شد ولی معنای صریحی نداشت).

گریرسون در ژانویه ۱۹۲۷ به انگلستان بازگشت و در Empire Marketing Board که یک ادارهٔ نیمه دولتی بود، مشغول به کار شد و با استفاده از اطلاعات خود در زمینهٔ فیلم‌های آمریکا و روسیه، یک مستند صامت ۵۸ دقیقه‌ای را دربارهٔ مراحل ماهیگیری، به نام ***خانه به دوشان*** ساخت.

خانه به دوشان برای گریرسون نقطه آغاز تحسین انگیزی بود. او از این فیلم برای تثبیت Empire Marketing Board استفاده کرد و گروهی از فیلمسازان جوان مانند بازیل رایت جان تیلور، آرتور التون، ادگار آنستی، پل روتا، هری وات را استخدام نمود. گریرسون، فلاهرتی را نیز برای ساختن ***بریتانیای صنعتی*** (۱۹۳۱) استخدام کرد، اگر چه با اتمام سرمایهٔ فیلم، خود او و گروهش مجبور به اتمام فیلم شدند. در این فیلم، همانند دیگر مستندهای نیمهٔ دههٔ ۱۹۳۰ که متأثر از فیلم‌های گریرسون بود؛ کلوز آپ‌های زاویهٔ‌ٔ روبه بالا - Low Angle- متعدد فیلم به کارگردان، بردباری و کار طاقت‌فرسای‌شان بعدی قهرمانانه می‌بخشد. گفتار فیلم، مهارت‌های شیشه‌گران، مکانیک‌ها و دیگر کارگران متخصص را اساس قدرت صنعتی انگلستان می‌داند. گریرسون در نوشته‌های خود مستندهای دههٔ ۱۹۳۰ انگلستان را به خاطر «توصیف پیوسته و بی وقفهٔ ایده‌آل‌های دموکراتیک انگلستان و کار در زمینهٔ این ایده‌آلها» تحسین می‌کرد. دولت محافظه‌کار آن زمان از این فیلم‌ها حمایت می‌کرد و این نشان می‌دهد که آنها نمی‌توانستند با تأیید تلاش‌های کارگران معدن و دیگر کارگران، موقعیت خود را منوط به فعالیت اتحادیه یا حرکت‌های سیاسی کارگران جلوه بدهند. اگر چه در ***چهرهٔ ذغالی*** (کاوالکانتی، ۱۹۳۵) از کارگران معدن و در «***پست شبانه***» (وات، ۱۹۳۶)، از کارگران پست، چهره‌ای قهرمانانه ترسیم شده است. ولی از جانب دیگر آنها تنها اجزاء کوچکی از نظام انبوه تولیدی نشان داده شده‌اند که برتری انگلستان را تضمین می‌کرد، این فیلم‌ها، با خصوصیات زیبایی شناختی و درخشان‌شان سرود پیروزی انگلستان بودند.

بهترین مستندهای دههٔ ۳۰ انگلستان بیش از هر چیز نشانگر این بودند که فیلم غیر داستانی می‌تواند از نظر هنری نوگرا باشد. ***آواز سیلان*** (۱۹۳۳، رایت) که با حمایت‌شرکت چای سیلان در ای. ام. بی ساخته شد، نگاهی بود به یکی از مستعمرات انگلستان (که امروزه سریلانکا نامیده می‌شود). ایجاز موجود در

بارلورنتز در هنگام کارگردانی خبثی که دشت‌ها را کند (۱۹۳۶)

این فیلم، به خوبی با موضوع آن که سرزمین دور و غریب بود، تناسب داشت. در سپتامبر ۱۹۳۳، Empire Marketing Board منحل شد و واحد فیلم آن به اداره کل پست منتقل شد. آلبرتو کاوالکانتی به این واحد پیوست و به بسیاری از کارهای آنها، بعدی آوانگارد داد و بنجامین برتین آهنگساز و دبلیو.اچ. اودن شاعر برای تهیهٔ باند صدای نوگرا و مدرنیست فیلم‌های **پست شبانه** و چهرهٔ ذغالی با آنها همکاری کردند (و این حرکت مهمی در نقض سنت معمول استفاده از گفتار به صورت صدای پسزمینه بود که از سخنرانی‌های مصور به جا مانده بود).

بسیاری از کسانی که مورد حمایت گریرسون بودند، پس از مدتی متوجه سختی‌های مستند سازی با حمایت یک سازمان دولتی شدند و حس کردند آینده مطمئنی در اداره کل پست ندارند و یا به کار برای حامیان تجاری مثل کمپانی نفتی شل مشغول نشدند و یا پس از سال ۱۹۳۵ واحدهای مستقلی را برای تولید فیلم تشکیل دادند: از جمله واحدهای استراند و رئالیست. همه آنها کم‌کم به سازمان‌های بزرگی که طبق ایدهٔ گریرسون پایه ریزی شده بودند، مانند «تهیه‌کنندگان فیلم رئالیستی» و «مرکز فیلم» و Film Center پیوستند. آرتون التون و ادگار آنستر فیلم **مشکلات مسکن** (۱۹۳۵) را ساختند. آنها در این فیلم از به کارگیری زیبایی‌شناسی مدرنیست خودداری و در عوض از تصویر برای استناد به زندگی روزمره استفاده کردند. این مستند که با حمایت «کانون گاز تجاری بریتانیا» ساخته شد، به خاطر استفاده از مصاحبه با صدای همزمان بسیار قابل توجه بود. این نکته طبقه کارگر را قادر ساخته بود عقاید و نیازهای‌شان را خود به زبان بیاورند و شرایط دشوار و زیر استاندارد خانه هایی را که در آنها زندگی می‌کنند دقیقاً توضیح بدهند. فیلم راه‌حل این مشکلات را تخریب زاغه‌ها و ساخت خانه‌هایی نو با سرمایه گذاری دولت می‌داند، یک کارشناس دولتی که گفتار مفصل فیلم را بیان می‌کند، به تماشاگران اطمینان می‌دهد که دولت مقتدر و نیکوکار، اصلاحات پایداری را در دست اقدام دارد.

در نهضت مستندسازی دهه ۳۰ بریتانیا، ده‌ها فیلم کوتاه دیگر نیز ساخته شد. ***اوقات فراغت*** (۱۹۳۹)، اولین فیلم مهم همفری جنینگز در پی ارائهٔ تصویری دردمندانه ـ و نه قهرمانانه از فعالیت‌های کارگران در اوقات فراغت‌شان است و سبک آن ـ ردیف کردن صداها و تصاویر بدون ارتباطی اساسی ـ به اثر بعدی او شبیه است.

گریرسون در آمریکا همتایی داشت: پیر لورنز. او نیز با نقد نویسی برای روزنامه‌ها و گاهنامه‌های نیویورک به سینما پا گذاشته بود. لورنز سینما را «هنری که در نوزادی مرده است» می‌خواند، یا سانسور شدیداً مخالف بود و به دنبال جایگزینی برای سینمای هالیوود بود. او که صریحاً از اصطلاحات رئیس جمهور وقت، فرانکلین روزولت، طرفداری می‌کرد، در ژوئن ۱۹۳۵ توسط برکِسفورد تاگول از جانب سازمان جدیدالتأسیس Resetllement Administration برای ساخت ***خیشی که دشت‌ها را زیر و رو کرد*** (۱۹۳۶) و ***رودخانه*** (۱۹۳۷) استخدام شد. اگر چه دولت آمریکا از زمان جنگ جهانی اول، مستندهای متعددی را با اهداف محدود و محتواهای معمولی و غیر جنجالی ساخته بود، ولی مورد لورنز متفاوت بود. ***خیشی که دشت‌ها را زیر و رو می‌کرد*** زندگی کشاورزی را در دشت‌های بیابانی به تصویر می‌کشد. نقطه اوج فیلم، تصاویر پرقدرتی از طوفان‌های صحرایی اوکلاهما و مناطق اطراف آن است. ***خیشی که دشت‌ها را زیر و رو می‌کرد*** به خاطر مطرح کردن یک مسأله مهم ملی مورد تمجید قرار گرفت ولی در جریان انتخابات، سیاستمداران و شهروندان ذی نفوذ مناطق فوق این مستند را تبلیغی در جهت اصلاحات رئیس جمهور و به همین دلیل آن را اغراق‌آمیز خواندند. بالاخره قسمتی از فیلم که در آن دولت به کشاورزان اسکان می‌داد، حذف شد و در نتیجه فیلم تنها به مطرح کردن فاجعه بسنده می‌کرد، بدون آن که راه حلی ارائه کند. ***رودخانه*** بسیاری از تم‌های ***خیشی که دشت‌ها را زیر و رو کرد*** را داشت. آمریکایی‌ها با سوء استفاده از این سرزمین (با کشاورزی غلط و تخریب جنگل‌ها) ثروتمند شده بودند، ولی اکنون جزای آن را می‌پرداختند، در دشت میسی‌سی‌پی نسلی با «فقر لباس، فقر مسکن و فقر غذا» رشد کرد. لورنز با دو فیلمبردار دیلار دان دیک و فلوید کرازبی از سیل‌های سال ۱۹۳۷ فیلمبرداری کرد و به فیلم، ارزش نمایشی و زمانی بخشید. به هر حال در آن زمان دولت در حال ساخت سیل‌بند و بازسازی دشت بود. هر دو این فیلم‌ها فاقد صدای همزمان بودند و گفتاری بسیار سخنورانه و مطمئن داشت که توسط لورنز نوشته شده بود. هالیوود، ***خیشی که دشت‌ها را زیر و رو می‌کرد***، را همچون یک رقیب دولتی ناخوشایند انگاشت و در مقابل آن موضع‌گیری کرد، اگر چه این فیلم در سالن‌های مستقل نمایش داده شد. با موفقیت فیلم، این موضع‌گیری تخفیف یافت و پارامونت ***رودخانه*** را پخش نمود که اغلب همراه با ***سفید برفی و هفت کوتوله*** (۱۹۳۸، والت دیزنی) به نمایش درمی آمد.

اواخر سال ۱۹۳۸، بعد از موفقیت ***رودخانه***، روزولت سرویس فیلم ایالات متحده آمریکا را به سرپرستی لورنز تأسیس کرد. این سازمان برای ساخت فیلم برای بخش‌های

مختلف دولت آمریکا طراحی شده بود. لورنز شروع به ساختن ***آنک انسان*** دربارهٔ بیکاری نمود که هرگز به پایان نرسید، سپس نیرویش را معطوف به فیلم **نبرد زندگی** (۱۹۴۰) کرد که دربارهٔ تولد، مرگ نوزادان و مشکلات مادران همراه با شرایط ناسالم در مناطق فقیرنشین شهری بود. چند نقش کلیدی این فیلم را هنرپیشه‌های حرفه‌ای ایفا کردند اگر چه بیشتر فیلم در لوکیشن فیلمبرداری شد. هنگامی که لورنز مشغول ساختن فیلم **نبرد زندگی** بود سرویس فیلم آمریکا یوریس ایونس را برای ساختن فیلم **نیرو و زمین** (۱۹۴۰) استخدام کرد. این فیلم دربارهٔ تأثیر الکتریکی شدن ابزار کار کشاورزانی است که برای تأمین برق، بیشتر به دولت وابسته‌اند تا کمپانی‌های خصوصی. این سازمان از سوی دیگر رابرت فلاهرتی را برای ساخت فیلم **زمین** (۱۹۴۱) استخدام کرد. فیلم نگاهی است به سوء استفاده بشر از زمین و تلاش‌های وزارت کشاورزی برای مهار منابعی دیگر.

در سال ۱۹۴۰،مجوز سرویس فیلم آمریکا لغو شد و لورنز از این سازمان خارج شد.

گروه گریرسون و گروهی که لورنز گردهم آورده بود، به رغم تشابهات بسیار، تفاوت‌های قابل توجهی نیز با یکدیگر داشتند. جنگ دوم جهانی اگر چه به انحلال سرویس فیلم آمریکا کمک کرد ولی در بریتانیای کبیر موجب نجات واحد فیلم GPO شد (که بعدها به واحد فیلم کراون تغییر نام یافت). گروه گریرسون فیلم‌های بیشتری ساخت که اغلب آنها کمتر از فیلم‌های تولید لورنز بلند پروازانه بودند. گریرسون به یک نسل از مستندسازان بریتانیایی آموزش داد، در حالی که لورنز به طور اخص فیلمسازان نسبتاً با تجربه‌ای را که در روش‌ها و مراحل عملی سبک خاص خود پیشرفت کرده بودند (استراند، ایونز، فلاهرتی) استخدام کرد. حتی بعد از سال ۱۹۳۸، لورنز بیشتر تهیه‌کننده ـ کارگردان ـ نویسنده بود تا کارمند دولت و فیلم هایش نسبت به مسائل اجتماعی و اقتصادی وضعی صریح و ـ اصلاح طلبانه داشتند. شاید بدین خاطر که در دهۀ ۳۰ بریتانیای کبیر بیشتر توسط یک دولت ائتلافی اداره می‌شد، Empin Markaeting Board و GPO مستندهایی با جنجال کمتر می‌ساختند. این فیلم‌ها بیشتر نمایشگر تلاش دولت در جهت خدمات عمومی بودند تا موانع حقوق مردم. با این حال میراث گریرسون در درازمدت تأثیر گذارتر بود. پس از سال ۱۹۴۰، لورنز دیگر در عرصه مستند سازی آمریکا چهرهٔ مهمی تلقی نمی‌شد، در حالی که گریرسون پس از سفر به کانادا نه تنها فیلمی ملی را در این کشور تأسیس نمود بلکه به چهره‌ای افسانه‌ای در عرصهٔ فیلمسازی در انگلستان و آمریکا تبدیل گردید.

هم در انگلستان و هم در امریکا، میزان قابل توجهی از تولیدات مستند از موضع چپ به زمینه‌های اقتصادی و اجتماعی می‌پرداخت. هر دو کشور دارای انجمن فیلم و عکس کارگران بودند. در آمریکا این گروه فیلم‌های اخبار صامت و کم هزینه‌ای مانند **بیکاری** (۱۹۳۱) و ***مارش گرسنه ملی*** (۱۹۳۱) و نیز مستندهای سیاسی کوتاهی مانند در ***بخش ساحلی شهر*** (۱۹۳۴، لئوهورویتز و لئوسلتزر را ساختند. این سازمان مرکز آموزشی برای فیلمسازان آمریکایی و GPO در انگلستان فراهم آورد، در نیمه دهۀ سی اعضاء آن سازمان‌های مستقلی را تشکیل دادند(Frontier Films, Contemporary Films, Nyrino). پل استراند با فیلم **موج** که در مکزیک ساخته شد، زندگی ماهی‌گیران فقیری را بازگو می‌کند که برای تثبیت موقعیت اقتصادی خود تلاش می‌کنند. و کارگردانی فردزینه مان تولید کرد. **موج** برخلاف ***مرد آران*** (فلاهرتی) مسأله بقاء را از طریق تقابل انسان و طبیعت مطرح نمی‌کند، بلکه تلاش کارگران فقیری را دنبال می‌کند که در مقابل سرمایه‌داران محلی تشکل بیابند.

شهر (۱۹۳۹) با سرمایه‌گذاری انستیتو شهرسازی آمریکا برای ارائه در نمایشگاه جهانی نیویورک، با کارگردانی رالف استاینر و ویلارد وندیر بر اساس طرحی از پارلونز و همراه با تفسیری نوشتۀ یک مهندس شهر سازی به نام لوئیس مامفورد ساخته شد. این فیلم از نظر ساختار وایدئولوژی بسیار شبیه به ***رودخانه*** است و از طنزی بیش از ***رودخانه*** و تغزلی عمیق‌تر از آن برخوردار است هر سه این فیلم‌ها مشکلی را مطرح می‌کنند و توضیح می‌دهند که چگونه به وجود آمده است، و براساس نظرات متخصصین برجسته راه حلی مناسب را ارائه می‌کنند. **شهر** از زندگی کلان شهری، هم در شهر صنعتی پترزبورگ و هم در شهر مدرن نیویورک، تصویر ناخوشایندی را ترسیم می‌کند و از توسعه کمربند سبز روستاها به تقلید از شهرهای کوچک نیوانگلند پیش از دوران صنعتی دفاع می‌کند؛ شهرهایی که توسط بزرگراه‌ها به یکدیگر متصل شده‌اند و موجب می‌شوند انسان در بطن طبیعت قرار گیرد. و به تعادلی تازه به دست یابد. این فیلم دنیای طبقه متوسط سفید را با نقش‌های مشخص و دقیق تصویر می‌کند، ولی فاقد تحلیل اقتصادی و روابط اجتماعی است که به شرایط بیان شده در فیلم انجامیده‌اند. شهر با نقدهای تحسین‌آمیز مطبوعات مواجه شد و تبلیغی مؤثر برای توسعه فعالیت‌های شهرسازی و مرمت شهر بود.

تبلیغات در جنگ جهانی

ظهور لنی ریفنشتال و افول ژیگا ورتوف، روح مستند دهۀ ۳۰ اروپا را آشکار می‌سازد. اولین مستند شوروی که دارای صدای همزمان بود، در سال ۱۹۳۱ ساخته شد: ***یکی از بسیار*** به کارگردانی ایلیا کاپلن که فعالیت‌های روزانه را در یک مزرعه جمعی در نزدیکی مسکو نشان می‌داد و اشتیاق ورتوف که تکنیک‌های صدا ـ تصویر نوگرای آن سر به افراط می‌زند. فیلم ورتوف ستایشی مدرنیستی از روند صنعتی سازی بود که در ژانر سمفونی شهر جای می‌گرفت. ورتوف در حین فیلمسازی برای اشتیاق، آخرین فیلم مهم خود ***سه سرود برای لنین*** (۱۹۳۴) را ساخت که فیلم تغزلی و ساده‌تری دربارۀ یادگارهای لنین بود. ولی در طول این دهه ورتوف تدریجاً به چهره‌ای منزوی بدل شده و مستند سینمای شوروی رواج سابق خود را از دست داد.

در دهه ۳۰ فیلمسازان آلمانی صدها مستند بدون تبلیغ برای نازیسم، ساختندولی با به قدرت رسیدن هیتلر در فوریه ۱۹۳۳ ساختن فیلم‌های چپ‌گرا ناممکن شد. معروف‌ترین فیلمساز آلمانی این دوران لنی ریفنشتال است. او بازیگر و کارگردان فیلم‌های داستانی بود ولی پس از آن که هیتلر از او خواست فیلمی دربارۀ مانور سال ۱۹۳۹ حزب نازی در نورنبرگ بسازد (***پیروزی ایمان***)، به مستند سازی روی آورد. سال بعد او به نورنبرگ بازگشت و فیلمی مشابه ـ ولی بلند پروازانه‌تر ـ در باره مانور سال ۱۹۳۴ ساخت: ***پیروزی اراده*** که بعضی روش‌ها و نکات آن شبیه به مستندهای انگلیسی و آمریکایی آن دهه است. در این فیلم رهبران حزب نازی به ساخت بزرگراه‌ها و تلاش‌های دولت برای بازگرداندن مردم به کار اشاره می‌کنند و هیتلر ادعا می‌کند که تفاوت‌های طبقاتی و منطقه‌ای از بین رفته است.

به‌رغم شباهت‌های ***پیروزی اراده*** و بسیاری از فیلم‌های انگلیسی و آمریکایی، تبلیغ سیاسی در فیلم ریفنشتال به گونۀ دیگری است: تبلیغی است که به اطاعت فرا می‌خواند و نه به انتخاب، برای اصلاح نژاد است و نه برای یک دست کردن اجتماع. در این فیلم گذشته و مسائل مربوط به آن تنها برای تقابل با حال و جمعیت انبوه آلمانی‌هایی است که در مانور شرکت کرده‌اند، طبق تعبیر والتر بنیامین، مستند ریفنشتال زیباشناسی سیاست است و نه سیاست بافی در قالب هنر. ریفنشتال با استفاده از تکنیک‌های مونتاژ وساختارهایی مانند شات ریورس شات، تحسین و عشق نسبت به هیتلر را تصویر کرده است. مونتاژ این فیلم پیشوا را شخصی نشان می‌دهد که جمعیت انبوهی او را احاطه کرده است و با نگاهی ستایش‌آمیز به او می‌نگرند. آنها سخنان سران حزب را که می‌گویند «هیتلر آلمان است، حزب هیتلر است، سپس آلمان هیتلر است و حزب آلمان است، تأیید و تحسین می‌کنند. تبادل نگاه‌ها و سلام‌های نظامی ارتباطی را بین این دو گروه خلق می‌کند که نشانگر اطاعت محض است و هویت فرد تنها در یکی شدن با آلمان و حزب معنا می‌یابد. در ابتدا هنگامی که هیتلر از ابرها پایین می‌آید و در خیابان‌های نورنبرگ حرکت می‌کند، دوربین همه جا حاضر ریفنشتال با او یکی می‌شود و به جمعیت هیجان زده می‌نگرد.

هیتلر، ریفنشتال را مأمور کارگردانی فیلمی درباره المپیک تابستان ۱۹۳۶ کرد و بدین ترتیب مستند دو قسمتی ***المپیا*** (۱۹۳۸) ساخته شد. این اثر تاریخی که با سرمایه‌گذاری وزارت تبلیغات و به سرپرستی جوزف گوبلز ساخته شد، اهداف مقطعی رایش را تأمین کرده و سعی داشت مردم جهان را متقاعد بسازد که حزب نازی به صلح جهانی و حاکمیت بر آلمان در فضایی مملو از آرامش، نظم و اعتقاد ملی علاقمند است.

مستند سیاسی در فرانسه مسیر بسیاری متفاوتی را می‌پیمود و با ***زندگی از آن ماست*** که در اوایل سال ۱۹۳۶ برای حزب کمونیست فرانسه ساخته شد و یک فیلم تبلیغی برای انتخابات بود به جهش بزرگی دست یافت. این فیلم که توسط جمع نامتجانسی از فیلمسازان (شامل بر ژان پل لوشنوا، پیر اونیک، ژاک بکر) و به سرپرستی ژان رنوار نوشته و کارگردانی شده بود، ترکیبی بود از سکانس‌هایی که برای این فیلم نوشته و ساخته شده بود و تکه‌هایی از فیلم‌های دیگر. این شکل ترکیبی در مقیاس‌های ژانر مستند این دوران، بی‌ربط و آشفته محسوب می‌شد. ساخته شدن ***زندگی از آن ماست*** به شکل‌گیری شرکت سینه ـ لیبرت (Cine - Liberte) فیلمسازی وابسته به جبهه مردمی انجامید که در آوریل سال ۱۹۳۶ در انتخابات فرانسه پیروز شد. از بین اولین فیلم‌های این شرکت، می‌توان به ***اعتصاب*** اشاره کرد. موضوع این فیلم موفقیت اعتصاب‌ها در اولین هفته‌های حکومت جبهه مردمی بود.

با آغاز جنگ‌های شهری اسپانیا، بسیاری از فیلمسازان به ساخت فیلم‌های غیر داستانی روی آوردند. در جناح جمهوری خواهان فیلم‌های متعددی ساخته شد، از جمله ۱۹۳۶ ***اسپانا*** (۱۹۳۶) که در سال ۱۹۳۷ توسط لوئیس بونوئل و پیر اونیک در دو نسخۀ اسپانیایی و فرانسوی ساخته شد. این فیلم که در کمپانی سینه ـ لیبرت و در پاریس ساخته شد، متأثر از بونوئل سوررئالیست بود. تصاویر آرام و خشن جنگ با تفسیری عاری از شعار و نطق خوش بینانه با یکدیگر ادغام شدند. در همان

یوریس ایونس(۱۹۸۹ـ۱۸۹۸)

شهرت جهانی سینمایی یوریس ایونس در طول زمان گسترش و ادامه یافت. او بیشتر در اروپا و آسیا مستقر بود ولی فیلم‌هایی نیز در آفریقا (***فردا در نانگیلا***، ۱۹۶۰)، آمریکای شمالی (***قدرت و زمین***، ۱۹۴۰)، امریکایی جنوبی (***در والپارازیو***، ۱۹۶۲) و استرالیا (***آوای اندونزی***، ۱۹۴۶) ساخته است.

اولین فیلم‌های او، مطالعاتی هستند در زمینهٔ تأثیرات متقابل انسان و ماشین (***پل***، ۱۹۲۸)، طبیعت و شهر (***باران***، ۱۹۲۹). فیلم Zuiderzee (۱۹۳۳)، اوج تجربه گرایی اوست. او در این فیلم برای هر یک از عناصر اصلی صحنه ـ دریا، مرد در ماشین ـ از لنز و کاردهای جداگانه‌ای استفاده کرده است.

حمایت همیشگی کشورها و نهضت‌های کمونیستی از او چهره‌ای ساخت که از لحاظ سیاسی متناقض به نظر می‌رسید. پس از جنگ جهانی دوم به مدت ده سال در اروپای شرقی زندگی کرد و به علت حمایت از دولت خود مختار اندونزی از داشتن تابعیت دانمارکی محروم شد. او اولین خارجی بود که برای ساختن فیلم به شوروی دعوت شد. ***کاسموس***، ۱۹۳۱). ***زمین اسپانیایی*** (۱۹۳۷) که فیلمنامه و گفتار متن آن را ارنست همینگوی نوشته است، به دفاع جمهوری خواهان از مادرید در برابر ارتش فرانکو می‌پردازد. ***۴۰۰ میلیون*** (۱۹۳۸) به قصد آگاهی مردم جهان از حملات ژاپن به چین ساخته شد، ولی نه پخش تجاری یافت و نه توانست بر سیاست جهانی تأثیری به جای نهد. با این حال ایونس همواره از کارکرد سیاسی مستنددفاع می‌کرد: «راهی برای آزادی تمامی ملت‌ها وجود دارد. فیلم مستند باید پیشرفت دراین مسیر را ثبت و به آن کمک کند».

ایونس پس از باطل شدن گذرنامه‌اش در فرانسه ساکن شد و فیلم شاعرانهٔ «le Misral» (۱۹۶۵) و دیگر فیلم‌های تجربه گرایانه‌اش را ساخت. موضوع این فیلم‌ها نیز همچون فیلم‌های قبلی‌اش ارتباط میان‌انسان و طبیعت است در آثار او طبیعت هم منبع تغذیه انسان و هم عنصری آغازین است.

شخصیت‌های اصلی فیلم‌های جنگی ایونس، از ***زمین اسپانیایی*** تا ***هفده موازی*** (۱۹۶۷)، کشاورزانی هستند که از زمین‌شان دفاع می‌کنند، برنج یا گندم می‌کارند و گودال هایی را که در اثر انفجار بمب بوجود آمده به حوضچه هایی برای پرورش ماهی تبدیل می‌کنند. عنصر آتش که نماد جنگ است در فیلم‌های او به ندرت نمادی قهرمانانه است ، مگر در فیلم هایی ـ در ***کاسموس و ملت و اسلحه‌هایشان*** (۱۹۶۹)، که فضای خشک و آموزشی دارند. فیلمسازان جوانی که در ساخت ***ملت و اسلحه‌هایشان*** با او همکاری داشتند، معتقد بودند که «جذابیت این اثر به گونه‌ای است ک باعث می‌شود تماشاگران به جای توجه به اوضاع سیاسی، به این نکته توجه کنند که چقدر ویتنامی‌ها مردم شگفت انگیزی هستند؟! بحث انگیزترین جنبهٔ آثار او، استفاده از شیوهٔ بازسازی در جستجوی واقعیت درونی و ناب یک رخداد سیاسی است.

ایونس در آخرین آثارش به مردم عادی و توانایی‌شان در تغییر خود و محیط‌شان اعتقاد یافت. فیلم ***چگونه یوکونگ کوه‌ها را به حرکت در آورد*** (۱۹۷۶) به تلاش‌های روزانه مردم چین می‌پردازد.

دوران طولانی فعالیت او به عنوان یک فیلمساز، از ۱۹۲۸ تا ۱۹۸۸، از انرژی فراوان، ظرفیت کار با دیگران و تهیهٔ سرمایه لازم برای تک تک فیلم هایش حکایت می‌کند. CAPI (کارگاه عکاسی خانوادگی او در آمستردام) در تهیه بسیاری از آثارش او را یاری کرد. او مدت‌های مدیدی با متخصص‌های صدا، از جمله هلن ون دونگن و مارسلین لوریدان و نیز در پروژه‌های خاص با هانری استورک، کریس مارکر و برادران تاویانی همکاری کرد. او از جمله سینماگران «سرسخت» تاریخ سینما است.

روزالین دلمار

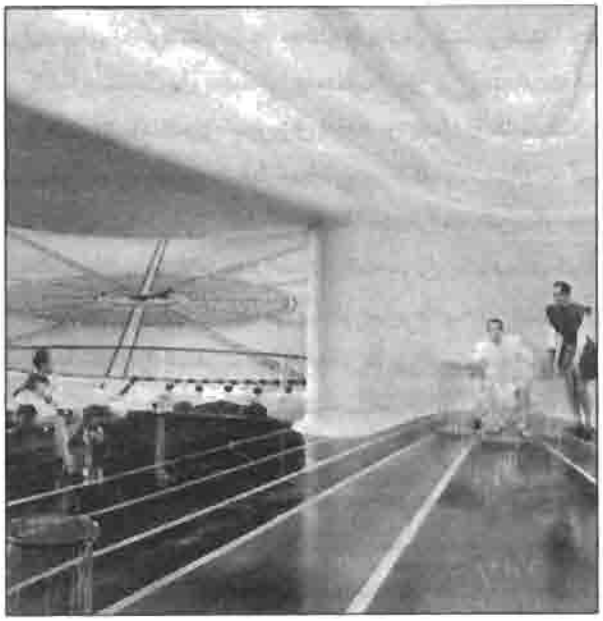
گزیده فیلم‌شناسی

پل(۱۹۲۸)، باران (۱۹۲۹)، کاسموس(۱۹۳۱)، زمین اسپانیایی(۱۹۳۷)، ۴۰۰میلیون(۱۹۳۸)، قدرت و زمین (۱۹۴۰)، ملت و اسلحه‌هایشان (۱۹۶۹)

کتاب شناسی

Delmar, Rosalind (1979), joris Ivens.
Ivens, Joris(1969), The Camera and I.

درمرز بین آب و خاک (۱۹۳۳)



زمان از هلن وان دونگن، که با یوریس ایونس در نیویورک ساکن بود، خواسته شد صحنه‌هایی از جنگ شهری را مونتاژ کن ***اسپانیا در آتش*** (۱۹۳۷). ایونز که از فقدان صحنه‌هایی از جناح دولتی سرخورده شده بود، سرمایه‌ای فراهم کرد و به اسپانیا رفت و با دستیاری جان فرنو و ارنست همینگوی زمین اسپانیایی را ساخت. این فیلم به جنگ مادرید و اطراف آن می‌پردازد، از جمله روستایی که توسط پروژهٔ آبیاری حاصل‌خیز شده است. ***قلب اسپانیا*** (۱۹۳۷) توسط یک فیلمبردار مجاری ژزا کارپاتی و یک روزنامه نگار آمریکایی هربرت کلین در اسپانیا فیلمبرداری شده و سپس توسط کلین، پل استراند و لئوهورویتز در نیویورک مونتاژ شد. این فیلم که قرار بود در آمد آن صرف نیازهای دارویی شود، بمباران مادرید را نشان می‌دهد و بر ویرانی‌های حاصل از مداخله آلمان و ایتالیا تأکید می‌کند. محور فیلم بر نقش بیمارستان‌ها و انتقال خون که موجب نجات جان بسیاری از رزمنده‌ها و قربانیان بمباران شهر گردیده می‌باشد. دو فیلم الفبای اسپانیایی و آن سوی خط اسپانیا در انگلستان در «انستیتوی فیلم پیشرفته» ساخته شد. در شوروی ***اسفیرشوب*** با همکاری وسوالد ویشنوسکی فیلم‌های خبری رومن کارمن و فیلم بلند ***اسپانیا*** (۱۹۳۹) را ساخت که پس از پایان جنگ کامل شد.

اشغال منچوری توسط ژاپن نیز توجه فیلمسازان کشورهای متخلف را به خود جلب نمود ***اعتصاب‌های چین*** (۱۹۳۷) مائوزدونگ را پس از راهپیمایی در یان‌آن نشان می‌داد و ***چهار صد میلیون*** جان فرنو و یوریس ایونس تصاویر وحشتناکی از حملهٔ ژاپن ارائه می‌کرد. رومن کارمن پس از فیلمبرداری از جنگ شهری اسپانیا، به چین نیز سفر و از مائو فیلمبرداری کرد که به مجموعه‌های فیلم‌های کوتاه ***چین در جنگ*** (۳۹-۱۹۳۸) و مستند بلند ***در چین*** (۱۹۴۱) انجامید. فیلمسازان چینی که همراه با مائو در یان‌آن مستقر بودند، بین سال‌های ۱۹۳۹ تا ۱۹۴۵ بیست و یک فیلم کوتاه غیرداستانی ساختند که قابل توجه‌ترین آنها ***نیان و ارتش جاده هشت*** توسط یوآن موجیه کارگردانی شد. فیملسازان ژاپنی مستندهایی نیز درباره جنگ ساختند، از جمله ***شانگهای*** (۱۹۳۷) فومیو کامنی در این فیلم که برای استودیوی توهو ساخته شد، درهای سخنگوی افسران ژاپنی از پیروزی خود سخن می‌گویند و در بین این تصاویر صحنه هایی از ویرانه‌ها و گورستان‌های ژاپنی مونتاژ شده‌اند. فیلم بعدی کامی ***سربازان در جبهه*** (۱۹۳۸) بیشتر به خستگی بیش از حد سربازان می‌پرداخت تا شجاعت‌شان و به همین علت ***سربازان خسته*** نام گرفته بود. این فیلم ممنوع النمایش و کامی زندانی شد.

جنگ دوم جهانی

با آغاز جنگ جهانی، فیلم مستند، در زمینهٔ تبلیغات نقش تعیین کننده‌ای یافت: تماشاگران خواهان پیروزی بودند و می‌خواستند اطلاعاتی در دست داشته باشند (چه در کشورهای درگیر در جنگ و چه در کشورهای بی‌طرف) اکثر مستندهای دوران جنگ، تحت کنترل مستقیم دولت ساخته می‌شد، ولی در کشورهای اشغال شده، مانند فرانسه و دانمارک، به طور پنهانی به فیلمبرداری و نمایش فیلم‌های مستند می‌پرداختند و به این نحو اعتراض خود را بیان می‌کردند. در آلمان فیلم‌های خبری از جبهه‌های جنگ تهیه می‌شد و علاوه بر این وزارت تبلیغات رایش مستندهای زیادی درباره دوران جنگ ساخت. در همان زمان ***اقامت در لهستان*** (۱۹۴۰) اولین فیلم مهم فریتز هیپلر، به سوءاستفاده دولت لهستان از اقلیت آلمان پرداخت و سپس شکست سریع مقاومت لهستان را در برابر آلمان تصویر می‌کند. زیگفرید کراکائر در این مورد گفته است که این فیلم‌های جنگی بیشتر به منظور تأثیر گذاری بر مردم ساخته می‌شد تا اطلاع رسانی. هیپلر پس از آن فیلم ***پیروزی در غرب*** (۱۹۴۱) را ساخت که شباهت زیادی به اقامت در لهستان داشت و بین این دو مستند ضد یهودی مفتضح ***یهودی سرگردان*** (۱۹۴۰) را تولید کرد.

از بسیاری جهات، نقاط عطف نهضت مستندسازی بریتانیا، پس از آثار گریرسون و با آغاز جنگ شکل گرفت. همفری جنینگز با مجموعه مستندهای جذابی درباره بریتانیای دوران جنگ، نکاتی را دربارهٔ مقاومت سرسختانهٔ لندن در برابر حملات هوایی آلمان مطرح کرد که شاید عادی محسوب می‌شد ولی جوهری انگلیسی داشتند. فیلم‌های جنینگز صدمه پذیری و در مقابل آن عزم و ثبات را مطرح می‌کردند و از این نظر پادزهر بسیار مناسبی برای فیلم‌های جنگی نازی بودند.

بسیاری از همکاران جنینگز به فیلم‌های او به خاطر فقدان هیجان و خشونت انتقاد می‌کردند. آنها ***هدف امشب*** (۱۹۴۱) را که به بمباران انبارهای مهمات آلمان توسط اسکادرانی از نیروی هوایی سلطنتی می‌پرداخت، را به فیلم‌های جنینگز ترجیح می‌دادند. این فیلم، یکی از اولین آثاری بود که انگلستان را در موضع تهاجم تصویر می‌کرد و موفقیت بزرگی محسوب می‌شد. ***پیروزی صحرا*** اثر روی بولتینگ، فیلم جنگی دیگری از انگلستان بود که جایزه اسکار بهترین مستند بلند سال ۱۹۴۳ را از آن خود کرد. این فیلم با استفاده از صحنه هایی که توسط ۶۲

عضو فیلم جنگی انگلستان و واحد عکاسی و همچنین فلیم آلمانی اشغالی فیلمبرداری شده بود، بیانی نمایشی از پیروزی متفقین بر نیروهای رومل در آفریقای شمالی بود. ***فیلمبرداران جنگ*** (۱۹۴۳) به تجلیل از فیلمبردارانی می‌پرداخت که ساخته شدن چنین مستندهایی را امکان‌پذیر ساخته بود. برای چند لحظه کوتاه، این مردان گمنام در برابر دوربین ظاهر می‌شوند و ما به خطراتی که آنها از سرگذرانده‌اند و روش‌هایشان برای شکار تصاویری زنده از جنگ می‌اندیشیم.

در اتحاد جماهیر شوروی، حدود ۴۰۰ فیلمبردار از صحنه‌های جنگ فیلمبرداری می‌کردند و فیلم‌های خبری متعددی دربارهٔ جنگ تحت نظارت رومن گریگوریف ساخته شد. بسیاری از این فیلم‌ها همانند فیلم‌هایی که در جنگ شهری اسپانیا و مقاومت چین در برابر ژاپن فیلمبرداری شده بودند، مبنای مستندهای بلند و حماسه‌های مقاومت و پیروزی قرار گرفتند. ایلیا کوپلن ***استالینگراد*** (۱۹۴۳) را کارگردانی کرد که به تشریح دقیق یکی از نقاط عطف جنگ می‌پرداخت. مستندهای دیگری نیز توسط کارگردانان مهم فیلم‌های داستانی ساخته شد، از جمله سرگئی یوتکیه ویچ و الکساندر داوژنکو.

پس از حمله ژاپن به Pearl Harbour (۷ دسامبر ۱۹۴۱)، دولت آمریکا به سرعت آمادهٔ جنگ شد و از طریق Army Signal corps ادارهٔ اطلاعات ارتش (OWI) و سازمان‌های دیگر، مستندهای بسیاری را تولید کرد. البته ارتش برای این کار از مستندسازان چپی که در دههٔ ۱۹۳۰ مهارت یافته بودند، استفاده نکرد، بلکه به کارگردان‌هایی از هالیوود که در ارتش خدمت می‌کردند و درجه‌هایی دریافت کرده بودند، روی آورد. فرانک کاپرا، کارگردان کمدی محبوب ***آقای اسمیت به واشنگتن می‌رود*** (۱۹۳۹) با ***پرلودی برای جنگ*** (۱۹۴۲) سخنرانی مصوری را کارگردانی کرد. او به خاطر این کار درجه سرگردی که به بزرگداشت تاریخ و ارزش‌های آمریکا می‌پرداخت و سپس سرهنگ دومی دریافت کرد. کاپرا ۶ فیلم دیگر از مجموعه‌های چرا می‌جنگیم را نیز تولید کرد که در اکثر آنها آناتول لیتواک کارگردان یا دستیار کارگردان بود، از جمله ***اعتصاب نازی‌ها*** (۱۹۴۳) و ***نبرد روسیه*** (۱۹۴۴).

استوارت هایسلر که سابقاً ***کلید شیشه‌ای*** (۱۹۴۲) را در هالیوود ساخته بود، ***سرباز سیاه*** (۱۹۴۴) را ساخت که از حضور آمریکائیان سیاهپوست در ارتش تجلیل می‌کرد، ولی به این نکته اشاره‌ای نمی‌کرد که در ارتش آمریکا هنوز نژادپرستی حاکم بود و غذا، لباس و محل سیاه پوستان از سفید پوستان جدا بود. جان فوردیک فیلم آموزشی ۳۰ دقیقه‌ای دربارهٔ بیماری‌های مقاربتی («***بهداشت جنسی***» ۱۹۴۱) برای ارتش ساخت. دو مستند دوران جنگ فورد جایزه اسکار دریافت کردند که یکی از آنها «***نبرد میان راه***» فیلم ۱۶ میلیمتری رنگی بود که خود فورد آن را از فراز مقری که مورد حمله نیروی هوایی ژاپن قرار گرفته بود، فیلمبرداری نمود. ویلیام وایلر ***ممفیس زیبا*** (۱۹۴۴) را درباره بمباران آلمان و جان هیوستن ***سه گانهٔ گزارش آلوت‌ها*** (۱۹۴۳) و ***نبرد سن پیترو*** (۱۹۴۵) و ***بگذار روشن باشد*** (۱۹۴۶)، را دربارهٔ دوران جنگ ساخت. آخرین فیلم سه گانهٔ هیوستن دربارهٔ سربازانی است که از انواع آشفتگی‌های ذهنی ناشی از جنگ رنج می‌برند. این فیلم نشان می‌دهد که روانکاوی قادر است در بسیاری موارد به طرز معجزه آسایی به این بیماران بهبود بخشد. با وجود این پایان مثبت ***بگذار روشن باشد*** به مدت ۳۵ سال توقیف بود، شاید بدین علت که اسطوره‌های نبرد قهرمانانه و پیروزی آمریکا را در هم شکسته نشان می‌داد.

پس از پایان جنگ، وزارت جنگ آمریکا مستندهایی را تولید کرد، از جمله ***آسیاب‌های مرگ*** (۱۹۴۶) درباره بازداشتگاه‌های نازی و نورنبرگ (۱۹۴۸) درباره دادگاه‌های نورنبرگ که توسط پیرولورنز و استوارت شولبرگ طراحی شده بود. هانری کارتیه برسون نیز با حمایت وزارت جنگ آمریکا ***بازگشت*** (۱۹۴۶ را ساخت. این فیلم درباره سربازان فرانسوی بود که از زندان‌های آلمان به خانه خود باز می‌گشتند.

مستند پس از دوران جنگ

پس از جنگ، مستند دچار بحرانی شد که حدود ۱۵ سال به طول انجامید. مستند در نقش تبلیغاتی که در دوران جنگی داشت، حل شده بود و پس از جنگ، تلویزیون برای افرادی که نمی‌خواستند یا نمی‌توانستند در صنعت فیلمسازی کار کنند، مشاغلی ایجاد کرد (در آمریکا مجموعه‌های تلویزیونی غیر داستانی مانند «***حالا ببین***» ادوارد. ر. مورو. و «***تراموا***» رابرت سودگ ساخته شد). این عرصه همچنان در اختیار مستند سازان دههٔ ۱۹۳۰ بود، ولی بنابر دلایل متعدد شخص و نمادین، به ندرت به کیفیت آثار پیش از جنگ دست می‌یافتند.

جنگ شهری و سپس ***باکره*** سبب شده بود که مستند سازان چینی همچنان به موضوع جنگ بپردازند. پس از انقلاب، فیلمسازان بیشتر آمادگی آن را داشتند که به پروژه هایی مانند «***خواهران! بایستید!***» (شیه هویی، ۱۹۵۰) بپردازند که به وضعیت فاحشه‌ها در پکن پیش از آزادی این شهر می‌پردازد.

مستند سازانی نیز از اتحاد جماهیر شوروی در ساخت

مستندهای **چین آزاد شده** (سرگئی گراز یموف ۱۹۵۰) و **پیروزی مردم چین** (لئونید وارالاموف، ۱۹۵۰) همکاری کردند. هسوهسیائو ـ پینگ فیلمی دربارهٔ جنگ کره ساخت که توسط ۱۲ فیلمبردار مختلف در جبهه فیلمبرداری شد. با این حال فیلم‌های مستند روز بروز توسط دستورات دولت محدودتر می‌شدند. در ژاپنِ تحت اشغال آمریکا، مستندهایی که در اعتراض به آمریکا ساخته می‌شدند، اغلب دچار سانسور می‌شدند. دو فیلم تأثیر **بمب اتمی** (۱۹۴۶) دربارهٔ بمب هسته‌ای که در هیروشیما منفجر شد و **تراژدی ژاپنی** (فومیوکامی، ۱۹۴۶) دربارهٔ حمله به هیروهیتو و سلسلهٔ امپراطوری توقیف شدند. در دههٔ ۱۹۵۰، فیلمسازان چپی در لیست سیاه قرار گرفتند و بسیاری از مستندسازان از فعالیت باز ماندند (از جمله جی لیدا). استفاده از تجهیزات صدا برداری در صحنه بیش از پیش رواج می‌یافت ولی هزینهٔ سنگینی داشت و نیازمند سرمایه‌ای کلان بود. از آنجایی که سینماهای تجاری به ندرت فیلم کوتاه غیرداستانی جز فیلم خبری نمایش می‌دادند، بیشتر مستندها تحت حمایت صنعت یا دولت یا حکومت‌های فدرال ساخته می‌شدند و فیلمسازانی که نمی‌خواستند به چنین وضعیتی تن در دهند، به فیلم‌های صامت که هزینه اندکی دربرداشتند و غالباً تنها از یک باند موسیقی برخوردار بودند، روی آوردند. این فیلم‌ها ترکیبی از مستند و الزامات آوانگارد بودند. هلن لویت، جانیس لوب و جیمز ایجی فیلم ۱۸ دقیقه‌ای **در خیابان‌ها** (۱۹۵۲) را با دوربینی که برروی دست حرکت می‌دادند، ساختند. آنهادر این فیلم محله‌ای را در نیویورک بدون هیچ گونه استفاده از گفتار معرفی کردند. **حلقهٔ شگفت‌انگیز** استان برکهیجز (۱۹۵۶) **پل‌ها می‌گردند** (۱۹۵۸، شرلی کلارک و نیز از گفتار اجتناب می‌کردند، ولی در عین حال با احترام بیشتری به نیروهای پنهان شهر می‌نگریستند. این فیلم‌ها از بسیاری جهات به موضوع‌های فیلم‌های شهری می‌پرداختند که در آن فرم‌های سینمایی، دینامیسم زندگی شهری را تجسم می‌کنند.

مستند در انگلستان در روزهای متعاقب جنگ با بحران مواجه بود. جناح کارگری که در سال ۱۹۴۵ به قدرت رسید، در نظر بسیاری از فیلمسازان، تجسم آن چیزی بود که آنهادر دههٔ ۱۹۳۰ برای آن مبارزه کرده بودند و در نتیجه فیلم های‌شان جنبهٔ جدلی خود را از دست دادند. **پرترهٔ خانواده** (۱۹۵۱) جنینگز با یادآوری مردان بزرگ کشور. اندیشه و هویت انگلیسی را بیان می‌کند و در عین حال خصوصیات چندبعدی طبقه متوسط، یعنی شهروندان امروزی را برمی‌شمارد. **پرترهٔ خانواده** نیز همانند چندین فیلم دیگر آن زمان (مانند **سازهای ارکستر**، ۱۹۴۷ و **پله‌های باله** ۱۹۴۸ دربارهٔ موسیقی بنجامین برتین) به سخنرانی مصور شبیه است. **پله‌های متزلزل** (۱۹۴۸) به ژانر سمفونی شهری نزدیک بود، ولی ساختار دقیق و آراسته و تزئینات بسیار مرتب این فیلم آن را از ژانر مستند دور می‌ساخت. همهٔ این تلاش هایی که در جهت احیاء موضوع‌ها و شیوه‌های فیلم‌های اولیهِ نهضتِ مستند سازی صورت می‌گرفت، محکوم به فنا بود.

در بریتانیا نیز همانند کشورهای دیگر، مستندسازی در بخش‌های نوپا از پویایی بیشتری برخوردار بود. احیاء مستند توسط سینمای آزاد به تحقق رسید. این اصطلاح که توسط منتقد و فیلمسا جوان لیندسی آندرسن ابداع شده بود، به فیلم‌های نوگرای بریتانیا و دیگر کشورها اطلاق می‌شد. از جمله این گونه آثار در انگلستان می‌توان به **مامان اجازه نمی‌دهد** (۱۹۵۶)، کارل رایتس و تونی ریچاردسن که در یک کلوب جاز فیلمبرداری شده بود و **هر روز به جز کریسمس** (۱۹۵۷)، خود آندرسن اشاره کرد که دربارهٔ مردمانی بود که در طول یک روز فرضی در بازار باغ کونت شرکت داشتند. این فیلم از روش های صحنه‌پردازی تئاتر گونه‌ای که در فیلم‌های داستانی به کار می‌رفت، اجتناب داشت، اگر چه کاملاً عاری از آن نبود. این مستندها از انتزاع دوری می‌کردند و از سبک ملموس‌تری برخوردار بودند. که بیشتر با شخصیت و روانشناسی فردی (هم فیلمساز و هم سوژه‌های فیلم) تطبیق داشت.

از جمله فیلم‌های مورد نظر آندرسن می‌توان به **خون حیوانات** (۱۹۴۹) دربارهٔ کشتارگاهی در پاریس اشاره کرد. همانطور که اریک بارنو (۱۹۷۴) در این مورد اظهار داشته است، به نظر می‌رسد «این فیلم‌ها زیبایی خاص کابوس‌ها را دارند.»

«در بووری» (۱۹۵۶) لیونل روگیسن به دائم الخمرهایی می‌پردازد که در محلهٔ پستی در نیویورک زندگی می‌کنند. در بعضی از بخش‌های فیلم با دوربین مخفی از این افراد فیلمبرداری شده است. در **بووری** زندگی روزمره این افراد را نه با احساسات و نه با اخلاق گرایی بلکه تنها با نوعی همدلی ساده مطرح می‌کند: آنهابخشی از جامعه ما هستند و در واقع جامعهٔ ما آنهارا به وجود آورده است. ولی فیلم اوضاع اجتماعی را که این مردان از دست رفته را پرورانده است، نه تشریح می‌کند و نه صریحاً محکوم می‌نماید.

پس از جنگ جهانی، دولت فرانسه برای احیاء سینمای کشور، فیلم کوتاه، خصوصاً فیلم‌های مستند را مورد حمایت قرار داد. قانون منع نمایش در فیلم در یک برنامه موجب نمایش

وسیع‌تر فیلم‌ها شد. این نوع فیلم‌ها زمینه‌ای برای تمرین علاقمندان به کارگردانی بودند، ولی اغلب ارزش خاص خود را نیز داشتند. آلن رنه کار فیلمسازی را به سه فیلم ۳۵ میلیمتری کوتاه دربارهٔ نقاشان مدرنیست آغاز کرد: ***ون گوگ*** (۱۹۴۸) که جایزه اسکار را دریافت کرد، ***گوگن*** (۱۹۵۰) و ***گرنیکا*** (۱۹۵۰). ***شب و مه*** (۱۹۵۵) ترکیبی است از فیلم‌های تاریخی از بازداشتگاه‌های نازی و فیلم‌های رنگی معاصری از همان اماکن که اغلب با نماهایی بلند و حرکت دوربین آرام نمایش داده می‌شوند. رنه معتقد است که آن دوران وحشت از ما دور شده است به سختی می‌توان آن را به خاطر آورد و حتی غالباً از یادها رفته است. نمای سیاه و سفید ژاندارمی در یک برج مراقبت در بازداشتگاه جمعی پیتی ویرس که همکاری فرانسه را با برپایی کوره‌های آدمسوزی اثبات می‌کرد، از جانب دولت سانسور شد و فیلم از جشنواره کن بازگردانده شد. گفتار متن فیلم که توسط ژان سیردل، یکی از نجات یافتگان کوره‌های آدمسوزی، نوشته شده بود، مدعی آن بود که وحشت به پایان نرسیده است، بلکه تنها جا به جا شده و شکل متفاوتی یافته است. اشاره فیلم به طور ضمنی به فعالیت هایی ضد انقلابی نیروهای فرانسه در الجزایر مربوط می‌شد.

ژان لوک گدار کار فیلمسازی را با ساختن ***عملیات بتون*** (۸-۱۹۵۴) آغاز کرد. اینس واردا در دههٔ ۱۹۵۰ و پس از ان متناوباً فیلم‌های داستانی و مستند می‌ساخت (از جمله Lopera mouff ۱۹۵۸) و کریس مارکر با همکاری آلن رنه ***مجسمه‌ها هم می‌میرند*** (۱۹۵۳) را ساخت. این فیلم به نابودی هنر آفریقا توسط استعمار فرهنگی فرانسه می‌پرداخت.

با گرایش مردم شناسان به سینما دوران جدیدی در زمینهٔ ساخت فیلم‌های مردم شناختی آغاز شد. مردم شناس فرانسوی ژان روش در اواخر دههٔ ۱۹۴۰ شروع به ساخت فیلم‌های مردم شناختی در غرب آفریقا نمود و به زودی مهم‌ترین مستند ساز در این زمینه شناخته شد.

ماگرت مید و گرگوری بتسن دو فیلمساز مهم دیگری بودند که با استفاده از فیلم هایی که در دهه ۱۹۳۰ فیلمبرداری شده بود. چندین مجموعه فیلم آموزشی ساختند. آنها در ***رقابت کودکان در بالی و گینه نو*** (۱۹۵۲) روش‌های تربیت کودک را در دو فرهنگ متفاوت در جنوب اقیانوس آرام مقایسه می‌کنند.

شکارچیان (۱۹۵۶) که توسط جان مارشال و با همکاری رابرت گاردنر فارغ التحصیل رشته مردم‌شناسی ساخته شد به شکار زرافه توسط شکارچی‌های صحرای کالاهاری در جنوب آفریقا می‌پرداخت. فیلمبرداری این فیلم دو سال به طول انجامیده بود. رابرت گاردنر نیز فیلمساز مهمی در عرصه مردم‌شناسی شناخته شد (***پرندگان مرده*** ۱۹۶۳).

در کانادا نیز حمایت دولت به گسترش سریع نهضت مستند سازی کمک کرد. کانون ملی فیلم کانادا که در سال ۱۹۳۹ توسط جان گریرسن تأسیس شد، در پایان جنگ جهانی دوم ۸۰۰ کارمند داشت ولی با صرفه جویی، کاهش بودجه و انتقادهای سیاسی مواجه شد. ***سفر شاهزادگان*** (۱۹۵۱) مستند بلندی دربارهٔ سفر پرنسس الیزابت و پرنس فیلیپ به نقاط مختلف کانادا موجب نجات این کانون شد. در مجموعه‌های کانون ملی فیلم، از جمله ***کانادا فریاد می‌زند*** و ***چهره‌های کانادا***، مستندهای کوتاه کلاسیکی مانند پل توسکویچ: ***رانندهٔ تواموا*** (رومن کرویتور، ۱۹۵۳) و ***حصار*** (کولین لو و لف کونیگ ۱۹۵۴) ساخته شدند. فیلمسازان واحد B کانون ملی فیلم - کرویتور، کونیگ و ترنس مکارتنی فیلگیت - در پی سینمایی بی واسطه‌تر مستقیم‌تر و عاری از تصنع بودند و شروع به ساخت مجموعه‌های تلویزیونی چشم صادق شامل بر فیلم‌های کوتاه ۳۰ دقیقه‌ای، از جمله ***روزهای پیش از کریسمس*** (۱۹۵۸) ***بخش اورژانس*** (ویلیام گریوز، ۱۹۵۸) ***برگ کمرشکن*** (۱۹۵۹، دربارهٔ کارگران مهاجر کارخانه‌های تنباکو) نمودند. فیلمسازان فرانسه زبان میشل‌بر و ژیل‌گرو با همکاری یکدیگر Les Raquatless (۱۹۵۸) را ساختند که نگاهی است به زندگی روزمره و زبان رایج در کبک. حرکت آزادنه دوربین در این فیلم گونه جدیدی از مستندسازی را نوید می‌داد که تنها توسط تجهیزات صدابرداری و نورپردازی جدید به تحقق می‌رسید.

ترجمه: مرجان بیدرنگ

کتاب شناسی

Aitken, Ian(1990), Film and Reform: John grierson and the Documentary Film Movement.

Barnow, eric(1974), Documentary.

Barsam, Richard, (1991), Non- Fiction Film.

Alexander< William(1981), Film on the Left: American Documentary Film from 1931 to 1942.

Buchbaum, Jonathan(1988), Cinema Engage: Film in the Popular Front.

Graham, Cooper C.(1986), Leni Riefensthal and Olympia.

Grierson, John (1966), Grierson on Documentary.

Jacobs, Lewis(ed.)(1979), The People's Films: A Political History of U.s. Goverment Motion Pictures.

Sklar, Robert and Musser, Charles (eds.) (1990), Resisting Images: Essays on Cinema and History.

Synder, Robert L.(1968), Pare Lorentz and the Documentary Film.

Sussex, Elizabeth(1975), The Rise and Fall of British Documentary.

سوسیالیسم، فاشیسم و دموکراسی

جفری ناول-اسمیت

سینما به عنوان یک صنعت سرمایه‌داری آغاز به حیات کرد و اغلب اوقات در اغلب کشورها هنوز هم این خصوصیت را حفظ کرده است ولی در کل (درول) توسط عوامل دولتی و شبه دولتی، همواره از جانب دولت و اجتماع در جهت اهداف اخلاقی، سیاسی و اقتصادی بکار رفته مورد سانسور قرار گرفته (خصوصاً در اوج دوران اخلاق گرایی)، به قوانین خاصی گردن نهاده (خصوصاً در دوران جنگ) و حمایت شده است (خصوصاً در دوران بحران). علاوه بر این در اغلب کشورها، حتی در الگوی شرکت خصوصی که توسط ایالات متحده امریکا مطرح شد، بخش‌های وسیعی از هنر سینما که نه توسط سرمایه‌داران سودجو، بلکه توسط هنرمندان و علاقه مندان سینما اداره شده و یا توسط دولت‌ها، به منظور اعتلای هنر و یا کنترل درونمایهٔ آن حمایت گردیده. به طور کلی سنیمای سرگرمی بیشتر تحت نفوذ سرمایه بوده است، سینمای هنری از یارانه‌های دولتی استفاده کرده و فیلم های مستند وآموزشی بیشتر با کمک دولت ساخته شده‌اند. البته در شوروی و سایر کشورهای سوسیالیستی، کنترل و مالکیت دولتی، نه تنها در مورد مستند و سایر ژانرهای خاص، بلکه در کل صنعت سینما معمول بوده است.

بنابر دیدگاه قرار دادی و معمول در غرب، این مداخله ها و وابستگی ها در کارکرد صنعت عمدتاً سرمایه گرای سینما، استثناهایی بر یک قاعده فرضی خود ناشی از شرایطی استثنایی هستند و نسبت به جریان رو به توسعه سینما، حاشیه ای محسوب می شوند. چنین دیدگاهی در مورد سینماهای کشورهای تکثگرا و سرمایه داری در وضعیت‌های کم و بیش عادی، منطقی است. ولی در وضعیت های غیر عادی - کشورهای در حال جنگ یا جوامع در حال انقلاب - و در بخش‌هایی از جهان که وضعیت شان در مقایسه با کشورهای سرمایه داری غرب عادی محسوب نمی شود، قابل قبول نیست. خصوصاً ایده صنعت خودکفا و خودگردان که با دنیای سیاست ارتباط می یابد و دولت ها مجبور به مداخله در آن هستند، بسیار جای بحث دارد. در بسیاری از موارد، دیدگاهی لازم است که سیاست در اساس آن جای‌داشته باشد و نه حاشیه و کشمش بین سیستم های اجتماعی و سیاسی، فرهنگ ها و جهان‌بینی‌ها عمده‌ترین عامل در شکل گیری یک فرم سینمایی محسوب گردد.

سینما در سال‌های اولیه - تا پایان جنگ جهانی اول - با دیدگاه «عادی» تطبیق داشت. با شروع جنگ بین امریکا و اسپانیا در سال ۱۹۸۹، سینما وارد دنیای خبروگزارش شد، با فیلم‌هایی مانند **رفت و آمد در مغاک** (۱۹۱۳)، اثر جرج لون تاکر به دنیای اخلاق راه یافت، در طول دهه نخست قرن حاضر در جریان دعوی‌هایی که توماس ادیسون علیه رقیبان خود اقامه می کرد، حقوق آن در دادگاه‌ها بررسی شد و در طول جنگ جهانی دولت‌ها در تهیه فیلم‌های خبری دخالت کردند و ساخت فیلم های وطن پرستانه را مورد تشویق قرار دادند.

آتش بس سال ۱۹۱۸، پایان وضعیت استثنا و بازگشتی بود به وضعیت عادی که پیش از آن نیز تجربه شده بود. در واقع این صلح به شرایطی بحرانی انجامید که تاکنون بر سینما حاکم بوده است، بحران و مبارزه عادی شده است، اگر چه تاثیرات آن همیشه و همه جا آشکار نیست.

انقلاب

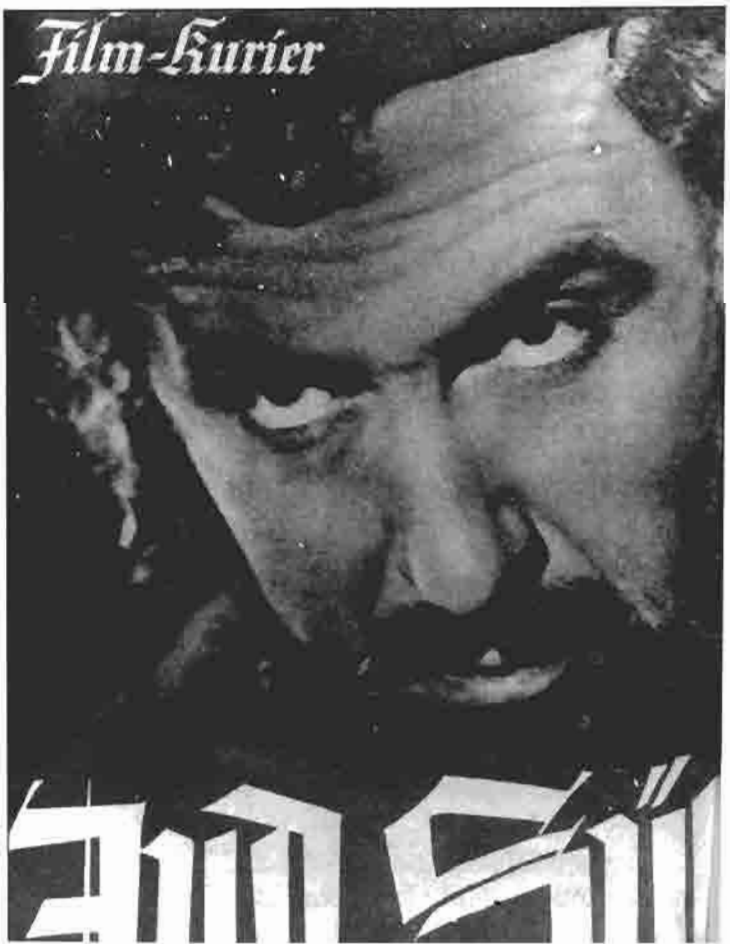
اولین نشانه این وضعیت جدید، ملی شدن صنعت فیلم مجارستان توسط جمهوری شوراها بود که در آوریل ۱۹۱۹ در این کشور به قدرت رسید. در میان کارگزاران شورای فیلمسازان که مسئول امر ملی سازی فیلم در این کشور بود، افرادی چون ساندور (بعدها سر الکساندر) کوردا و بلا بلاسکو (بعدها بلا لوگوسی) حضور داشتند (گفته می شود که میهالی کرتژ یا مایکل کورتیس، کارگردان آینده «کازابلانکا» که در اطریش مشغول به کار بوده به کشور خود بازگشت تا در این نهضت شرکت داشته باشد، ولی صحت این گفته اثبات‌نشده است). جمهوری شوراهاتنها ۴ ماه دوام یافت و در اگوست ۱۹۱۹ سرنگون شد. بسیاری از رهبران و مدافعان این جمهوری - از جمله گئورگ لوکاچ فیلسوف، کوردا و لوگوسی تبعید شدند. ولی در همان سال، حکومت انقلابی روسیه نیز که با مهاجرت کارکنان صنعت فیلم و فقدان تجهیزات مواجه شده بود، اقدام به ملی سازی استودیوهای فیلمسازی کرد و کلا فیلمسازی را تحت کنترل قرار داد. عواقب این امر تا ۱۹۹۰ و پس از آن ادامه یافت.

در واقع تاثیر اقداماتی که در روسیه صورت گرفت (و

به زودی در تمام جمهوری‌های متحد شوروی بکار گرفته شد) بسیار بیشتر از حدی بود که مورد نظر بود یا انتظار آن می‌رفت . هدف آن بود که جنبه مادی صنعت سینما تحت کنترل قرار گرفته و احتمالاً با اقتصاد سوسیالیستی اداره شود . در عین حال تلاش‌هایی برای کنترل فعالیت های هنرمندانی که در خدمت انقلاب سوسیالیستی بودند ، صورت می‌گرفت . اما به نظر می‌رسد که توجه لنین و لوناچارسکی (کمیسر بلشویک) به سینما ، بیشتر در جهت اهداف آموزشی انقلاب بوده است . این جمله مشهور لنین «سینما برای ما مهم‌ترین هنرهاست» ، بیشتر به توانایی سینما در نشر ایده‌های سوسیالیستی برای ملت غالباً بی سواد شوروی مربوط می شد تا جایگاه فرهنگی آن .

در سینمای شوروی ، ابتدا از سبک های خارجی تقلید می شد. از نیمهٔ دههٔ ۱۹۲۰ ، سبک متمایز « روسی » بر مبنای ترکیب‌بندی و تدوین گسترش یافت . این سبک اگر چه چندان مورد توجه مخاطبان داخلی قرار نگرفت ولی در خارج از کشور بسیار تاثیر گذار بود. تحکیم پایه های حکومت استالین در پایان این دهه که با ظهور فیلم ناطق هم‌زمان شد ، موجب کنار رفتن سینمای استوار بر تدوین از عرصه تولید فیلم های بلند و جایگزینی الگوی جدید رئالیسم سوسیالیستی در اوایل دهه ۱۹۳۰ شد . واردات فیلم های خارجی بسیار محدود گردید . اما در همان زمان، شبکه هایی با حمایت احزاب کمونیستی و

پوستر فردیناند ماریان در فیلم Jew Suss محصول ۱۹۴۰



روشنفکران علاقه‌مند در غرب به راه افتاد که الگوی شوروی را در عرصه آوانگارد ترویج کردند. این الگو بعدها به مستند و فیلم سینمایی نیز سرایت کرد. هنگامی که شوروی توسط غرب تحریم شد و استبداد پیشه کرد ، روشنفکران چپی کشورهای غربی، ایده‌ای را در باب فرهنگ فیلم مطرح ساختند که تجربه و عملکرد اتحاد شوروی را سرلوحه خود قرار داده و از نظر سیاسی و زیبایی شناسی ملهم از آن بود.

کنترل سینما توسط حزب کمونیست و دولت (که تمایز بین آن دو هیچ گاه ساده نبود) در دهه‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ افزایش یافت . د رسال های اولیه، قدرت حاکمه تا حد زیادی به تعهد و اشتیاق فیلمسازان به تولید فیلم‌هایی متناسب با ایده‌آل‌های انقلابی متکی بودند در سینما همانند ادبیات ، اعتقادات مختلفی شکل گرفت و نتایج متفاوتی به دست داد. ولی با تحکیم قدرت استالین در پایان دهه ۱۹۲۰ ، اوضاع تغییر کرد . صنعت سینما یک کاسه شد و اعتقادات متنوع از بین رفتند.

آنچه در شوروی اتفاق می افتاد ، در غرب با نگرانی پی‌گیری می شد . صنعت سینمای امریکا عمدتاً بازار پرسودی را برای فیلم‌هایش از دست داده بود . دولت ها به سهم خود نگران انتشار عقاید کمونیستی بودند و توسط سانسور ، نمایش عمومی فیلم های روسی را محدود می‌کردند. واضح است که این محدودیت ها تاثیر اندکی داشت و اغلب نتیجه عکس می‌داد. «**رزمناو پوتمکین**» ایزنشتین در سال ۱۹۲۹ توسط یک سازمان خصوصی به‌نام «انجمن فیلم» در لندن به نمایش در آمد و با استقبال وسیعی مواجه شد . در همان سال ایزنشتین و پودوفکین به لندن سفر کردند. ایزنشتین در کنفرانس فیلمسازان آوانگارد که در la sarraz در سویس برگزار شد ، شرکت کرد و ارتباط نزدیکی میان هنرمندان برجسته شوروی و علاقه‌مندان غربی آثارشان در دهه‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ به وجود آمد.

فاشیسم

همه حکومت ها مخالف ارتباط با شوروی نبودند .کمی پس از به قدرت رسیدن فاشیسم در سال ۱۹۲۲ در ایتالیا ، موسولینی آن کلام لنین را تایید کرد و اعلام کرد « سینما قوی ترین سلاح است». در سال ۱۹۲۶ ، دولت تولید فیلم‌های خبری و مستند را ملی کرده و آنها را به بازوی عملکرد دولت درجهت اهداف تبلیغاتی بدل نمود. سینمای روسیه مورد توجه فیلمسازان ایتالیایی که فاشیست هایی متعهد بودند ، قرار گرفت ، برای مثال الساندرو بلاستی که فیلم **خورشید** (۱۹۲۹) او به وضوح متاثر از پودوفکین و دیگر بزرگان سینمای صامت روسیه است.اندیشه‌های آیزنشتین و پودوفکین توسط افرادی

الکساندر کوردا (۱۹۵۶-۱۸۹۳)

نام حقیقی الکساندر کوردا، ساندور کلنر است. او اهل مجارستان و فرزند مباشر یک زمین‌دار بود. هنگام تحصیل در بوداپست به روزنامه نگاری روی آورد و نام مستعار کوردا را برای خود برگزید. پس از آن به عنوان منشی و دستیار اول در یک کمپانی پخش فیلم مشغول به کار شد. اولین فیلمش را در سال ۱۹۴۹، کارگردانی کرد، تا پیش از سقوط رژیم کمونیستی مجارستان به یکی ازمهم‌ترین فیلمسازان آن کشور تبدیل شد.

به مدت بیش از ۱۱ سال، کوردا و همسرش ماریا کوردا که هنرپیشه بود، در هیچ شهری به مدتی طولانی ساکن نمی‌شدند. او در وین ۴ فیلم ساخت و کمپانی خود «کوردا فیلم» را تأسیس نمود که با ساخت ***سامسون و دلیله*** (۱۹۲۲) سرمایه زیادی را از دست داد. در برلین ۶ فیلم را کارگردانی کرد که آخرین آنها ***یک دوباری جدید*** (۱۹۲۶)، باعث شد قردادی با فرست نشنال منعقد کند. کوردا از هالیوود متنفر بود (مانند سیبری است) و از ۱۰ فیلمی که در هالیوود ساخت، تنها به یکی از آنها علاقه‌مند بود. در ***زندگی خصوصی هلن تروی*** (۱۹۲۷) با بازی ماریاکوردا در نقش هلن، تاریخ را بی اساس دانست و آن را تمسخر کرد. این فیلم الگوی اولین اثر پرفروش او بود. کوردا پس از مجادله‌ای با فرست نشنال با مشکل روبرو شد و برای کارگردانی اولین (و بهترین) اپیزود تریلوژی مارسل پانیول، ***ماریوس*** (۱۹۳۱)، به پاریس رفت. موفقیت این فیلم باعث شد شرکت پارامونت او را به سرپرستی شعبهٔ خود در بریتانیا دعوت کند، ولی پس از یک شکست تجاری این قرارداد فسخ شد. کوردا دست به اقدامی مخاطره آمیز زد (نه برای آخرین بار) و لاندن فیلمز را تأسیس نمود و چند شریک مجاری‌اش از جمله برادرانش زولتان و وسنان و لایوس بیرو فیلمنامه نویس از دوستان دوران تحصیلش در بوداپست ـ را نیز وارد کار کرد.

آنها با ساخت ***زندگی خصوصی هنری هشتم*** (۱۹۳۳) با ساختاری انگلیسی براساس فرمول ***هلن تروی*** که در کشورهای مختلف فروش بالایی داشت، به موفقیت دست یافتند. به این ترتیب کوردا توانست برای ساخت بزرگترین استودیو بریتانیا در دنهام سرمایه‌ای فراهم کند و از استعداد حقیقی خود که تهیه کنندگی و مدیریت در سطوح بالا بود، بهره ببرد. پس از آن کوردا تنها ۶ فیلم را کارگردانی کرد که بهترین آنها ***رامبراند*** (۱۹۳۶) با بازی چارلز لاوتون در نقش رامبراند بود.

کوردا با سبک جهان وطنی، بینش وسیع و جذابیت مجاری آثارش به سرعت صنعت سینمای بریتانیا را فتح کرد. او در زندگی و کار ولخرج بود و وام‌های سنگین می‌گرفت، جاه‌طلبی فراوانی داشت و برای تحقق آن از هنرمندان خارجی که دستمزدهای بالایی داشتند استفاده می‌کرد (رنه کلر، ژاک فدر، ژرژپرنیان). او از افراد برجسته‌ای چون اچ.جی.ولز و وینستون چرچیل فیلمنامه خرید و به پیشرفت حرفه‌ای بسیاری از هنرپیشگان معتبر بریتانیا کمک کرد: لارتون، اولیویه، دونات، لزلی هوارد، ویویان لی، مرل اوبرون (که همسر دوم او شد).

بهترین فیلم‌هایی که تولید کرد - ***آینده*** (۱۹۳۵)، ***شن‌های رود*** (۱۹۳۵)، ***طبل*** (۱۹۳۸)، ***پسرها*** (۱۹۳۹)، ***آتش برفراز انگلستان*** (۱۹۳۶)، و یا ***دزد بغداد*** (۱۹۴۰)، از ایده‌هایی قوی برخوردارند، اگر چه فیلمنامه‌های آنها اغلب فاقد انعطاف و خشک بود. و از بیان این ایده‌ها عاجز بودند و نتیجه فیلم هایی پرزرق و برق و یکنواخت و سینمایی ناقد هویت و ریشه بود.

کمپانی کوردا در سال ۱۹۳۸ ورشکسته شد ولی او ناامید نشده و ***شیر بال دارد*** (۱۹۳۹)، ***آن زن همیلتون*** (۱۹۴۱)، را ساخت. در سال ۱۹۴۳ با ام.جی.ام شرکتی تأسیس کرد و لاندن فیلمز را احیاء کرد.

کوردا در دوران پس از جنگ، نسبتاً افول کرد ولی هنوز سرشار از انرژی بود. ***آناکارنینا*** (۱۹۴۷) و **Bonnie Prince Charlie** (۱۹۴۸)

صحنه‌ای از رامبراند (۱۹۳۶) به تهیه کنندگی و کارگردانی الکساندر کوردا با طراحی صحنه وینسنت کوردا

هر دو با شکست مواجه شدند ولی رمانتیسیزم غم‌انگیز و آرام **مردم سوم** (۱۹۴۹) بیشترین موفقیت را (پس از **هانری هشتم**) برای او به ارمغان آورد. ورشکستگی او در سال ۱۹۵۴ نیز نتوانست مانع جاه‌طلبی‌های او شود. حامی دیگری یافت و برای **ریچارد سوم** و ***طوفان در نیل*** (هر دو ۱۹۵۵) سرمایه گذاری کرد.

الکساندر کوردا بیشتر به خاطر روش جالب، درخشان و بی‌قیدش در تولید فیلم اهمیت دارد تا به خاطر فیلم‌هایی که ساخته یا تهیه کرده است. این روش مناسبی برای صنعت سینمای بریتانیا نبود، با این حال جرأت، اشتیاق و شهامت او زندگی همه کسانی را که با او ارتباط داشتند، غنی ساخت. همین نکته برای ارزیابی او به عنوان یکی از بزرگترین تهیه‌کنندگان صنعت سینما کفایت می‌کند.

فیلیپ کمپ

گزیده فیلم‌شناسی

سامسون و دلیله (۱۹۲۲)، یک دوباری جدید (۱۹۲۶)، زندگی خصوصی هلتن تروی (۱۹۲۷)، ماریوس (۱۹۳۱)، رامبراند (۱۹۳۶)، طب(۱۹۳۸)، پرها(۱۹۳۹)، دزدبغداد (۱۹۴۰)، آناکارنینا(۱۹۴۷)، طوفان در نیل (۱۹۵۵)

کتاب شناسی

korda, Michael(1980), Charmed Lives.
Kulik, Karol(1975), Alexander, Korda: The Man who Could Work Miracles.
Tabori, Paul(1959), Alexander Korda.

چون لوئیجی چیارینی و اومبرتو باربارو تأیید شده و نسل فیلمسازان نئورئالیست پس از جنگ را تحت تاثیر قرار داد. ولی سینماگران فاشیست به رغم ادعای خلق یک دولت نظامی به‌ندرت وارد حیطهٔ سینمای سرگرمی می‌شدند و آن را (به اشتباه) نه از نظر فرهنگی و نه از نظر سیاسی مهم نمی دانستند. عملکرد دولت درحیطهٔ سینما، در وهله اول سیاسی بود و نه فرهنگی، هدف دولت حمایت از یک صنعت ضعیف و تشویق به ساخت فیلم هایی بود که بتواند از نظر درآمد با هالیوود رقابت کنند. تاثیرات فرهنگی مداخلهٔ فاشیسم بسیار منفی بود و بصورت سانسور و منع عقاید ضد دولتی جلوه‌گر شد. حتی در طول جنگ دوم جهانی، هنگامی‌که صنعت سینما، کمتر فیلمی می‌ساخت که آشکارا فاشیستی (با مفهومی متمایز از ناسیونالیستی) بود.

سیاست های فرهنگی فرانکو در اسپانیا منفی‌تر از سیاست های دولت فاشیستی ایتالیا بود. در ایتالیا دولت صنعت سینما را حمایت کرد و آزادی زیادی برای آن قائل بود، البته تا حدی‌که به انتقاد از دولت نپردازد، ولی در اسپانیا دولت فرانکو وکلیسای کاتولیک با سینما مخالف بودند. پس از سقوط جمهوری در سال ۱۹۳۹ همه آزادی‌خواهان سینمای اسپانیا مجبور به سکوت شدند، لوئیس بونوئل که برای جمهوری خواهان مستندهایی ساخته بود، به همراه بسیاری از هنرمندان دیگر از کشورش گریخت. سانسور شدیدی به راه افتاد که در زمینه مذهب و اخلاق بیشتر از سیاست سخت‌گیری می‌کرد و سینمای اسپانیا که در اوایل دهۀ ۱۹۳۰ صنعت شکوفایی بود و صادرات زیادی به آمریکای لاتین داشت. وارد دوران افول شد و تا نیمه دهۀ ۱۹۵۰ از این وضعیت خارج نگردید.

در آلمان اوضاع غم انگیزتر بود. در ابتدای دهۀ ۳۰، آلمان در سینمای اروپا از موقعیت برتری برخوردار بود و فرهنگ چپی پویایی داشت که خارج از جریان اصلی سینمای آلمانی به تولید فیلم های خاص خود مشغول بود. سوسیال دمکرات‌ها در رقابت با کمونیست ها سعی داشتند شبکه های فرهنگی جایگزینی را تشکیل داده و ادبیات، تئاتر وفعالیت‌های تفریحی و ورزشی خود را داشته باشند.

فیلم‌هایی چون ***برسنگفرش برلین*** (۱۹۳۱) اثر پیل جوتسی براساس رمان معروف آلفرد دوبلن و **شکم های یخ‌زده** (۱۹۳۲) اثر اسلاتان دودوف و برتولت برشت ساخته شدند. به قدرت رسیدن حزب نازی در سال ۱۹۳۳ به این فعالیت‌های فرهنگی خاتمه بخشید. نازی‌ها نهادهای سینمایی دیگری را

ژان رنوار (۱۹۷۹-۱۸۹۴)

ژان رنوار در شهر مونمرتر، در عصر طلایی که پدرش اگوست رنوار در نقاشی‌های امپرسیونیستی‌اش ترسیم کرده است، به دنیا آمد. در جنگ جهانی اول ازناحیه پا زخمی شد که باعث شد تا آخر عمر لنگ باشد. پس از مدتی کار در زمینه سرامیک، در سال ۱۹۲۴ به فیلمسازی روی آورد. فیلم‌های او به سه دوره تقسیم می‌شوند: فیلم‌های فرانسوی از ۱۹۲۴ تا ۱۹۳۹، فیلم‌های امریکایی از ۱۹۴۱ تا ۱۹۵۰ و بازگشت به فیلم‌های اروپایی از ۱۹۵۲ تا ۱۹۶۹.

دخترآب (۱۹۲۴)، ***نانا*** (۱۹۲۶)، و ***دخترک کبریت فروش*** (۱۹۲۸)، که نقش اول همه آنها را همسرش کاترین هسلینگ ایفا کرده است، متأثر از سینمای آوانگارد فرانسه و آلمان است. او در فیلم نانا (فیلم استودیویی که در پاریس و برلین فیلمبرداری شد) تحت تأثیر استورهایم و سینمای اکسپرسیونیست آلمان نگرش ویژه‌ای را نسبت به واقعیت سینمایی برگزید و هسلینگ را وادار نمود در این فیلم بازی سبک مدارانه ، ضد واقع گرایی و متفاوت با شیوهٔ معمول خود ارائه کند. آندره بازن دراین مورد چنین اظهار داشته است (۱۹۷۴): هسلینگ ویژگی مکانیکی وزنده، و تخیلی و محسوس را به نحو اضطراب انگیزی در هم می‌آمیزد و در نتیجه بیانی غریب و تأثیر گذار از زنانگی به دست می‌دهد.

فیلم‌های دههٔ ۳۰ رنوار، از ***ماده سگ*** (۱۹۳۱)، تا ***قاعده بازی*** (۱۹۳۹)، عنوان استاد رئالیسم شاعرانه و فرانسوی‌ترین فیلمساز دوران پیش از جنگ را برای او به ارمغان آورد. این فیلم‌ها بهترین شاخص سینمایی جامعهٔ فرانسه در طول آن سال‌های پرآشوب بودند و اگر چه اکنون کلاسیک نامیده می‌شوند. ولی در دوران خود درک نشدند. فیلم‌های دههٔ ۳۰ رنوار نشانگر حساسیت اجتماعی و سیاسی نسبت به تفاوت‌های طبقاتی و رأفت نسبت به طبقهٔ کارگر است. خصوصیت این فیلم‌ها در تلاش رنوار در تعدیل ساختارهای قرینه وار و کلاسیک نهفته است. او سعی داشت بازی بازیگرانش را با خلق قالبی تکنیکی برای بیان هایشان هماهنگ سازد.

بدبینی ناامیدانه ***ماده سگ*** (۱۹۳۱)، و رخوت غریب ***شب چهارراه*** (۱۹۳۲ با بازی پیر، برادر رنوار) و گریز آنارشیستی ***بودو نجات یافته*** (۱۹۳۲)، از بورژوازی، تا حدی پاسخی بود به اضطراب اجتماعی و اقتصادی اوایل دههٔ ۳۰. در ماده سگ هر یک از شخصیت‌های اصلی شخص دیگری را برای سود خود می‌فریبد، قاتلی آزاد است در حالی که در مرد دیگری به جای او محکوم شده است. این فیلم نشانگر تسلط او بر ابهام رئالیسم شاعرانه‌ای است که به آن شهرت یافته است. ***تونی*** (۱۹۳۴)، تراژدی فقر و ناامیدی کارگردان مهاجر ایتالیا، و مقدمه‌ای بر ظهور نئوررئالیسم ایتالیا است.

جنایت آقای لانژ (۱۹۳۵)، توسط رنوار، ژاک پره ور و گروه اکتبر ساخته شد و حاوی خوش بینی نسبت به ظهور جناح مردمی است. ***زندگی از آن ماست*** (۱۹۳۶)، ***ولایه‌های زیرین*** (۱۹۳۶) که رنوار آنهارا برای فعالیت‌های انتخاباتی حزب کمونیست کارگردانی کرد نیز از چنین فضای خوش‌بینانه‌ای برخوردارند .درونمایه اتحاد در تمامی فیلم‌هایی که رنوار برای جناح مردمی ساخته است، حضور دارد: پیوند طبقات مختلف اجتماع به ناسیونالیسم می‌انجامد و برای دستیابی به اتحاد در فرانسه باید طبقه کارگر با یکدیگر متحد شوند.

این امر با خوش‌بینی کمتری در ***توهم بزرگ*** (۱۹۳۷) اولین فیلم ضد جنگ در جنگ جهانی اول، بیان شده است. این فیلم شهرتی جهانی برای رنوار به ارمغان آورد.

دیو درون (۱۹۳۸)، با ناامیدی خشونت بارش، نشانگر پایان دوران امید است و در کنار بهترین آثار کارنه و دو ویویه، حس شکست را که در سراسر کشور پراکنده بود، به خوبی القا می‌کند ***قاعده بازی***(۱۹۳۹) شاهکار رنوار کمی پیش از اشغال فرانسه توسط آلمان ساخته شدو بر خلاف دیگر آثار دههٔ ۳۰ او، جامعهٔ فرانسه را بی قید و راکد معرفی می‌کند. این تصویر از جامعهٔ فرانسه، ساختار پیچیده و دقیق و فقدان شخصیت‌های دوست داشتنی و غیر دوست داشتنی، منتقدین را برآشفت و موجب اعتراض مردم شد. رنوار صدمات ناشی از این این عکس العمل‌ها را هرگز فراموش نکرد، زیرا این فیلم بسیار به روح او نزدیک بود و یکی از نقش‌های اصلی آن را خود او بر عهده داشت.

در سال ۱۹۴۰، رنوار از پروژه‌ای (La Taska) در ایتالیا به فرانسه فرا خوانده شد و مجوز خروج که به او اجازه کارگردانی فیلمی را در هالیوود می‌داد، دریافت کرد. او در مدت فعالیت در امریکا (دههٔ ۴۰) تنها توانست ۵ فیلم داستانی و یک فیلم برای وزارت اطلاعات جنگ سلام بر فرانسه که مونتاژ آن مورد قبول او نبود ساخت. اگر چه ***مرداب***(۱۹۴۱)، سود مناسبی به همراه داشت، ولی تهیه کنندهٔ او داریل. اف. زانوک در اتخاذ تصمیم‌های اساسی بر او پیش دستی کرد. دیگر رنوار نمی‌توانست درهالیوود، سیستمی که می‌شناخت و تأثیر زیادی بر آن گذاشته بود، به عنوان نویسنده و کارگردان کار کند. هیچیک از فیلم‌های امریکایی رنوار از لحاظ محتوا و تکنیک به اندازهٔ فیلم‌های

ژان رنوار و نوراگئورگ در فیلم قاعدهٔ بازی(۱۹۳۹)

دهـهٔ ۳۰ او یکـدست نـیستند. **جـنوبی** (۱۹۴۵) بـه اهـداف رنـوار نزدیک‌تربود، ولی هیچیک از این فـیلم‌ها درک صـحیح او را از مـردم عادی، از ورای اصطلاحات و موسیقی عامیانه بیان نمی‌کند و از طریق جزئیات دقیق به عرضهٔ دیدگاه‌های مختلف‌نمی‌پردازد. ولی فـیلم‌های پس از دههٔ ۴۰ رنوار از جمله فیلم‌های اروپایی پس از جـنگ، نسـبتاً انتزاعی به نظر می‌رسد. اندره بازن ونویسندگان جوان کایه دو سینما به خاطر همین خصوصیت، این فیلم‌ها را تحسین می‌کردند.

کشف هند در طول فیلمبرداری **رودخانه** (۱۹۵۰) او به شناخت تازه‌ای از طبیعت داد و باعث بازگشت او به اروپا شد. پس از آن ***کالسکهٔ زرین*** را با بازی آنا مانیانی در ایتالیا کارگردانی کرد. ***کن کن فرانسوی*** (۱۹۵۴) او را به پاریس باز گرداند، اگر چه تا آخر عمر بـه اقـامت در کالیفرنیا ادامه داد. این فیلم داستان مولن روژ و رجحان هنر بر زندگی بود و به خاطر استفاده از رنگ شهرت یافت. رنوار بیوگرافی پدرش و نیز خاطرات، داستان‌ها، داسـتان‌های کـوتاه و نـمایشنامه‌های خـود را منتشر ساخت.

جانت برگستروم

گزیده فیلم‌شناسی

دخترآب(۱۹۲۴)، نانا (۱۹۲۶)، دخترک کبریت فروش(۱۹۲۸)، مـاده سگ (۱۹۳۱)، قاعده بازی(۱۹۳۹)، شب چهارراه(۱۹۳۲)، بودو نجات یافته (۱۹۳۲)، تونی(۱۹۳۴)، جنایت آقای لانژ(۱۹۳۵)، زنـدگی ازآن ماست (۱۹۳۶)، لایه‌های زیرین (۱۹۳۶)، توهم بزرگ (۱۹۳۷)، دیـو درون (۱۹۳۸)، قـاعده بـازی (۱۹۳۹)، جـنوبی (۱۹۴۵)، رودخـانه (۱۹۵۰)، کن‌کن فرانسوی (۱۹۵۴)

کتاب شناسی

Bazin, Andre(1973), Jean Renoir.
Bertin, Celia(1991), Jean Renoir: A Life in Pictures.
Durgnat, Raymond(1974), Jean Renoir.
Renoir, Jean(1962), Renoir, my Father.
- (1974)< My Life and My Fims.
sesonske, Alexander(1980), Jean Renoir: The French Films, 1924-1939.

تاسیس کرده و ازشکل نازلی از الگوهای روسی استفاده کردند. فیلمسازان چپی و یهودی تبعید شده یا به فرانسه ، دانـمارک ، انگلیس یا سوییس گریختند. بسیاری از آنها به هالیوود رفته و به موج «مهاجرین» سابق پیوستند . تـعدادی از کـارکنان مـختلف صنعت سینما که در آلمان باقی ماندند ، در ارودگـاه هـا جـان سپردند . تعدادی از هنرمندان و تکنیسین های غیر نازی جـان سالم به در برده و در بخش سینمای سرگرمی مشغول بـه کـار شدند ولی هیچ فرد یهودی از امنیت برخوردار نبود.

بزرگترین تاثیر نازیسم و دیگر انواع فاشیسم بر سینما نه به خـاطر فـیلم هـای تـولید شـده در آلمـان و دیگـر کشـورهای فاشیست، بلکه در فیلم هایی است که در سال ۱۹۳۳ و سپس ۱۹۴۰ توسط مهاجرین ساخته شد . سینمای صامت یک پدیده انترناسیونال بوده ولی سینمای ناطق در اولین سال‌های حیات خود به مرزهای ملی و زبانی بـازگشت نـمود. آلمـان بـا وادار نمودن افراد خلاق به مهاجرت به سینمای خود و کشورهایی که در طـول جـنگ اشـغال کـرده بـود، صـدمه زد ولی سـینمای کشورهایی راکه پذیرای مهاجرین شده بودند ، غنی ساخت .

فهرست مهاجرین شـامل افـراد بـرجسـته‌ای چـون مـاکس افـولس، فـریتس‌لانگ ، داگـلاس سـیرک ، آنـاتولی لیـتواک (کارگردان) ، پیترلوره و کنرادوایت (بازیگر) ، اریش پومر (تهیه کننده) و اوگن شوفتان (سینماگر) بود . ازجمله افرادی که بنا بر دلایل شغلی یا ترس از آزارهای بعدی کشورشان را ترک کردند می‌توان به ارنست لوبیچ ، ف . و مورنائو ، بیلی وایلدر و آلفرد یونگ از آلمان و مایکل کرتیز و الکساندر کوردا از مـجارستان اشاره کرد . افرادی که از دیگر کشورهای اروپایی بخاطر ترس از فاشیسم بطور موقت یا دائـمی مـهاجرت کـردند ، عـبارتند از لوئیس بونوئل ، امریک پرسبرگر ، یوریس‌ایونس و افرادی که در طول جنگ کشورشان را ترک کردند عبارتند از ژان رنوار و رنه کلر. این هنرمندان به گونه‌های مختلف سینمای کشوری راکه به آن پناهنده شده بودند ، بارور ساختند .

تجدید حیات‌ناسیونالیسم و جناح های مردمی

ظهور فاشیسم و ناسیونالیسم اغراق آمیز دهه ۱۹۳۰ سینما را از نظر اقتصادی تحت تاثیر قرار داد.

در دههٔ ۱۹۲۰ تعدادی از کشورهای اروپایی با وضـع قـوانـین خاصی به مقابله با سیلاب واردات هالیوودی پرداخـتند و بـا یکـدیگر روابـط اقـتصادی بـرقرار کـردند کـه در ابـتدای دوران سینمای ناطق به تولید تعدادی فیلم چند زبانی انجامید . ایـن

فیلم ها اغلب با یک کارگردان و یک فیلمنامه و بازیگران مختلفی برای نسخه‌هایی با زبان های مختلف ساخته میشدند . فیلم های چند زبانی در سراسر اروپا و اغلب توسط شرکت‌های اروپایی که با یکدیگر همکاری داشتند ، ساخته می شدند . شرکت‌های آمریکایی هم در هالیوود و هم در اروپا در این زمینه فعالیت می کردند : با ابداع تکنیک صداگذاری دیگر لازم نبود که صدای خود بازیگران در فیلم شنیده شود و در نتیجه دیگر انگیزه ای برای ساخت این‌گونه فیلم ها وجود نداشت . هنگامیکه فیلم چند زبانی منسوخ شد ، صنعت سینمای این کشورها دوباره به مرزهای جغرافیایی محدود شدند. از سوی دیگر نیاز به حمایت در برابر واردات آمریکایی شدت یافت و هالیوود با تنزل بازار محصولاتش در اروپا مواجه شد. آلمان که در سال ۱۹۲۰ در محدود کردن واردات پیش‌قدم شده بود ، در نیمه دهۀ ۱۹۳۰ بازار خود را کاملاً به‌روی آمریکا بست . در سال ۱۹۳۸ ایتالیا به نحو ناشیانه‌ای از آلمان تقلید کرد : طرح ملی‌سازی شرکت‌های پخش که به واردات فیلم‌ها می پرداختند باعث شد هالیوود فیلم های سهم خود را از بازار ایتالیا پس بگیرد و با پایان جنگ هر گونه واردات فیلم‌های آمریکایی خاتمه یافت . در فرانسه قانون تجاری سال ۱۹۳۶ کمابیش با هدف محدود ساختن واردات طراحی شد و اشغال فرانسه توسط آلمان در سال ۱۹۴۰ به کلیه معاملاتی که با آمریکا صورت می گرفت ، خاتمه داد و موجب مهاجرت بسیاری از هنرمندان به کشورهای خارجی شد.

در همین هنگام تحول ایدئولوژیک عظیمی در اروپا اتفاق افتاد که هم سیاست و فرهنگ و هم روابط بین کشورهای اروپایی را تحت تاثیر قرار داد. دهۀ ۱۹۲۰ عصر جاز، دوران شیوع خوش بینی و بی تفاوتی سیاسی و نیز انواع افراط کاری هم در سیاست و هم هنر بود. تجربۀ مدرنیستی شکوفاشد ، دیگر کسی به رئالیسم علاقه نشان نمی‌داد. تعدادی از هنرمندان آوانگارد به نهضت های سیاسی تندروی چپی یا راستی پیوستند : فوتوریست‌های ایتالیایی به فاشیسم ، فوتورسیت ها و ساختارگراهای روسی به انقلاب ، دادائیست ها و سوررئالیست ها به کمونیسم و تروتسکیسم .

دهۀ ۱۹۳۰ در تعدادی از جناح‌ها تغییر بزرگی ایجاد کرد. علت این امر اضطرابی بود که با سقوط بازار سهام نیویورک در سال ۱۹۲۹ آغاز شد و در پایان دهه با شیوع رکود اقتصادی و بیکاری رو به افزایش بود. علت مهمتر این تغییر شکل گیری جناح چپ در مقابل ظهور فاشیسم و متعاقب آن شکل گیری جناح های مردمی بود. در اواخر دهۀ ۱۹۲۰، نهضت بین المللی کمونیسم تحت رهبری شوروی نسبت به سایر جناح های چپ موضع مخالف اتخاذ کرد ولی در سال ۱۹۳۴ سعی در جبران این جدایی نمود. نه تنها احزاب کمونیست در جستجوی برقراری ارتباط با سوسیالیست ها ودیگر احزاب جناح چپ بودند ، بلکه هنرمندان و اندیشمندان کمونیست نیز معتقد بودند که باید با رقیبان بورژوای خود رفتار مسالمت آمیزتری داشته باشند ،اصول رئالیسم سوسیالیستی که تحمیل آن به سینما و دیگر هنرها در شوروی تاحدی صدمه وارد کرد ، در غرب به شکلی نازل به عنوان روشی برای تجمع هنرمندان به زیر پرچم هنری دارای تعهد اجتماعی و نسبی بر ابزار زیبائی نسبتا قرار دادی مطرح گردید .

«جناح گرایی » بین تعهد سیاسی و زیبایی شناسی رئالیستی ارتباطی صوری پدید آورد. در آن زمان آوانگارد دچار بحران شده و بسیاری از هنرمندان از جمله فیلمسازان تجربه گرا از مواضع رادیکال سابق خود عقب نشینی کرده بودند. در سینما موفقیت صدای هم‌زمان پیش فرض های زیبایی شناختی سینمای صامت را تضعیف کرده بود .

همه هنرمندان جناح چپ از لحاظ سیاسی یا زیبایی شناختی تسلیم و سوسه جناح گرایی نشده بودند. بسیاری از رادیکال ها مایل به پیوستن به کمونیست ها نبودند . سوررئالیست ها به رهبری آندره برتون سرسختی انقلابی خود را حفظ کرده و با تروتسکی متحد شدند. ولی سوررئالیست ها اندک بودند (و تعداد اندکی از آنان به حیطه سینما وارد شده بودند) در حالی‌که هنرمندانی که اعتقادات سوسیالیستی و چپ گرای عام تری داشتند ، متعدد بودند و بسیاری از آنان نیز فیلمساز بودند و خصوصاً در زمینۀ مستند سازی و ساخت فیلم های بلند فعالیت می کردند .

در اسپانیا ، چپ در گیر دفاع از جمهوری در برابر نیروهای اشغالگر ژنرال فرانکو بود و ایدئولوژی و عملکرد جبهه مردمی با سخت ترین آزمون ها مواجه بود . بسیاری از هنرمندان به جمهوری خواهان و بریگاردهای بین‌المللی پیوستند . عوامل فیلم از شوروی فرستاده می شدند و رومن کارمن فیلمبردار، راش‌ها را به مسکو ارسال می کرد تا توسط اسفیرشاب برای ساخت مستند ***اسپانیا*** (۱۹۳۹) مونتاژ شوند . یوریس ایونس، مستند ساز دانمارکی از ارنست همینگوی برای نگارش و گفتارمتن ***زمین اسپانیایی*** (۱۹۳۷)استفاده کرد (متن فرانسوی آن نوشته ژان رنوار بود). کارگردان فرانسوی ، ژان گرمیون با همکاری بونوئل مستندهایی برای آگاهی افکار عمومی در فرانسه و خارج از آن ساخت . آندره مالرو براساس رمان « امید » خود که دربارۀ جنگ اسپانیا بود، فیلمی به همین نام در سال

۱۹۳۹ ساخت ، اگر چه این تلاش ها نتوانستند از پیروزی فرانکو جلوگیری کنند ، ولی در سال های پیش از جنگ جهانی دوم به شکل گیری یک آگاهی ضد فاشیستی کمک کردند.

در فرانسه جناح گرایی از لحاظ فرهنگی و نیز از لحاظ سیاسی بسیار تاثیر گذار بود . در سال ۱۹۳۶ ، حکومت جبهه مردمی تحت رهبری لئون بلوم که فردی سوسیالیست بود، شکل گرفت (بعدها در سال ۱۹۴۶ بلوم رئیس هیئت نمایندگانی بود که برای مذاکره در باب موافقت‌نامه های مختلفی ، از جمله موافقت‌نامه‌ای برای حمایت از صنعت سینمای فرانسه به واشنگتن سفر کردند) . جبهه مردمی جامعه فرانسه را دچار تفرقه کرد و ازشکاف‌هایی که از پیش وجود داشت و در دوران اشغال سال ۱۹۴۰ عمیق تر شده بود ، استفاده نمود . در دهۀ ۱۹۲۰ خصوصیت سیاسی سینمای فرانسوی کم‌رنگ‌تر بود و فیلمسازان به دو جناح راست و چپ تقسیم نشده بودند ، ولی در اواسط دهۀ ۱۹۳۰ فیلمسازان مجبور به انتخاب شدند . بعضی آوانگاردها مانند مارسل لربیه و آبل گانس راست و بعضی دیگر چپ را برگزیدند و به روشنفکران متعهدی مانند پل نیزان پیوسته و به حمایت از جبهه مردمی پرداختند . نیزان فیلمنامه مستند ***چهره‌های فرانسه*** (۱۹۳۷) آندره وینیو را نگاشت . آثار ژان رنوار نیز نمونۀ بارزی در این زمینه هستند : از فیلم ضد بورژوای ***بودوی نجات یافته از آب*** (۱۹۳۲) تا فیلم ضد سرمایه داری ***جنایت اقای لانژ*** (۱۹۳۵) و ***زندگی از آن ماست*** (۱۹۳۶). رنوار از این حیث تنها نبود. ژاک پره‌ور، مارسل کارنه ، ژان گرمیون نیز فیلم های متعددی در حمایت از جبهه مردمی ساختند . مستندین ژولین دوویویه و مارسل آلگره را نیز که در این زمینه فعالیت نداشتند ، چپ می‌خواندند .

جبهۀ مردمی ساختار صنعتی سینما را تغییر نداد. رادیکال ترین فیلم ها ، آنهایی بودند که خارج از جریان اصلی فیلمسازی ساخته می شدند ، ولی جبهه مردمی بیشتر از دیگر انواع سرگرمی سود می‌برد ، مثلا در بریتانیا صنعت سینما به مسائل اجتماعی کمتر توجه داشت و ابداع های زیبایی شناختی بیشتر در جهت نمایش های تاریخی کوردا بود تا تعهدی جدی نسبت به واقعیت‌های اجتماعی و مستند تحت حمایت که پیشتاز آن جان گریرسون بود. نهضت فیلمسازی کارگران کمونیست موجب ظهور زمینه های اجتماعی و ورود و مسائل روز به سینما شد . فیلم‌های نهضت مستندسازی پیش از جنگ از پخش محدودی برخوردار بودند و تنها در سازمان های سیاسی نمایش داده می‌شدند و به‌ندرت دربین برنامه‌های سالن‌های سینما تجاری گنجانده می‌شدند .تنها در دوران جنگ بود که مستندسازی به ابزار آموزشی و تبلیغاتی بدل شد و حتی در آن زمان هم ،اهداف آن تابع مسائل جنگ بود .

جنگ دوم جهانی

جنگ جهانی در سپتامبر سال ۱۹۳۹ آغاز شد .اولین تأثیر آن در سینمای انگلستان این بود که دولت تمامی سینماها را موقتاً تعطیل کرد و با اکراه حاضر به بازگشایی آنها شد . تأثیر بعدی جنگ ،این بود که با افزایش حملات آنان، هالیوود بازار پر سود خود را در اروپا از دست داد .سینماهای ملی تکامل یافتند ،اگرچه در کشورهای اشغال شده، تحت سانسور و کنترل شدید اشغال گران قرار داشتند .یک تاریخ نویس فرانسوی در این‌مورد گفته است که دوران اشغال فرانسه برای سینمای این کشور بسیار مفید بود زیرا هر گاه مردم مجبور به انتخاب بین یک فیلم فرانسوی و یک فیلم آلمانی می شدند ،ترجیح می دادند به تماشای فیلم فرانسوی بروند .

کشورهای درگیر جنگ موقعیت متفاوتی داشتند .هم بریتانیا و هم آلمان صنعت سینمای خود را وقف جنگ کردند و در سال ۱۹۴۱ شوروی که مجبور به ترک استودیوهای مسکو و لنین‌گراد و انتقال تولید به آسیای میانه شد و به نسبت کمتر ی آمریکا فیلمسازان بسیاری از جمله جان فورد به خدمت جنگ د رآمدند از آنها تبعیت کردند. مستند و فیلم اخبار و اهمیت وگاه نیز محبوبیت دست یافتند .بسیاری از فیلم های کوتاهی که توسط وزارت اطلاعات بریتانیا تهیه می شدند ،بی ارزش‌تر از آن بودند که با استقبال گرم مردم مواجه شوند، ولی ***به بریتانیا گوش ده*** (۱۹۹۴) همفری جنینگز و استوارت مک آلیستر مورد تحسین مردم قرار گرفت و سال بعد فیلم بلند ***پیروزی صحرا*** اثر روی بولیتنگ فروش زیادی داشت .

تأثیر جنگ بر فیلم‌های بلند جالب توجه بود .برخلاف جنگ اول جهانی ،در بیشتر کشورهای متخاصم تلاش در جهت تهییج مردم و ایجاد نفرت نسبت به دشمن نبود و بیشتر به ایجاد حس وحدت ملی و همکاری در برابر یک خطر خارجی تاکیدمی‌شد. و در شوروی این امر به معنای ترک ارزش های تلاش در جهت استقرار سوسیالیسم (و درنتیجه جستجوی بدبینانه دشمنان واقعی یا فرضی سوسیالیسم) و اتحاد در جهت دفاع از کشور بود.در فیلم‌های بریتانیایی که در باره مردان حاضر در صحنۀ جنگ بود و بر نادیده گرفتن تفاوت درجه و مقام تأکیدمی‌شد.

فیلم‌هایی که دربارۀ جنگ شهرها بود، از جایگاهی مشابه برخوردار بود و با گرایشاتی زنانه‌تر همان ارزش‌ها را به شیوه‌ای

پل رابسون (۱۹۷۷ـ۱۸۹۸)

پل رابسون بازیگر، خواننده، گوینده و مدافع حقوق شهروندان و کارگران بود. او در هنرهای عامه پسند فرهنگ وسیاست از جایگاه شاخصی برخوردار بود. این بازیگر مسحور کننده و خوانندهٔ تأثیرگذار دچار مشکلات حرفه‌ای بسیاری بود این نکته تأثیر فعالیت‌های سیاسی را در عرضه هنر اثبات می‌کند.

رابسون در پرینستون، نیوجرسی، متولد شد. او فرزند برده‌ای فراری بود که بعدها به وزارت رسید. او هنگام تحصیل در دانشگاه راتگرز در هر دو در زمینه تحصیل و ورزش بسیار موفق بود و از مدرسهٔ حقوق کلمبیا فارغ التحصیل شد. اگر چه امتحان وکالت را با موفقیت گذراند ولی هرگز به این حرفه مشغول نشد. فعالیت‌های تئاتری او بسیار متنوع بود: از نمایشنامه‌های جدی مدرن و کلاسیک تا کمدی‌های موزیکال. او با بازی در نمایشنامه‌های دوستش یوجین اونیل به شهرت رسید و در اجراهای متعدد **All God's chillun Got wings** ظاهر شد. بازی او در اتللو در نقش مقابل پگی اشگراف در نقش دزدومونا در سال ۱۹۳۰ در لندن نیز محبوبیت سرشاری برای او فراهم کرد که با موزیکال **Show Boat** اثر جروم کرن در امریکا و لندن برای همیشه تثبیت گردید.

پل رابسون هم در آمریکا و هم در بریتانیا در چند فیلم حضور یافت، ولی قراردادهایش با استودیوها ادامه نمی‌یافت. به رغم موفقیت در **جسم و مغاک** ۱۹۲۴) و فیلم تجربه گرایانه **خط مرزی** (۱۹۳۰) اثر کنت مک فرسن به خاطر کنترل اندکی که بر این فیلم‌ها داشت، ناراضی بود. رابسون از نسخه نهایی، **شن‌های رود** (۱۹۳۵) زولتان کوردا نیز آن قدر آزرده بود که تصمیم داشت همهٔ حقوق و نسخه‌های آن را بخرد تا از پخش آن جلوگیری کند، که البته موفق به این کار نشد. مدتی بعدبه تصویری که از سیاهان در **افسانه‌های منهتن** (۱۹۴۲)، ارائه شده بود، اعتراض کرد و پس از آن دیگر در هیچ فیلمی شرکت نکرد.

رابسون، در سال ۱۹۳۴ بنابر تقاضای ایزنشتین برای اولین بار به شوروی سفر کرد ولی برنامه‌های ایزنشتین برای ساختن فیلمی با بای او هرگز به وقوع نپیوست. پس از آن کنسرت‌های رابسون ملهم از افکار سیاسی او شدند و سبکی صریح مبتنی بر سخنوری ابداع کرد.

پس از جنگ دوم جهانی، انتقاد او از تبعیض نژادی و طبقاتی باعث شد با جریان ضد کمونیسم آن دوران درگیر شود همزمان با برپایی کنفرانس صلح در سال ۱۹۴۹ در پاریس، سرویس خبر آسوشیتد پرس رابسون را ضد امریکایی و هوادار شوروی معرفی کرد. بسیاری از سیاه‌پوستان امریکایی اعتقاد خود را به او به عنوان یک سخنران سیاسی از دست دادند و با او قطع ارتباط کردند. یکی از کنسرت‌های او در نیویورک با حملهٔ نژاد پرست‌ها و ضد کمونیست‌ها برهم خورد.

کمی بعد گذرنامهٔ رابسون و همسرش از جانب دولت لغو شد. آنها از جانب اف.بی.آی از چهره‌های کلیدی جناح چپ شناخته شدند و به مدت ۲۰ سال تحت نظر بودند. رابسون بالاخره در سال ۱۹۵۸ گذرنامه دریافت کرد و اجازه سفر به خارج از کشور را یافت. او در دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ از بیماری و افسردگی رنج می‌برد و تاهنگام مرگ در سال ۱۹۷۷ در انزوا زیست.

بازی‌های رابسون در سینما، صدای زیبا و جذابیت درونی و موفقیت‌های او در موسیقی و تئاتر جایگاه او را به عنوان سخنران در زمینهٔ حقوق شهروندی تثبیت کردند. انتشار عقاید سیاسی او تنها از طریق حرفهٔ هنریش امکان‌پذیر گردید. و این نکته که عقاید سیاسی او موجب کوتاه شدن عمر فعالیت‌های هنری او گردید شاهدی است بر فشارهای سیاسی موجود در صنعت فرهنگی آمریکا، یعنی سینما.

ادوارد ر. اونیل

گزیده فیلم‌شناسی

جسم و مغاک(۱۹۲۴)، خط مرزی(۱۹۳۰)، شن‌های رود (۱۹۳۵)، افسانه‌های منهتن (۱۹۴۲)

کتاب شناسی

duberman, Martin(1989), Paul Robeson: A Biography.
Foner, Philip S.(ed.)(1978), Paul, Robeson Speaks.

پل رابسون

حانوادگی بیان می کردند. در آمریکا که از خط مقدم جنگ دورتر بود ،بیشتر فیلم های بلند از ارزش‌های دوران جنگ متأثر نبودند (بجز ستایش‌نامهٔ ویلیام وایلر از انگلستان در فیلم **خانم مینیور**. ولی پس از جنگ خلیج مروارید تعدادی فیلم جنگی براساس کلیشه‌های سابق هالیوود ساخته شد .یک نمونهٔ جالب در این زمینه ***نیروی هوایی*** (۱۹۴۳) هاوارد هاکس است .در این فیلم یک ناوگان بمب افکن شامل مردانی با سوابق و نژادهای مختلف به یک واحد جنگی متحد بدل می شود .تنها چند فیلم خوب دیگر در این ژانر ترکیبی و بداهه وار ساخته شد که از آن میان می‌توان به **هدف برمه** اثر رائول والش ***وآنها قابل چشم‌پوشی هستند*** اثر فورد (هردو محصول ۱۹۴۵) اشاره کرد ، ولی عنوان بهترین فیلم جنگی آمریکا ***داستان جی .آی جو*** (بازهم محصول ۱۹۴۵) اثر ویلیام ولمن است که از هرگونه نخبه گرایی یا قهرمان‌پروری اجتناب کرده و در عوض به ترسیم چهره‌ای واقع گرا و دمکراتیک از حرفه سربازی می پردازد .

مؤخره

پایان جنگ در سال ۱۹۴۵ اگر چه در تمامی جهان با استقبال مواجه شد ،ولی مؤخره تلخ جنگ سرد را به همراه داشت. در شوروی و اقمار جدید آن ،اشکال مستبدانه به اصطلاح رئالیسم سوسیالیستی دوباره به شدت به هنرمندان تحمیل شدند .در امریکا که تنش های ایدئولوژیک هرگز از صحنه صنعت سینما غایب نبوده و در سال‌های جنگ تنها کاهش یافته بود ،مرج هیستریک ضد کمونیسم رواج یافت .

در دهۀ ۱۹۳۰، زمزمه‌های رادیکال بسیاری در هالیوود بگوش می‌رسیدند که توسط مهاجرین اروپایی شدت نیافت، ولی هیچ فیلمی برای بیان این زمزمه ها ساخته نشد .نه بدین خاطر که ساخت چنین فیلم هایی غیرممکن بود ،بلکه سیستم به شدت از نفوذ استودیوها بر تولید فیلم‌هایی که مخاطبان خاص خود را داشته باشند ،جلوگیری می‌کرد. نقد اجتماعی در فیلم های دهۀ ۱۹۳۰ هالیوود به شکل عوام گرایی مثلاً در ***آقای دیدز به شهر می‌رود*** (۱۹۳۶) و ***آقای اسمیت به واشنگتن می‌رود*** ۱۹۳۹ فرانک کاپرا) ظاهر شده و یا به طور استعاری در ژانرهایی مانند گانگستری یا وسترن بیان شد .ولی در خود هالیوود نبرد اجتماعی شدیدی در گرفت و نویسندگان و اتحادیه‌های مشاغل سینمایی با سیستمی که در دهۀ ۱۹۲۰ شکل گرفته و همه‌چیز را در کنترل خود داشت ،ابراز مخالفت کردند .

مسائل صنعتی و سیاسی با یکدیگر تداخل یافتند. یک دلیل این‌که شرکت‌های فیلمسازی در کالیفرنیای جنوبی استقرار یافته بودند ،این بود که در لس‌آنجلس (برخلاف سانفرانسیسکو) اتحادیه‌ها قدرت زیادی نداشتند و استودیوها تا مدتی در برابر شکل‌گیری اتحادیه‌ها مقاومت کرده و آکادمی علوم و هنرهای سینمایی را بعنوان عرصه ای برای طرح مسائل حرفه ای جایگزین کرده بودند .ولی کارکنان سیستم از قدرت استودیوها در ثابت نگه داشتن شرایط کارآنها به تنگ آمدند .ستاره‌ها دربارۀ نحوۀ تنظیم قراردادشان حقوقی را طلب کردند .نویسندگان به فقدان هر نوع حق تألیف در مورد نوشته هایشان اعتراض کردند. (داستان‌های پت هوبی اثر اسکات فیترجرالد همانند نزول پایان نیافته‌اش ***آخرین قارون*** نگاهی شگرف و نو به نقش نویسندگان در هالیوود دارد). حتی انیماتورهای استودیوی دیزنی صنفی را تشکیل داده و در سال ۱۹۴۱ به ادارۀ پدرسالارانۀ استودیو که هیچ‌گونه استقلالی در کار خلاقانۀ آنها نمی‌پذیرفت، اعتراض کردند. در طول جنگ درگیری های بسیاری در صنعت سینما اتفاق افتاد و در سال ۱۹۴۵ در استودیوی برادران وارنر اعتصاب به‌راه افتاد.

نویسندگان در این درگیری‌ها متمایزترین نقش (نه لزوماً مهمترین نقش) را ایفا کردند .در سال ۱۹۳۶ واقعۀ مهم نمادین روی داد: دادلی نیکولز از دریافت جایزۀ اسکار برای فیلمنامۀ «شاهد » اثر جان فورد خودداری کرد. آنها از لحاظ سیاسی نیز بیش از پیش رادیکال شده و بسیاری به حزب کمونیست پیوستند. (البته بیشتر بعنوان هوادار ونه عضو). اتحاد آمریکا، بریتانیا و شوروی در دوران جنگ این امر را مشروع می ساخت ولی پس از سال ۱۹۴۵ هالیوود (و همۀ کشور) به مواضع دوران پیش از جنگ بازگشت .جریان ضد کمونیسم با اعمال سناتور جومک کارتی و HUAC و (کمیته فعالیت‌های ضدآمریکایی وابسته به مجلس نمایندگان) به نوعی هیستری بدل شد.

در سال ۱۹۴۷. HUAC تحت ریاست جی .پارتل توماس توجه خود را معطوف هالیوود ساخت .تعدادی از هنرمندان از جمله آین رند نویسنده (و مهاجر روسی) ، سام وود ،لئومک کری کارگردان ،آدولف منژو رابرت تیلور، گاری کوپر ،رونالد ریگان بازیگر حاضر شدند با این کمیته در مبارزه علیه کمونیسم همکاری کنند ،جک وارنر و لوئیس ب.مه‌یر، صاحبان استودیوهای وارنر و مه‌یر، از یک طرف مدعی ضدیت با کمونیسم بودند و از طرف دیگر با ایدۀ «لیست سیاه » سوابق نبودند .کمیته بنابر شواهدی بی پایه تصمیم گرفت از ۱۹ هنرمند هالیوودی که اکثر آنها نویسنده بودند ،استنطاق کند .از آنها تنها

سؤال معروف «آیا شما عضو کمونیست هستید یا بوده‌اید» پرسیده نمی‌شد بلکه در مورد نویسندگان، دربارهٔ عضویت‌شان در صنف نویسندگان نیز سؤال می شد .ده نفر اول احضار شده،از دادن پاسخی مستقیم به این سؤالات امتناع کرده و ادعا کردند که طبق لایحه اصل قانون اساسی ، حق دارند به این سؤال پاسخ ندهند و یا هر گونه که خواسته اند به آن پاسخ دهند . یازدهمین نفر ،برتولت برشت، نمایشنامه نویس آلمانی گفت که به عنوان یک خارجی حس می کند می تواند به این سؤال جواب بدهد و هرگز کمونیست نبوده و نیست . او کمی بعد به اروپا بازگشت .

ده نفر اول یا "ده هالیوودی "- جان هوارد لاوسن ، دالتون ترومبو ،آلبرت مالتز، آلوا سبی،ساموئل اورنیتز، هربرت بیربن ،آدریان اسکات ، ادوارد دیمیتریک ، رینگ لاردنر، جز ولستر کول - به خاطر اهانت به نمایندگان مجلس به دادگاه احضار شده و به یک‌سال زندان محکوم شدند (دیمیتریک به خطای خود اعتراف کرده و آزاد شد). ترومبو ،دیمیتریک ،اسکات (تهیه کننده دیمیتریک در فیلم Cross fire)،کول، و استودیوهایشان دچار حریق شدند. همه آنها در لیست سیاه قرار گرفتند و حتی یک لیست سیاه باز بوجود آمد . مخالفین کمیتهٔ فعالیت‌های ضدآمریکایی که افراد برجسته ای چون ویلیام وایلر ،جان هیوستون ،الکساندر ناکس ،همفر ی بوگارت ،لورن باکال، جن کلی و دنی کای سردمدار آن بودند ، هیچ موفقیتی به دست نیاورد. استودیوها کم کم خود را با خواسته‌های کمیته فعالیت‌های ضد آمریکایی تطبیق دادند و به این ترتیب بود که هالیوود انتقام ماجراهای دهۀ ۱۹۳۰ راگرفت .

قضیه به اینجا ختم نشد . قراردادن افراد مختلف در لیست سیاه در تمامی این دهه ادامه یافت و در سال ۱۹۵۱ به نقطه عطف تازه ای رسید . در این سال تعداد بیشتری از هنرمندان ، اغلب توسط دوستان یا حامیان سابق‌شان، متهم شدند . آنها تا سال‌ها نتوانستند کاری بیابند ، مگر خارج از آمریکا یا با نام مستعار . این وضعیت از هر نظرشرم آور بود و تأثیرات منفی آن تا مدت‌ها به طول انجامید ،در دنیایی که تصور می شد از امنیت و دمکراسی برخوردار است ،تصویر مضحکی از ارزش های جنگ سرد ترسیم گردید و بازتابی بود از آنچه در سوی دیگر دیوار آهنین اتفاق می‌افتاد.

ترجمه: مرجان بیدرنگ

کتاب شناسی

Fitzgerald, F.Scott(1986), The Collected Short Stories.

Fofi, Gofferdo (1972), The Cinema of the Popular Front in France.

Forgas, David (ed.) (1987), Rethinking Italian Fascim.

Leyda, Jay(1960), Kino.

سینماهای ملل

سینمای فرانسه : هنری مردمی

ژینت وینسندو

در فرانسه نیز، همچون هالیوود، دورهٔ زمانی ۱۹۳۰ تا ۱۹۶۰ دوران سینمای کلاسیک فرانسه و ژانرهای جاافتاده و مشخص و ساختارهای صنعتی به شمارمی‌رود . زمانی که سینما سرگرمی عمدهٔ مردم بود، بسیاری از فیلم‌های کلاسیک بزرگ سینمای فرانسه ، همچون ***میلیون*** (۱۹۳۱) ، ***توهم بزرگ*** (۱۹۳۷)، ***بچه‌های بهشت*** (۵-۱۹۴۳) ، ***گیسو طلا*** (۱۹۵۱) ، ***دایی من*** (۱۹۵۸) در همین دوره ساخته شدند. این سال‌ها در عین حال دورهٔ بحران‌های مکرر در صنعت سینما، ناآرامی‌های جدی سیاسی ، و یک جنگ جهانی بود. این دوران با ورود ناگهانی صدابه سینما آغاز شد که طلایه دار زبان سینمای نو و محبوبیت روزافزون رسانهٔ سینما بود، اما با ابهام به پایان رسید: پایان دههٔ ۱۹۵۰ هم با ظهور فرخندهٔ موج نو مصادف شد وهم با آغاز کاهش مخاطبان سینما.

از ورود صدا تا جبههٔ مردمی

ورود صدا، صنعت سینمای فرانسه را غافلگیر کرد. گرچه در دههٔ ۱۹۲۰ سینمای فرانسه از غنای هنری برخوردار بود اما سینمای هالیوود بر همه جا سیطره داشت و به همین سبب در سال ۱۹۲۶ تولید سینمای فرانسه به ۵۵ فیلم کاهش یافت. با این‌که دانشمندان فرانسوی پیش از همه یعنی در حدود سال ۱۹۰۰ موفق به اختراع سیستم‌های صوتی شده بودند، ازآنجا که هیچ‌کدام اختراع خودرا به ثبت نرساندند، فرانسویان مجبور شدند سیستم‌های آلمانی و آمریکایی را وارد کشور کنند. نخستین فیلم‌های ناطق فرانسوی ، ***آب رودخانهٔ نیل و گردن‌بند ملکه*** (۱۹۲۹) ، چیزی جز فیلم‌هایی صامت با چند قطعهٔ صوتی اضافی نبودند. اما فیلم رنه کلر، ***زیربام‌های پاریس*** (۱۹۳۰)، که در استودیوهای راپینه برای شرکت آلمانی توبیس ساخته شد، سینمای ناطق فرانسه را به شهرت رساند. این فیلم که حکایتی مردم باورانه دربارهٔ آوازخوانی خیابانی (آلبر پره‌ژن) است ابتدا در فرانسه شکست خورد، اما بعداً به موفقیتی عظیم و جهانی دست یافت . این فیلم هم بیانگر کاربرد خلاقِ صدا و تصویر بود و هم تصویری حسرت بار از پاریس کهن و «آدم کوچولو»هایش باب کرد که بعدها مشخصهٔ بسیاری از فیلم‌های فرانسوی شد.

فیلمسازان فرانسوی به سرعت خودرا با سینمای ناطق وفق دادند، به طوری که آغاز دههٔ ۱۹۳۰ شاهد افزایش ناگهانی تولید فیلم‌های سینمایی بود. تعداد این فیلم‌ها در سال ۱۹۳۱ به یکصدو پنجاه و هفت و پس از مدتی به حدود صدو سی فیلم در سال رسید، رقمی که (به استثنای دهه ۱۹۴۰) تا به امروز ثابت مانده است. به استثنای دو مجتمع فیلمسازی نظام یافته و یکپارچه به نام‌های گومون فرانکو فیلم اوبر (GFFA) و پاته‌نَتَن که هردو در اواخر دههٔ ۱۹۲۰ تأسیس شدند، تولید فیلم در فرانسه در دست تهیه کنندگان بی‌شماری بود که سرمایه‌ای محدود و اندک داشتند. در سینمای فرانسه همچون خوداین کشور رسوایی و ورشکستگی که رکود اقتصادی تشدیدشان میکرد امری معمول بود. دو مجتمع GFFA و پاته‌نَتَن در سال ۱۹۳۴ عملاً سقوط کردند. تلاش‌های دولت برای برقراری مجدد صنعت سینمای فرانسه و افزایش میزان تقاضا از این صنعت راه به جایی نبرد ، چراکه سینمای فرانسه مسأله دیگری نیز داشت و آن رقابت با هالیوود بود (در خلال دههٔ ۱۹۳۰، در مقابل هر فیلم فرانسوی دویا سه فیلم آمریکایی نمایش داده میشد و پخش و توزیع فیلم‌ها نیز عمدتاً در دست آمریکایی‌ها بود) . با این حال ، به استثنای چندمورد، پرفروش‌ترین فیلم‌های این دهه همگی فرانسوی بودند.

استودیوهای مستقر در پاریس (اپینه ،بولونی ، بیانکور، ژوان ویل) و جنوبِ فرانسه (مارسی و نیس) پس از آن دورهٔ ضعف و فترت ابتدایی ابزارهای جدید وافراد کارشناس و خبره را به خدمت گرفتند. در بین عوامل تولید این سینمای در حال شکوفایی از هرگوشهٔ دنیا افرادی بودند، و این خود در زمانی که بر صحنهٔ سیاسی فرانسه تفرقه حاکم بود ویهود ستیزی کم‌کم رخ می‌نمودگاهی باعث حملات بیگانه هراسانهٔ جناح راست کشور به آنها می‌شد. اما کشور فرانسه به شکل‌های دیگر پذیرای بیگانگان بود: در دههٔ ۱۹۲۰ مهاجران آلمانی و اروپای مرکزی به جامعهٔ پرقدرت روس‌های مقیم فرانسه پیوستند.از سال ۱۹۲۹ تا سال ۱۹۳۲ ، بسیاری به ساختن فیلم‌های چند زبانه روی آوردند، شیوه‌ای که پیش از اختراع صداگذاری و ابداع زیرنویس مخصوصاً در استودیوهای پارامونت درژوان ویل

مرسوم بود واصطلاحاً Bable-on-seine (همهمه روی صحنه) خوانده می‌شد . بسیاری از این مهاجران به پیشرفت سینمای فرانسه کمک بسیار کردند . برای مثال ، لازارمیرسون روس و آلکساندر تراونرِ مجار زمام طراحی صحنه را در دست گرفتند ودکورهای معروف شهر پاریس در فیلم‌های کلروکارنه و دیگران راخلق کردند. فیلمبرداران سرشناس فرانسوی، از جمله ژول کروگر و کلود رنوار ، از کورت کورانت و اوگن شوفتن که در اوفا آموزش دیده بودند، بسیار آموختند و به اتفاق آنان واقع گرایی شاعرانه را در فیلم‌های فرانسوی خلق کردند. کارگردان‌هایی چون بیلی وایلدر ، فریتس لانگ، آناتول لیتواک، ،ماکس افولس و رابرت سیودماک در راه رفتن به هالیوود هریک فیلم‌هایی در پاریس ساختند؛ برخی از آنان همچون اُفولس و سیودماک و کورت برنهارت، تا آغاز جنگ تعداد قابل توجهی فیلم فرانسوی ساختند. اُفولس بالاخره ملیت فرانسوی اختیار کرد و در دهۀ ۱۹۵۰ به پاریس بازگشت . ورود صدا به سینما نقطۀ پایانی بود بر نهضت آوانگارد. اما کارگردان‌های سینمای صامت ، همچون کلر، ژان رنوار، ژاک فدر، ماری اپستاین و ژان بنوا-لوی ، ژولین دوویویه ،ژان گرمیون، آبل گانس، و مارسل لربیه، به تدریج خودرا با این سینمای نوظهور وفق دادند و در دهۀ ۱۹۳۰ و پس از آن به کارگردان‌هایی برجسته تبدیل شدند، تازه واردانی همچون کارنه (دستیار فدر) و آن مهاجر اسپانیایی ،ژان ویگو که در سال ۱۹۳۴ به مرگی غم‌انگیز درگذشت و دوفیلم برجسته به نام‌های ***نمرۀ اخلاق صفر*** (۱۹۳۳) و ***آتالانت*** (۱۹۳۴) ازخودبرجای گذاشت به این کارگردان‌ها پیوستند . یکی از بزرگترین تحولاتی که ورود صدا باعث آن شد بازشدن پای ستارگانی جدید به سینما بود که بسیاری از ایشان کارخودرادرتئاتر و تماشاخانه آغاز کرده بودند. از معروف‌ترین این افراد رایهو، هری‌بور، ژان گابن، آرلتی ، فرناندل ، ژول بری، لویی ژووه ، میشل سیمون ، و فرانسوا روسای را می‌توان نام برد. بسیاری از بازیگران حرفه‌ای چون کارت، ساتورنن فابر، پولین کارتُن، روبر لوویگان و برنار بلیه آنهارا زیر بال و پر خودگرفتند؛ چهره‌های آشنا و ادا و اصول آنها نظر مردم را جلب کرد و پس از مدتی به منشأ یکی از لذت‌های ماندگار سینمای کلاسیک فرانسه تبدیل شدند.

صدا محبوب‌ترین ژانرهای اولیه دهۀ ۱۹۳۰ یعنی فیلم‌های موزیکال و تئاترهای سینمایی را با خود به همراه آورد. به استثنای سه فیلم ***میلیون*** ، ***آزادی ازآنِ ماست*** (۱۹۳۲) و ***چهاردهم ژوییه*** (۱۹۳۲) که رنه کلر درآنها قواعد ژانر موزیکال را به هم ریخت تا با دلمشغولی‌های او همخوانی پیداکنند، موزیکال‌های فرانسوی معمولاً شکل کمدی - موزیکال‌های کوتاه تماشاخانه‌ای را داشتند. برخی از پرریخت و پاش‌ترین این موزیکال‌ها از جمله ***جادۀ بهشت*** (۱۹۳۰) ، دردونسخۀ [آلمانی و فرانسوی] در آلمان ساخته شده و ستارگانی چون هانری گارا و لیلیان هاروی در آنها بازی کرده‌اند. آنابلا به یمن بازی در فیلم‌های ***میلیون*** و ***چهاردهم ژوئیه*** سرشناس‌ترین ستارۀ زن فرانسه شد. اما نوع دیگر و کمتر شناخته شدۀ فیلم موزیکال در سینمای فرانسه توفانی به پا کرد : این نوع موزیکال‌ها دارای داستان‌های ساده و کم‌هزینه‌ای دربارۀ خوانندگان کمیک تماشاخانه‌ها، مخصوصاً ژرژمیلتون و باخ و فرناندل، بودند. یکی از زیرمجموعه‌های بسیار غیرمتعارف این ژانر واریتۀ نظامی بود که ناقدان آن را تحقیر و مخاطبان آن را بسیار تحسین کردند؛ فرناندل در یکی از معروف‌ترین این نمایشها به نام ***اینیاس*** (۱۹۳۷) بازی کرده است . بسیاری دیگر از بازیگران تماشاخانه‌ها همچون ژوزفین بیکر و موریس شوالیه و میستینگه و همین‌طور (در اواخر همین دهه) نسل جدیدی از خوانندگان ونوازنده‌ها همچون تینو روسی و شارل ترنه و گروه رِی ونتورا ، نیز در فیلم‌ها نقش آفرینی کردند. این نمایشها خوراک معمول «سینماهای شنبه شب» بود که مردم هر آخر هفته به سینماهای کثیف محله خود یا سینماهای جدید مرکز شهر مانند گومون پالاس یا رکس در پاریس می‌رفتند وآنهارا تماشا می‌کردند. این مردم «تئاترهای سینمایی» (اقتباس‌های نمایشی) را نیز به همین اندازه دوست داشتند؛ ناقدان به این فیلم‌ها نیز روی خوش نشان نمی‌دادند . اما تئاترهای سینمایی که (مستقیماً یا به طور غیرمستقیم) از کمدی‌های طنز خیابانی اقتباس می‌شدند اکنون به یکی از نشانه‌های جذاب آن دوره تبدیل شده است ؛ این نوع فیلم‌ها همچنین برای بازیگران بزرگی چون بری و رایمو فرصت به رخ کشیدن سبک متظاهرانه و پرزرق و برق‌شان و برای فیلمنامه‌نویسان فرصتِ قلم -فرسایی در باب bons mots (کلماتِ زیبا) را فراهم آوردند . شور و شوق این افراد و همین‌طور مخاطبان نسبت به زبان فرانسه به شکل‌گیری یک سینمای به شدت فرانسوی در مقابل «تهدید» هالیوود بسیار کمک کرد، و به فیلمنامه‌نویسان فرصت داد تا در سینمای فرانسه جایگاهی یگانه بیابند. نمایش‌نامه‌نویسانی چون مارسل آشار و شاعرانی چون ژاک پره‌ور به نوشتن فیلمنامه‌دست زدند ، و با ورود هانری ژانسِن و شارل اسپاک نسل جدیدی از فیلمنامه‌نویسان متولد شد. بسیاری از کارگردانان همچون ایومیران و لویی ورنوی در زمینۀ تئاتر سینمایی کار کردند، اما دو ستارۀ این آسمان بی‌شک مارسل

آلکساندر تراونر (۱۹۹۳-۱۹۰۶)

آلکساندر تراونر پس از تحصیل در رشتهٔ نقاشی در مدرسهٔ هنرهای زیبای بوداپست ، در سال ۱۹۲۹ به پاریس رفت و درسمت دستیار لازارمیرسونِ طراح در استودیوهای اپینه سورین به کار پرداخت. این همکاری تاسال ۱۹۳۶ برای بیش از چهارده فیلم به طول انجامید که از آن جمله‌اند :***آزادی از آنِ ماست*** (رنه کلر،۱۹۳۱) و ***جشنِ قهرمانی*** (ژاک فدر، ۱۹۳۵). تراونر که خودرا «صنعتگر » می‌خواند پروردهٔ آن سنِ تثبیت شدهٔ طراحی بود که در دههٔ ۱۹۳۰ در نظام استودیویی فرانسه پاگرفتند. تراونر که در سال ۱۹۳۷ به مقام طراحی اصلی رسیده بود همان شیوهٔ کار آموزی را که از آن بسیار آموخته بود ادامه داد و به پیروی از آن در فیلم‌های ***بازی‌های ممنوع*** (رنه کلمان،۱۹۵۲) و ***ژروز*** (کلمان ، ۱۹۵۶) پُل برتران را به عنوان دستیار خود انتخاب کرد. طرح‌های تراونر برای مجموعه‌ای از فیلم‌های تولید دههٔ ۱۹۳۰ که مترادف با اصطلاح «واقع گرایی شاعرانه» محسوب می‌شوند شهرت اورا تثبیت کرد. اورا می‌توان در کنار مارسل کارنهٔ کارگردان و ژاک پره‌ور فیلمنامه‌نویس به حق مؤلف فیلم‌هایی چون ***بندر مه‌آلود*** (۱۹۳۸) ، ***روزبرمی‌آید*** (۱۹۳۹)، و ***(بچه‌های بهشت)*** ۱۹۴۵ دانست.

او کارکرد طراحی صحنه را چنین توصیف کرده است: «کمک به میزانسن به طوری که تماشاگر بتواند بلافاصله به روان‌شناسیِ شخصیت پی ببرد». همکاری طولانی او با کارنه و پره‌ور که از سال ۱۹۳۷ تا سال ۱۹۵۰ در بیش از هشت فیلم ادامه یافت در حکم تأکیدی است براین کارکرد. از حبیبِ فرانسوا (ژان گابن) در طبقهٔ بالای آپارتمان حومه‌ای‌اش در فیلم ***روز برمی‌آید*** تا خیابان‌های شلوغ منیل مونتان در فیلم ***بچه‌های بهشت*** ، طراحی تراونر همواره پیوند دهندهٔ شخصیت با محیط بوده است. بازن در نقدی که بر فیلم ***روزبرمی‌آید*** نوشته، آورده است که صحنه‌ها آن‌قدر ریزبینانه و بادقت طراحی شده‌اند که تقریباً به مستندهای اجتماعیِ شباهت پیدا کرده‌اند. همانطور که درفیلم‌های اکسپرسیونیستی آلمان می‌توان دید، آن سبک‌پردازی که برشالوده‌ای ناتورالیستی اعمال شود به دکور نقشی دراماتیک‌می‌بخشد.

تراونر به دلیل یهودی بودن در خلال جنگ جهانی دوم و اشغال فرانسه وادار به زندگی در خفا شد، با این حال برخی از بهترین آثارش را در همین دوره آفرید . ***بچه‌های بهشت*** در استودیوهای شهر نیس فیلمبرداری شد که در آن زمان تحت اشغال ایتالیا بود و روزگاری بهتر از مناطق تحت اشغال آلمان یا حکومت ویشی داشت. تراونر که تحت حمایت دوستانش بود و در همان حوالی در مخفیگاهی زندگی می‌کرد علاوه برطراحی صحنه‌های درخور توجه بلوار دوکریم تا حدزیادی در حک و اصلاح فیلمنامه‌این فیلم نیز کمک کرد.

پس از جنگ، سقوط تدریجی استودیوهای فرانسه و کاهش بیش از پیش بودجهٔ طراحی صحنه به تراونر این فرصت را داد که همکاری خود با کارگردانان آمریکایی، مخصوصاً بیلی وایلدر راکه از سال ۱۹۵۸ تا سال ۱۹۷۸ صحنه‌های هشت فیلم را برایش طراحی کرد، افزایش دهد. مهارت تراونر در طراحی چشم‌انداز تقلبی در طراحی ادارهٔ فیلم ***آپارتمان*** (۱۹۶۰) که برایش جایزهٔ اسکاری رابه ارمغان آوردکاملاً مشهود است.

یکی از مشخصه‌های سینمای دههٔ ۱۹۸۰ فرانسه گرایش دوباره به فیلمسازی استودیویی است که باعث شد طرح‌های تراونر باردیگر علاقه‌مندان را به سوی خود جلب کند، علاقه‌مندانی متعلق به هر دوسوی طیف سبکیِ سینمای فرانسه که از آن جمله‌اند لوک بسون با فیلم پرزرق و برق ***راه زیرزمینی*** (۱۹۸۵) و برتران تاورنیه و کلاسیسیم منطبق بر «سینمای کیفیت » او در فیلم‌های **Coup de torchon** (۱۹۸۱) و **Round Midnight** (۱۹۸۶).

کریس دارک

گزیدهٔ فیلم‌شناسی

درام مضحک(۱۹۳۷)، بندرمه‌آلود(۱۹۳۸)، ورود هنرمندان(۱۹۳۸)، روزبرمی‌آید(۱۹۳۹)، بچه‌های بهشت(۱۹۴۵)، دروازه‌های شب (۱۹۴۶)، اتللو (۱۹۵۲،اثراورسن ولز)، آپارتمان(۱۹۶۰)، راه‌زیرزمینی (۱۹۸۵)، **Round Midnight** (۱۹۸۶)

کتاب شناسی

Barsacq, Leon(1976), Caligari's Cabinet and Other Grand Illusions.

رئالیسم شاعرانه :صحنه‌ای ازفیلم روزبرمی‌آید اثرمارسل کارنه که طراحی صحنهٔ آن‌را الکساندر تراونر برعهده داشت.

پانیول و ساشا گتاری بودند که در ابتدا با راهنمایی فنی، نمایش‌نامه‌های خودرا به فیلم برگرداندند. پانیول با فیلم‌هایی همچون سه‌گانهٔ ***ماریوس*** (۱۹۳۱) ، ***فانی*** (۱۹۳۲) ،***سزار*** (۱۹۳۶) با شرکت رایمو وآرانه دِمازیس و پیرفرس نای و همین‌طور فیلم ***همسرنانوا*** (۱۹۳۸) به تجلیل از فرهنگ جنوبی خود پرداخت . گتاری که همیشه نقش اول فیلم‌هایش را خودبازی می‌کرد در گل‌های سرسبد فیلم‌هایش : ***بیاخواب ببینیم*** و ***داستان یک شیّاد*** (هردو تولید سال ۱۹۳۶) ، شخصیت پاریسی حراف و آداب دان را به تصویر کشید.

اما در کنار این ژانرهای فکاهی و شاد که گیشه را از آن خود کرده بودند، جریان واقع‌گرا-ملودرام قوی و بسیار سیاه‌تری نیز در حیطه سینمای فرانسه وجود داشت. معدودی از ملودرام‌های قرن نوزدهمی، همچون ***بینوایانِ*** ریمون برنار (۱۹۳۳) و دو دختر ***بچهٔ یتیمِ*** موریس تورنُر (۱۹۳۲) ، بازسازی شدند ، اما در همین زمان ژانرهای ملودرامِ جدیدی نیز ظهور کرد: ملودرام نظامی یادریایی، مانند ***جنایت دوگانه در خط ماژینو*** (۱۹۳۷) و ***دروازه‌ای به دریا*** (۱۹۳۶) ؛ درام طبقهٔ بالای جامعه، مانند ***خوشبختی*** (مارسل لربیه ، ۱۹۳۵) و ***بهشت گمشده*** (آبل گانس ،۱۹۳۹) ؛ و ملودرام «اسلاو» که نوعی نمایش تاریخی پیچیده بود که رخدادهای آن در یک اروپای شرقیِ خیالی می‌گذشت و سخت وامدارِ مهاجران روس بود، مانند ***مایرلینگ*** (۱۹۳۶) و ***کاتیا*** (۱۹۳۸) ،ستارگان رمانتیک این نوع ملودرام عبارت بودند از دانیل داریو، شارل بوایه ، پیرریشارویلم ، پیرفرس نای و پیر بلانشا . اما از نظر جهانی سینمای دهه ۱۹۳۰ فرانسه بالاخص واقع‌گرایی شاعرانه را به خاطر می‌آورد. فیلم‌های مبتنی بر واقع گرایی شاعرانه که یا اقتباسی از ادبیات واقع گرا بودند و یا فیلم نامه‌هایی از آن خود داشتند و معمولاً در محیط های طبقهٔ کارگر می‌گذشتند .این فیلم‌ها روایاتِ بدبینانه و مکان‌های شبانه را به تصویر می‌کشیدند و دارای سبک بصریِ تیره و پرکنتراستی بودندکه نیای فیلم نوار آمریکایی به شمار می‌رود. بسیاری از سینماگران مؤلف وبزرگ آن زمان به این ژانر روی آوردند : پیرشنال (***خیابان بی‌نام*** ۱۹۳۳ و ***آخرین پیچ*** ۱۹۳۹ ،ژولین دوویویه ***لاباندرا*** ۱۹۳۵ و ***پیه لوموکو*** ۱۹۳۶ ، ژان گرمیون ***چهرهٔ عشق*** ۱۹۳۷ و***کاروان‌ها*** ۴۰-۱۹۳۹ ، ژان رنوار ***دیودرون*** ۱۹۳۸ و آلبر والنتین (Dance Hostess، ۱۹۳۸) .کارنه و پره‌ور که کار خودرا در سال ۱۹۳۶ با فیلم ***ژنس*** آغاز کردند با ساختن فیلم‌های ***بندرمه‌آلود*** (۱۹۳۸) و ***روزبرمی‌آید*** (۱۹۳۹) به بهترین نمایندگان این سنت تبدیل شدند . گرچه واقع گرایی شاعرانه از زنان شخصیت‌هایی «اسطوره‌ای » ارائه می‌کرد (میشل مورگان در فیلم‌های ***بندر مه‌آلود*** و ***میزبان رقص***)، اما درام مبتنی بر واقع‌گرایی شاعرانه از آن قهرمان مردی بود که معمولاً در وجود ژان گابن متجلی می‌شد.

گفته‌اند که جهان مقدرِ فیلم‌های مبتنی بر واقع گرایی شاعرانه بازتاب روحیهٔ افسردهٔ سال‌های پیش از جنگ جهانی است. این نکته تا اندازه‌ای حقیقت دارد، گرچه کارنه نیز مانند بسیاری از کارگردان‌های آن زمان که دارای آگاهی سیاسی بودند پیشتر به طرفداری از ایدئولوژی امیدوارانه‌تر جبههٔ مردمی برخاسته بود. جبههٔ مردمی از اتحاد چپِ مرکزی که از سال ۱۹۳۶ تا سال ۱۹۳۸ قدرت را در دست داشت و نیروی قابل توجهی از اندیشمندان و هنرمندان، از جمله فیلمسازان، تشکیل شده بود . از این میان، مهم‌ترین کارگردان و بی‌شک برترین چهرهٔ هنری کل این دهه ژان رنوار بود. کمدی مردم باورانهٔ او با عنوان ***جنایت آقای لانژ*** (۱۹۳۵) و متعهدترین فیلم‌هایش ، یعنی ***زندگی ازآن ماست*** (۱۹۳۶) و ***مارسیز*** (۱۹۳۷)، همگی با آن جوِ امیدواری و یکپارچگی طبقاتی که مشخصهٔ آن دورهٔ کوتاه بود سروکار داشتند. دیگر دستاورد رنوار این بود که او تکنیکی درخشان را که هم چکیدهٔ قواعد سینمای آن زمان بود وهم از آنها فراتر می‌رفت (مانند فیلمبرداری در عمق و استفاده از برداشت‌های طولانی) در کنار ستارگان محبوب و موضوعات عامه‌پسند به کار گرفت .فیلم‌های ***زن هرزه*** (۱۹۳۱) ،***گردشی در ییلاق*** (۱۹۳۶ ، فیلمی در ستایش از پدر نقاش‌اش آگوست رنوار)،***توهم بزرگ*** ، و ***انسان وحشی*** از این دسته‌اند. آخرین فیلمی که او در این دهه ساخت ***قاعدهٔ بازی*** (۱۹۳۹ ، این فیلم نمایش سقوط آریستوکراسی فاسد بود و همگان آن را یکی از بهترین فیلم‌هایی می‌دانند که تاکنون ساخته شده است) بود که از نظر تجاری شکست خورد و حال که‌به گذشته می‌نگریم نحس و بدشگون به نظر می‌رسد. ***قاعدهٔ بازی*** پایان دههٔ دستاوردهای عظیم هنری و سینمایی مردمی و زنده را رقم زد. فرهنگ فیلم و سینما درحال بالیدن و رونق گرفتن بود. هانری لانگلوا و ژرژفرانژو و ژان تیری در سال ۱۹۳۶ سینماتِک فرانسه را تأسیس کردند . میلیون‌ها نفر مجلاتی همچون Pour vous و سینه موند را هر هفته می‌خواندند ، و هم‌زمان نوشتن تاریخ‌های فرهیختهٔ سینما توسط مورخانِ چپ (ژرژسادول) و راست (موریس بارداش و روبر براسیاش) آغاز شده بود. فرانسویان در دوران حکومت جبههٔ مردمی نقشه‌های جالب و مهیجی برای آینده کشیدند ازجمله سازماندهی دوبارهٔ کل صنعت سینما و برپا کردن جشنوارهٔ بین‌المللی فیلم در کن. اما جنگ تمامی این نقشه‌ها را ناکام گذاشت.

آرلتی (۱۹۹۲-۱۸۹۱)

آرلتی اعجاب انگیز پیش از آنکه در نقش گارانس، قهرمان زن رمانتیک فیلم کلاسیک زمان جنگ مارسل کارنه وژاک پره‌ور با نام **بچه‌های بهشت** (۱۹۴۵) ، به شهرت جهانی دست یابد در تئاتر و سینمای فرانسه سابقه‌ای طولانی داشت و یکی از محبوب‌ترین بازیگران فرانسوی به شمار می‌رفت .

آرلتی با نام اصلی لئونی باتیا در حومهٔ شهر پاریس و در منطقه‌ای به نام کوربه‌ووآ درخانواده‌ای متوسط الحال به دنیا آمد. اوبرای مدتی کوتاه در کارخانه‌ای کارکرد، سپس مانکن شد،و پس از آن درسال ۱۹۱۹ شروع به بازی در نمایش‌های کمدی - شهوانی کرد(او تاآخر عمر تئاتر را عشق واقعی خود می‌خواند) .او در دههٔ ۱۹۲۰ به ستارهٔ سینمای فرانسه تبدیل شد .همگان زیبایی‌اش را می‌ستودند و نقاشانی همچون وان دون ژن تصویرش را می‌کشیدند. توانایی او در آمیختن جذابیت جنسی با طنز وقیحانه توجه فیلمسازان را به خود جلب کرد. او از سال ۱۹۲۹ نقش‌های کوچکی را در تعداد بی‌شماری فیلم کمدی بازی کرد که از آن جمله‌اند فیلم‌های **پانسیون میموزا** (ژاک فدر، ۱۹۳۴) و **گارسون** (ژان دولیمور، ۱۹۳۵) که اقتباسی بود از رمان «شرم آور » ویکتور مارگریت. صدای منحصر به فرد آرلتی تن بالایی داشت و خش‌دار بود و ترکیب آن با لهجهٔ او که همان لهجهٔ طبقهٔ کارگر پاریس بود درآواز و گفتار بسیار مضحک و خنده‌دار به نظر می‌رسید. بازی در فیلم **میهمانخانهٔ شمال** (کارنه، ۱۹۳۸)موقعیت او را در فرانسه در مقام بازیگر تثبیت کرد؛ او در این فیلم با لویی ژووِه زوجی کمدی تشکیل داد که نقش‌های اصلی و رمانتیک فیلم را که آنابلا و ژان-پیرامون برعهده داشتند کاملاً تحت‌الشعاع قرار داد (البته باید اذعان کرد که هانری ژانسون، فیلم‌نامه‌نویس این فیلم، بهترین بخشها را به آنها اختصاص داده بود). فریادِ خشمگینانه او که می‌گفت «هوا!هوا! آیا من شبیهِ هوایم؟» خیلی زود به تکیه کلام مردم و بخشی از زبان فرانسه تبدیل شد. او در فیلم دیگر کارنه و پره‌ور با عنوان **روز برمی‌آید** (۱۹۳۹) نقشی با احساس داشت؛ در این فیلم نیز جاذبهٔ او بیش از ژاکلین لورنِ بی‌روح که بسیار تبلیغش را می‌کردند با ژان گابن همخوانی داشت . آرلتی علیرغم تجربه‌اش از تئاتر و جذابیتش بازیگری اساساً پرولتاریایی شناخته شد، مشخصه‌ای که معمولاً زنان را برخلاف مردانی چون ژان گابن به کمدی محدود می‌کرد؛ او در دو کمدی بزرگ سال ۱۹۳۹ یعنی Fric-Frac (به همراه میشل سیمون و فرناندل) و **علل محقّقه** (بازهم به همراه سیمون) بازی کرد.

جنگ برای آرلتی دو چیز ناهمخوان به بار آورد: اول شهرتی بین‌المللی به سبب بازی در فیلم‌های **میهمانان شب** ۱۹۴۱ و مخصوصاً **بچه‌های بهشت** ، و دوم بداقبالی شخصی. کارنه و پره‌ور پس از **میهمانان شب** که حکایتی قرون وسطایی بود وآرلتی در آن نقش دستیار شیطان را بازی می‌کرد، دست به بازآفرینی تئاتر عامه‌پسند و پاریسی متعلق به دههٔ ۱۸۴۰ در **بچه‌های بهشت** شخصیت‌های اصلی مرد که ژان-لویی بارو و پیربراسور و مارسل هران نقش آنهارا بازی می‌کردند و برگرفته از شخصیت‌هایی تاریخی بودند ، گارانس یعنی زنی که همهٔ آنهارا شیفتهٔ خود می‌سازد شخصیتی کاملاً داستانی وخیالی و ترکیب جذابیت و شوخ طبعی آرلتی و جنبه‌های اشرافی و مردمی او است. این فیلم به موفقیت بزرگی دست یافت، اما آرلتی پیش از نمایش آن به اتهام رابطه با افسری آلمانی دستگیر و زندانی شد (آن‌طور که می‌گویند او که هرگز در بذله‌گویی کم نمی‌آورد در دفاعیه‌اش گفته‌است : قلب من از آن فرانسه است،اما جسم من از آنِ همگان). او رابه مدت سه سال از بازیگری منع کردند. او پس از طی این مدت به کار بازگشت، ودوباره توجه مردم را به خود جلب کرد، اما کارهای پس از جنگ او تنها نشانی کوچک از شکوه پیشین او داشتند. از فیلم‌های پس از جنگ او می‌توان به Huis-clos (ژاکلین اُدری، ۱۹۵۴ براساس نمایشنامهٔ سارتر) و **هوای پاریس** (کارنه، ۱۹۵۴ به همراه گابن) اشاره کرد. او در تئاتر نیز بازی کرد تااین‌که با از دست دادن بینایی در دههٔ ۱۹۶۰ به کارش پایان داد. او تازمان مرگ خود در پاریس زندگی کرد.

بازی‌های مسحور کننده و کنایه‌ها و بذله‌ها و روح تزلزل ناپذیر آرلتی از او یکی از بزرگترین قهرمانان مردمی فرانسه را ساختند. او تجسم همان پاریسی اسطوره‌ای به شمار می‌رفت که شوخ و وقیح و شورشی و درعین حال خونسرد و بی‌تفاوت است. در سال ۱۹۸۴ به افتخار او سینمای جدیدی را در مرکز پمپیدو افتتاح کردند و نامش را ساله گارانس گذاردند. یکی از آخرین ژست‌های علنی او این بود که عطر خودراروانهٔ بازار کرد (ودر آمدش را به امور خیریه اختصاص داد)؛ و نام این عطر را «هوا» گذاشت.

ژینت وینسندو

کتاب شناسی

Ariotti, Philippe, and de Comes, Phillippe(1987),

آرلتی در بچه‌های بهشت ساخته مارسل کارنه

به شمار می‌رفت (و بی‌شک با تعداد فزایندهٔ تماشاگران زن نسبت مستقیم داشت) ؛ این فیلم‌ها همچنین نقش‌های مهم‌تری نصیب ستارگان‌شان، ویویان رُمانس و گابی مورلای و مادلن رنو کردند . کمدی دیوانه وار ***کاترین شرافتمند*** (باشرکت ادویک فویر) ، ملودرام عالی ***ماری - مارتن*** (اثر آلبروالنتین ،۱۹۴۳ باشرکت رنه سن سِر) و درام تأثیر گذار Douce (اثر کلودآتان لارا، ۱۹۴۳) نیز از لحاظ نقش کانونی قهرمان زن در روایت آنها بسیار قابل توجه‌اند. این پدیده عمر کوتاهی داشت، به طوری که شخصیت‌های زن در فیلم‌های پس از جنگ دوباره در همان الگوهای سنتی قرار گرفتند.

نهضت آزادی فرانسه به سینمای کشور توجه بسیار داشت ، به طوری که کمیته‌ای برای آزاد سازی سینمای فرانسه تشکیل داد و نشریه‌ای با عنوان L'Ecran francais به راه انداخت . کارکنان یهودی به سرکار بازگشتند و به عنوان بخشی از epuration عمومی، گتاری و آرلتی و شوالیه به دلیل معاشرت با آلمانی‌ها جریمه شدند و کلوزو به دلیل ساختن فیلم ***کلاغ*** برای دوسال از کار منع شد ، گرچه هیچ یک از این افراد به اندازهٔ فاشیست‌هایی چون روبرلوویگان بازیگر (که برای فرار از محکومیت فرانسه را ترک کرد) و روبر براسیاشِ نویسنده که در سال ۱۹۴۵ کشته شد گناهکار نبودند. حاصل واقع‌گرایی شاعرانهٔ کارنه-پره‌ور یعنی ***بچه‌های بهشت*** ، درنهم مارس سال ۱۹۴۵ به نمایش در آمد. این فیلم مورد توجه بسیار ناقدان و تماشاگران قرار گرفت و همگان دو شخصیت اصلی آن یعنی باپتسیت (ژان - لویی بارو) و گارانس (آرلتی) را تجلی «روح ماندگار و جاودان فرانسه » دانستند.

سینمای فرانسه پس از آزادسازی کشور نخست به سراغ ضایعهٔ جنگ رفت. فیلم‌های مستند و داستانی ساخته شد که عمدتاً به مثابه بزرگداشت نهضت مقاومت بودند، مانند گزارش‌های ژان-پل لوشانوا از Vercors maquis . معروف‌ترین این فیلم‌ها عبارتند از ***نبرد راه آهن‌ها*** (رنه کلمان، ۱۹۴۶) که فیلم نیمه مستندی است با شرکت همان کارگران راه آهن که در نهضت مقاومت مبارزه کرده‌بودند، و ***پدرآرام*** (۱۹۴۶،باشرکت نوئل-نوئل) ؛ فیلم‌هایی چون Boule de suif (کریستین - ژاک، ۱۹۴۵) ***تسخیر شده*** (اُتان لارا، ۱۹۴۶) ، و ***بازی‌های ممنوع*** (کلمان ،۱۹۵۱) به شکلی غیرمستقیم به این موضوع پرداختند. اما این موضوع خیلی زودرنگ باخت . البته به استثنای دو فیلم آلن رنه با نام‌های ***شب و مه*** (۱۹۵۶) و ***هیروشیما، عشق من*** (۱۹۵۹)، تا این که در دوران پس ازحکومت دوگل و به مدت سه دهه به موضوع معمول فیلم‌های کمدی تبدیل شد.

جمهوری چهارم

سینمای جمهوری چهارم نیز مانند رژیم سیاسی کشور کارخودرا با اصلاحات آغاز کرد. انجمن ملی سینما (CNC) که در سال ۱۹۴۶ تأسیس شد و کار COIC را ادامه و بسط داد سینمای فرانسه را بر شالوده‌ای جدید بنیاد نهاد که عبارت بود از اصل نظارت محدود دولت بر سینما ، وضع مالیات بردرآمد فروش بلیت ، و کمک به سینمای «غیرتجاری» که در بلندمدت حیات آن را تضمین کرد. کوشش‌های قابل توجهی نیز در راه بازسازی و تجهیز سالن‌های سینمای کشور صرف شد. در زمینهٔ فرهنگ سینما نیز باید گفت که نهضت آزادی بذر سینمای مدرن را افشاند که با آغاز جنبش سینه کلوب همراه بود.این جنبش در پرتوی حمایت آندره بازن ، تأثیر گذارترین ناقدسینمای فرانسه ، پاگرفت. بازنِ کاتولیک در ایدک تدریس میکرد و در گروه کمونیستی Travail et Culture فعالیت داشت که دانش سینمارا به مردم طبقهٔ کارگر معرفی کرد. او همچنین در بسیاری از نشریات ، از جمله Esprit, L'Ecran Francais ،نقدهای سینمایی قاطعی نوشت . بازن در سال ۱۹۵۱ به تأسیس کایه‌دو سینما کمک کرد که خیلی زود به تریبون آزاد فرانسوا تروفو، ژاک ریوت ، اریک رومر، وژان لوک گدار، یعنی همان کارگردانان آیندهٔ موج نو، تبدیل شد(البته بازن همیشه با نظرات آنها موافق نبود). اما علیرغم این آغاز نو، ساختارهای کهنه باردیگر چهره نمودند و صنعت سینمای فرانسه خیلی زود با مشکلاتی چند روبرو شد که مهم‌ترین آنها ورود دوبارهٔ فیلم‌های آمریکایی به بازار فرانسه بود. توافق‌نامه‌های تجاری بلوم-بیرن (۱۹۴۶) که بخشی از تسویهٔ دینی که ایالات متحد در زمان جنگ بردوش فرانسه گذاشته بود به شمار می‌رفت وضع را بدتر کرد ، به این ترتیب که در قبال صادرات کالاهای لوکس فرانسوی به ایالات

ژرار فیلیپ (راست) در فانفان لاتولیپ ساخته کریستین ژاک

متحد میزان واردات فیلم‌های آمریکایی را افزایش داد. البته در پایان تعادلی میان فیلم‌های آمریکایی و فرانسوی برقرار شد که با دوران پیش از جنگ تفاوت چندانی نداشت و تقریباً با ظرفیت تولید فیلم در فرانسه هماهنگ بود. در واقع تولید فیلم در فرانسه به یاری تولید مشترک با کشورهای مختلف(مخصوصاً با ایتالیا) در اوایل دهۀ ۱۹۵۰ به همان میزان متوسط ۱۰۰ تا ۱۲۰ فیلم در سال رسید.از اواخر دهۀ ۱۹۴۰ تا اواخر دهۀ ۱۹۵۰ دورۀ بیشترین ثبات و محبوبیت سینمای فرانسه به شمار می‌رود. در سال ۱۹۵۷ میزان تماشاگران فیلم‌های فرانسوی به ۴۰۰ میلیون نفر رسید، و تادهۀ ۱۹۶۰ تلویزیون رقیب درخوری برای آن به شمار نرفت. صنعت سینما سازماندهی بهتری پیدا کرد و استودیوها به امکانات پیشرفته‌تر مجهز شدند، و میتوانستند از ذخیرۀ انبوه سینماگران حرفه‌ای و بسیار ماهر که بسیاری از آنها کارخودرا در دهه‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ آغاز کرده بودند بهره بگیرند. الکساندر تراونر ، ژان دوبون، لئون بارساک، ماکس دویی، و ژرژ واکه‌ویچ دکورهای قابل توجهی ساختند ، دکورهایی که یا به بناهای باروک شبیه بودند (مانند آن‌چه در فیلم **چرخ فلک** ۱۹۵۰ ، اثر اُفولس، می‌بینیم) و یا بسیار سبک گرایانه بودند (مانند آن‌چه در فیلم ***مانورهای بزرگ*** ۱۹۵۵، اثر کلر می‌بینیم) . فیلمبردارانی چون هانری آلکان ، آرمان تیرار، و کریستین ماتراس خواهان بسیار داشتند و فیلمبرداری ظریف و عالی آنها یکی از شاخص‌های چیزی به شمار می‌رفت که بعدها «سنت کیفیت » نام گرفت. فیلمنامه‌نویسان همان سنت حاضر جوابی‌های تروچسبان پیش از جنگ را ادامه دادند؛ پره‌ور چند فیلمنامه‌نوشت ، اما دور دورِ ژانسن ، ژان اورنش پیربوست و میشل اودیمار بود. اورنش و بوست که در اقتباس ادبی مهارت بسیار داشتند بعدها با سنت کیفیت پیوند خاص یافتند. برخی از کارگردانان پیش از جنگ (کلر، دوویویه، رنوار، کارنه ، افولس) در کنار آنهایی که در خلال جنگ به شهرت رسیده بودند، مخصوصاً ژاک بکر (***آخرین حربه*** ،۱۹۴۲ ،***گوپی سرخ‌دست*** ۱۹۴۳، ***زینت*** ۱۹۴۵) اوتان - لارا، کریستین- ژاک، کلوزو، و کلمان فعالیت خود را از سرگرفتند. فرانسواتروفوی جوان در مقاله‌ای با عنوان «گرایش خاص سینمای فرانسه » که در سال ۱۹۵۴ در کایه دوسینما به چاپ رساند ظاهر غلط انداز و کمال فنی این سینما را در کنار خاستگاه‌های ادبی آن به باد انتقاد گرفت. این مقالۀ بدنام بر تاریخچه‌هایی که در باب این دوره نوشته شد تأثیری ماندگار داشت، اما نتایج آن نیاز به بررسی دوباره دارد. اکنون نگاهی به گذشته نشان می‌دهد که شایسته‌تر آن است که رسیدن سینمای فرانسه‌به اوج‌ثبات و کمال و به طور خلاصه به مرحلۀ کلاسیسیم خودرا به جای رد کردن ستایش کرد و بیشتر مورد کاوش قرار داد.

تروفو همچنین فضای اخلاقی تیرۀ بسیاری از این فیلم‌ها را قابل ایراد می‌دانست واقع امر این است که سنت نوآر در سینمای دهه‌های ۱۹۴۰ و ۱۹۵۰ فرانسه بیش از همه رونق گرفت، گرچه واقع گرایی شاعرانۀ این سینما رو به زوال بود. اوج این سبک را فیلم ***بچه‌های بهشت*** و پایان آن‌را فیلم ***دروازه‌های شب*** (۱۹۴۶) رقم زد. آفرینش دوبارۀ شهر مشهور پاریس توسط کارنه و پره‌ور که در آن ماترک آلمانی‌ها از زمان اشغال کشور و «سرنوشت» درهم تنیده می‌شوند موفقیتی کسب نکرد. با این حال دیگر فیلم‌ها جنبۀ یأس آور و بسیار تاریک واقع گرایی شاعرانه را بسط دادند و شخصیت‌هایی را به تصویر کشیدند که نه فقط محکوم به شکست بودند، بلکه زندگی‌هایی بسیار بد و شرارت آمیز داشتند. از آن جمله‌اند فیلم‌های :***دده انور***(۱۹۴۸)، ***چه ساحل کوچک و زیبایی*** (۱۹۴۹)، ***ترفندها*** (۱۹۵۰) اثر ایوآلگره، ***بندر زرگرها*** (۱۹۴۷) ،***مزدترس*** (۱۹۵۳) ، ***شیطان صفتان*** (۱۹۵۵) و ***حقیقت*** (۱۹۶۰) اثر هانری ژرژکلوزو؛ و فیلم خودِ کارنه با عنوان ***ترز راکن*** (۱۹۵۳)، و باشرکت سیمون سینیوره . برخی از این فیلم‌ها نیز به نقد جامعه‌شناختی‌تر اخلاقیات و سنت‌های طبقاتی کشور فرانسه پرداختند؛ از آن جمله‌اند فیلم‌های ***خانواده‌های بزرگ*** (۱۹۵۸)، و اقتباس‌هایی که از رمان‌های ژرژ سیمونو مانند ***حقیقت مربوط به به‌به‌دونژ*** (۱۹۵۱) و ***در زمان بداقبالی*** (۱۹۵۸)، شد. اما این سنت نیز به ظهور تریلرها یا فیلم‌های پلیسی جدید فرانسوی منجر شد. البته یکی از دلایل نوزایی این ژانر موفقیت فراوان ادبیات جنایی (که کتاب‌های سریِ نوآرمارسل دوآمل زمینۀ توفیق و رواج بیشترشان را فراهم کرد) و تریلرهای هجوآمیز و معروف ادی کنستانتین مانند ***مکرِ زنان*** (۱۹۵۳) بود. برخی از فیلم‌های دهۀ (۱۹۳۰) ،مانند ***شبی در چهارراه*** (۱۹۳۲) اثر رنوآر، Le Tournat اثر شنال ، ***قاتل درشمارۀ ۲۱ زندگی می‌کند*** و ***بندرِ زرگرها*** اثر کلوزو، نشان از این ژانر داشتند. اما این ژانر در فیلم‌های ***به پول‌ها دست نزن*** (۱۹۵۳) اثر ژاک بکر که اقتباسی آزاد از آلبر سیمونن (نویسندۀ سری نوآر) بود و ***باب قمارباز*** (۱۹۵۵)، اثر ژان- پیر ملویل به واقع «تولد» یافت. این دو فیلم ژانر مورد نظررا مدون کردند ، ژانری که معمولاً در آن گانگسترهای پابه سن گذاشته و «خانواده»های‌شان (دوستان مردشان) در کاباره‌های مون مارتر به تعقیب دختران می‌پردازند و با سیتروئن‌های مشکی براق خیابان‌های سنگ فرش پاریس را

ژاک تاتی (۱۹۸۲-۱۹۰۸)

شخصیتِ کهن‌الگویی تاتی با آن پاهای دراز و بی‌انعطاف و حالت شق و رق و پیپی که سربه بالا داشت با **تعطیلات آقای اولو** (۱۹۵۳) پابه عرصهٔ سینما گذاشت. او که قصد دارد در تفریحگاهی کنار دریا خوش بگذراند، سرسختانه دست به هر کاری از جمله تنیس، سواری، گردش و رانندگی در ییلاق می‌زند. او خیلی جدی نسبت به دیگر مسافران احترام می‌گذارد و ادب را رعایت می‌کند، اما از این که کارهای روزمره و آرام آنهارا مختل می‌کند کاملاً بی‌خبر است.تاتی در نقش آقای اولو کمدیِ کاملاً پانتومیمی را احیا کرد و نهایتاً سینمای ناطق را از معادل چاپلین و کیتون بهره‌مند ساخت.

تاتی که ورزشکار نیز بود به واسطهٔ قوت و تأثیر پانتومیم‌هایش به ستارهٔ تماشاخانه‌ها تبدیل شد. او همچنین در فیلم **سیلوی و شبح** (کلودآتان لارا، ۱۹۴۵) نقش روحی را بازی کرد که جنب و جوش فراوان و غریبی داشت. فیلم کوتاه او با عنوان **مدرسهٔ پستچی‌ها** (۱۹۴۷ اولین فیلمی که کارگردانی کرد) به ساختن فیلم **روز جشن**(۱۹۴۹) انجامید که اولین فیلم بلند و طلیعهٔ فیلم‌های بعدی او به شمار می‌رود. تاتی در این فیلم نقش فرانسوا، پستچی شهرستانی، را بازی می‌کند که پس از دیدن گزارشی خبری از روش‌های پستِ ایالات متحده برای تحویل نامه‌ها تصمیم به روز آمد کردن روش‌های خود می‌گیرد (سرعت ،سرعت) . این مقدمه به چندین شوخی با کارآیی روشِ جدید فرانسوا می‌انجامد که در خانه‌های روستا تخم جنجال و آشفتگی می‌پاشد. فصل هنرمندانه‌ای نیز در این فیلم هست که در آن پستچی مستِ تاتی هنگام شب سعی میکند با دوچرخه به خانه بازگردد و نهایتاً اورا روی حصاری درحال پازدن می‌بینیم. اما تاتی در کنار اهمیت دادن و تمرکز بر کمدین فیلم‌هایش به فکر طرح ریزی فیلمی افتاد که در آن محیط پیرامون کمدین نیز موجد امکانات کمیک و طنزآلود فراوان است. او برخلاف چاپلین شوخی‌های اصلی را سخاوتمندانه به شخصیت های فرعی می‌دهد. فیلم **روز جشن** تاشکل گیری فیلم **تعطیلات** و شخصیت اولو فاصلهٔ چندانی نداشت.تمرکز این فیلم نیز بر کمدین است ، اما شوخی‌های تاتی در این فیلم «دموکرات»ترند یعنی شامل حال بسیاری از مسافران و مغازه‌داران می‌شوند. او در یک قاب چند شوخی می‌گنجاند، به طوری که یک شوخی در پیش زمینه رخ می‌دهد و شوخی دیگر در همان زمان در پس زمینه شکل می‌گیرد. او همچنین در فیلمش وقفه وسکوت را جسورانه به کار می‌گیرد و طنز سکون و وقفه را ایجاد می‌کند که بانگاه‌های مرموز تشدید می‌شود. از سوی دیگر تاتی با استفاده از افه‌های صوتی امکاناتِ کمیک و طنزآلود جدیدی را وارد سینما می‌کند.

فیلم **دایی جان** (۱۹۵۸) از لحاظ تجاری به موفقیت بیشتری دست یافت، و جایزهٔ ویژهٔ هیئت داوران جشنوارهٔ کن و جایزهٔ اسکار را به خوداختصاص داد. در این فیلم ، آقای اولو در یکی از بخش‌های قدیمی شهر پاریس زندگی می‌کند.اما خانوادهٔ خواهرش در خانه‌ای بسیار مدرن زندگی می‌کنند. در این فیلم، گاراژ الکترونیکی ، پنجره‌هایی که شبیه بسیار مدرن زندگی می‌کنند. در این فیلم گاراژ الکترونیکی، پنجره‌هایی که شبیه کرهٔ چشم‌اند، و اثاثیهٔ به شدت ناراحتِ خانه هدف طنز تاتی قرار می‌گیرند. او در این فیلم شروع به نمایش صحنه‌های کامل در نمای باز می‌کند و نه این ترتیب معماری و تاتی که ازمحبوبیت خود اطمینان پیدا کرده بود همه چیز را بر سر فیلم **زمان بازی** (۱۹۶۷) یعنی جسورانه‌ترین تجربهٔ خود گذاشت. او در پارکینگی متروکه در خارج از پاریس شهری مینیاتوری ساخت. این فیلم در واقع طرح خاصی نداشت و صرفاً به دیدار گروهی از جهانگردان آمریکایی از پاریس می‌پرداخت. اولو مرکزیت و اهمیت خودرا از دست می‌دهد و تاتی از تماشاگر می‌خواهد که فقط پرسه‌زدنِ بیگانه‌ها در آن محیط خاکستری مملو از فولاد و شیشه را تماشا کند. شوخی‌ها عقیم می‌مانند، و بر سرجلب توجه تماشاگر با یکدیگر رقابت می‌کنند؛ برخی از آنها اصلاً شوخی نیستند و می‌توان آنهارا چیزهای عجیب و غریب نامید. اوج فیلم در سکانسی است که در آن رستورانِ رویال گاردن به سرعت ازهم می‌پاشد که تشکیل شده است از حدود ۴۵ دقیقه آشفتگی کمیک و مداوم همراه با شوخی‌های مهم و واضح در میان قاب و همان چیزهای عجیب و غریب که در فاصله یا گوشه‌ای از قاب رخ می‌دهد . تاتی برای ساختن این فیلم از هیچ هزینه‌ای مضایقه نکرد، فیلم را رنگی و ۷۰ میلی‌متری و باصدای استریوفونیک ساخت تا از طنز و شوخی فضایی باز و خیره کننده بسازد که تماشاگر باید در هر لحظهٔ آن شرکت کند. اما تماشاگران تمایلی به این کار نشان ندادند. **زمان بازی** شکست خورد و تاتی هرگز به سرمایه‌ای که برای آن خرج کرده بود دست نیافت؛ از این رو شتاب زده فیلم **ترافیک** (۱۹۷۱) را ساخت که طنزی است درباب فرهنگ اتومبیل و اولو در آن پختگی بسیار بیشتری دارد، و پس از آن فیلم **رژه** (۱۹۷۳) را برای تلویزیون سوئد ساخت که شبه مستندی است دربارهٔ سیرک . تاتی در این فیلم‌ها نیز ، همچون آثار جاه‌طلبانه‌تر خود، نوعی کمدی آفرید که ترکیبی بود از فیلم‌های محبوب وکلاسیک اسلپ استیک و تجربه‌ای مدرنیستی که کمتر از آثار آنتونیونی و رنه دشوار و جالب نبود.

دیوید بُردول

کتاب شناسی

Agel, Genevieve(1955), Hulot Parmi nous.
Chion, Michel (1987), Jacques Tati.
Fischer, Lucy(1983), Jacques Tati: A Guide to Refrences and Resources.
Harding, James(1984), Jacques Tati: frame by Frame.
Kermabon, Jacques(1988)

ژاک تاتی در تعطیلات آقای اولو به کارگردانی خودش

در می‌نوردند.

اما درست به مانند دهۀ ۱۹۳۰ سنت نوآر و فیلم تریلر فقط در خارج از کشور معروف‌ترین جنبه‌های سینمای فرانسه به شمار می‌رفتند ، چرا که در داخل کشور همگان کمدی‌ها و فیلم‌های تاریخی را تکیه‌گاه سینمای مردمی می‌دانستند. بازسازی‌های پرخرج این دوره (که برخی از آنها رنگی بودند) غالباً براساس آثار کلاسیک ادبیات فرانسه استوار بودند و از استودیو و طراحی دقیق و ستارگان بزرگ برخوردار بودند. همانطور که ژان گابن و لینوونتورا ستارگان تریلر به شمار می‌رفتند، افرادی چون ژرار فیلیپ ، مارتین کارول، میشل مورگان ، و میشلین پرسل به ستارگان این ژانر تبدیل شدند. فیلم‌های تاریخی در آن دوره آن قدر رواج یافت که علاوه بر کارگردانان سرگرمی‌ساز ، کارگردان‌های مؤلف نیز به ساختن آنها روی آوردند. در این زمینه، رنوار ***با کن کنِ فرانسوی*** (۱۹۵۴) به موفقیت دست یافت ، کلر با ***مانورهای بزرگ*** و افولس با ***چرخ‌فلک*** و ***لذت*** (۱۹۵۱) . قراردادهای عام این سینما آن قدر انعطاف پذیر بودند که به سبک یا درونمایه‌های خاص سینماگران مولف نیز مجال ظهور می دادند، مانند بررسیِ همجنس بازی زنانه توسط ژاکلین اُدری در فیلم ***اُلیویا*** (۱۹۵۰ با شرکت ادویگ فور) . ***گیسو طلایِ*** ژاک بکر که در محیط پااندازها و فاحشه‌ها در آغاز این قرن رخ می‌دهد شاید به دلیل سبکِ دوراز واقعیتش ، در میان تماشاگران به توفیق دست نیافت ، اما بازیِ سیمون سینیوره و روایت رمانتیک و غم‌انگیزش آن را به فیلمی کلاسیک تبدیل کرد. برخی از این فیلم‌های تاریخی جزء پرفروش ترین فیلم‌های دهۀ (۱۹۵۰) به شمار می‌روند: ***فانفان لاتولیپ*** (۱۹۵۱)، ***زیبایی‌هایی شبانه*** (۱۹۵۲)، ***سرخ و سیاه*** (۱۹۵۴)، ***مرسوم***(۱۹۵۷)، (ژرار فیلیپ در هر چهار فیلم نقشِ قهرمانی رمانتیک را بازی می‌کند و لباس‌های قدیمی به خوبی زیبایی ظریف اورا به رخ می‌کشد) ، Gervaise (۱۹۵۵)، ***بینوایان*** (۱۹۵۸) و ***نانا*** (۱۹۵۴). در این فیلم آخری مارتین کارول بازی کرد که در آن زمان بزرگترین ستارۀ زن به شمار می‌رفت ؛ او در دیگر فیلم‌های تاریخی «Risque» مانند ***کارولین عزیز*** (۱۹۵۰)، وکمدی‌های شادی دربارۀ رسوم و محیط سطحیِ پاریس مانند ***موجودات دوست داشتنی*** (۱۹۵۲) ، و ***ناتالی*** (۱۹۵۷) ویژگی‌های جنسی پنهان خودرا به نمایش گذاشت. در میانۀ دهۀ ۱۹۵۰، بریژیت باردو کارول راکنار زدو به مقام الهۀ بی‌همتای سکس در فیلم‌های فرانسوی رسید؛ وقاحت و ویژگی‌های جنسی و جذابیت دخترانۀ او فرهنگِ فرانسوی را سخت تحت تأثیر قرار داد. «ب ب» (بریژیت باردو) با فیلم روژه وادیم به نام ***وخدا زن را آفرید*** (۱۹۵۶) به شهرت رسید، اما در کمدی‌هایی همچون ***نابودکردن گل‌های مینا*** (۱۹۵۶) و ***زن پاریسی*** (۱۹۵۷)، نیز بازی کرد. اما در زمینۀ فیلم‌های کمدی، باردو و کارول استثنا بودند، چرا که این ژانر تحت سیطرۀ مردان بود. ستاره‌های کمدی آن زمان عبارت بودند از نوئل-نوئل، داری‌کول و فرانسیس بلانش ، دهۀ ۱۹۵۰ شاهد ظهور یکی از بزرگترین کمدین‌های فرانسوی ، بورویل ، نیز بود، کسی که شخصیت «دهاتی ساده‌لوح » را در فیلم‌هایی چون ***عبور از پاریس*** (۱۹۵۶) و ***الاغ سبز*** (۱۹۵۹) به تصویر کشید. این دهه همچنین نقطه اوج کارفرناندل بود. طنز فرناندل نیز همچون بسیاری از کمدین‌های فرانسوی به دلیل داشتن ریشه‌ای عمیق در زبان و ساختارهای اجتماعی فرانسه تاحد زیادی غیرقابل بررسی است ، اما در فرانسه چند فیلم او جز پرفروش‌ترین‌ها به شمار می‌روند: اول ، ***گاو و زندانی*** (هانری ورنوی ،۱۹۵۹) که دربارۀ یک اسیر جنگی فرانسوی در آلمان است که بی‌نتیجه سعی می‌کند با یک گاو از آلمان بگریزد ، و دوم مجموعۀ ***دُن کامیلوی*** فرانسوی - ایتالیایی (پنج فیلم که ساختِ آنها از سال ۱۹۵۱ به کارگردانی ژولین دوویویه آغاز شد) که فرناندل در آن نقش کشیش یک روستای کوچک در ایتالیا را بازی می‌کند که با خدا حرف می‌زند و با شهرداری کمونیست مبارزه می‌کند. فرناندل درآن سوی مرزهای فرانسه به موفقیت چندانی دست نیافت، اما ژاک تاتی به دلیل آن که به ستاره‌های اولیۀ سینمای صامت همچون مَکس لندر و چارلی چاپلین شباهت داشت و درواقع بازیگر - مؤلف بود توفیق بسیار کسب کرد. طنز تاتی که در آن از بدنِ غیرقابل کنترل خودبرای ایجاد موقعیت‌های خنده‌دار بهره‌می‌گرفت و زبان را به اصوات مزخرف و بی‌معنا تبدیل می‌کرد به اسلپ استیک نزدیک بود . این خصوصیت را در فیلم‌های ***تعطیلات*** (۱۹۴۹)، ***تعطیلات آقای اولو***(۱۹۵۹)، ***دایی جان*** (۱۹۵۸) می‌توان دید. اما اصالت تاتی ازآن‌جا سرچشمه می‌گیرد که او در حاشیۀ صنعت سینما کار می‌کرد ، به این ترتیب که برخلاف رسم رایج در آن زمان بیشتر در مکان‌های واقعی فیلم می‌ساخت، با گروه‌های کوچک کار می‌کرد و آشکارا گرایشی شخصی را دنبال می‌کرد. در دورۀ پس از جنگ به تدریج شخصیت‌هایی این چنین روی کار آمدند: آینس واردا pointe (covrte، ۱۹۵۴) ،آلن‌رنه (هیروشیما، عشق من)، روبر برسون که کار خودرا در خلال جنگ با فیلم‌های ***فرشته‌های گناه*** (۱۹۴۳)، ***خانم‌های جنگل بولونی*** (۱۹۴۵) آغاز کرده بود در سال ۱۹۵۱ فیلم ***خاطرات کشیش دهکده*** را ساخت، ژان پیرملویل ***(بابِ قمارباز)*** و لویی مال ***آسانسور به سوی سکوی***

اعدام (۱۹۵۷)، ***عشاق*** (۱۹۵۸). این کارگردان‌ها از لحاظ زیباشناختی و ایدئولوژیکی با یکدیگر بسیار متفاوت بودند، اما تمایز و مخالفت‌شان با سینمای رایج آنهارا به هم پیوند می‌داد. استقلال آنها، تأکیدشان بر بینش شخصی، و سادگی نسبیِ شیوهٔ فیلمسازی شان آنهارا (به زبان تروفو) مؤلفانی واقعی جلوه داد و به ضدالگوهایی برای ناقدان جوان کایه دو سینما که سودای کارگردانی در سرداشتند تبدیل کرد.از این جنبه است که می‌توان آنهارا پیام‌آوران (واردا،رنه، مال) و الگوی (برسون و ملویل) موج نو خواند.

پایان دههٔ ۱۹۵۰ مصادف بود با پایانِ جمهوریِ قهقرایی چهارم و آغاز جمهوری پنجم ژنرال دوگل که طلیعهٔ فرانسهٔ به واقع جدید به شمار می‌رود. شورش سینمایی موج نو نیز با این تحولات اقتصادی و سیاسی همراه شد. سبکِ بحث‌انگیز کارگردانان موج نو، سینمای فرانسه را لوح سفید و ساده‌ای می‌خواست، چرا که این کارگردانان از همان ابتدای شکل‌گیری موج نو، بخش اعظم دورهٔ بیست سالهٔ پیش از خود را راکد و منطبق بر کلیشه‌ها، و سینمای فرانسه (به استثنای فیلم‌های یکی دونفر از جمله رنوار) را نازل‌تر از سینمای هالیوود دانستند. اما ردِ سینمای فرانسه فقط برای این مردان جوان و جاه‌طلب که قصدِ طردِ «سینمای بابا» را داشتند معنا داشت، و درواقع چنین نشد. در میان سال‌های ۱۹۳۰ و ۱۹۶۰ بیش از ۳۰۰۰ فیلم در فرانسه ساخته شد که هم در برگیرندهٔ بزرگترین دستاوردهای مؤلفان بود وهم شامل ژانرهای محبوب و ماندگار؛ درواقع یکی از شاخص‌های این دوره آن است که مؤلفان بزرگ برای مخاطبان عام فیلم ساختند. موج نو هوا را تازه کرد و فیلم‌هایی نوآورانه و به یادماندنی آفرید. موج نو به اهمیت فزایندهٔ سینمای مؤلف در مواجهه با مخاطبانی اشاره داشت که روزبه روز از تعدادشان کاسته می‌شد. اما بخشی از دستاوردهای آن نتیجهٔ قدرت این صنعت، فرهنگ سینما، و سبکی بود که کارگردانان موج نو علیه آن شوریدند. دورهٔ سینمای کلاسیک و مردمی فرانسه گذشته است ، اما بسیاری از ساختارها و هنرمندان بزرگ و بازیگران محبوبش به حیات خود ادامه داده‌اند.

ترجمه: امید نیک‌فرجام

کتاب شناسی

Armes, Roy(1985), French Cinema.

Bandy, Mary Lea(ed.)(1983), Rediscovering French Film.

Hayward, Susan(1993), French National Cinema.

- and Vincendeau, Ginette(eds.)(1990), French Film, Texas and Contexts.

Truffaut, Francois(1954), A Certain tendency of French Cinema.

Williams, Alan(1992), Republic of Images: A History of French Filmmaking.

ایتالیا از فاشیسم تا نئورئالیسم

سینما در دوران فاشیسم

موراندو موراندینی

اولین فیلم ناطق ایتالیایی را که *آواز عاشقانه* (۱۹۳۰) نام داشت جنارو ریگلی ساخت. داستان این فیلم برگرفته از داستان کوتاهی نوشته‌ی [لوییجی] پیراندللو بود با عنوان طنزآمیز «در سکوت». سینمای ایتالیا در سال ۱۹۳۰ وضعیتی بحرانی داشت. از مجموع ۱۷۵۰ فیلمی که در میان سال‌های ۱۹۱۹ و ۱۹۳۰ ساخته شد حتی یکی به موفقیت جهانی دست نیافت. البته مورخان سینما وقتی تحت فشار قرار گیرند معمولاً به دو فیلم صامت سال ۱۹۲۹، ساختهٔ دو تن از مهم‌ترین کارگردان‌های دههٔ بعد سینمای ایتالیا، اشاره می‌کنند: فیلم **خورشید** که نخستین فیلم الساندرو بلازتی بود، و فیلم راه آهن‌ها ساختهٔ ماریو کامرینی که در سال ۱۹۳۱ به شکل ناطق نمایش داده شد. جنبش فاشیستی موسولینی در اکتبر ۱۹۲۲ به قدرت رسید و تا سال ۱۹۲۵ دیگر دولت نظامی او تثبیت شده بود. این دولت برای نخستین بار در سال ۱۹۲۶ در حوزهٔ سینما مداخله کرد، و نظارت بر لوچه (مؤسسهٔ ملی اتحادیهٔ سینما و آموزش) را که در سال ۱۹۲۴ تأسیس شده بود به دست گرفت. به این ترتیب دولت برای خود در زمینهٔ اطلاعات سینمایی حقی انحصاری قائل شد لوچه فیلم‌های مستند و خبری تهیه می‌کرد، و نمایش فیلم‌های خبری اجباری بود.

نخستین فیلم‌های ناطق ایتالیایی در استودیوهای ایتالیا و چینهٔ رم ساخته شد که استفانو پیتالوگا پس از تملک شرکت فرت تورین در سال ۱۹۲۶ آنها را نیز خریداری کرده بود. هر هشت فیلم تولید سال ۱۹۳۰ محصول چینه ـ پیتالوگا بودند. پیتالوگا تهیه کننده‌ای فعال وزیرک بود و اطرافش را همسالان خود او که بیشترشان عجول و نالایق و تازه‌کار بودند گرفته بود. اما او در بهار سال ۱۹۳۱، در سن ۴۴ سالگی به مرگی ناگهانی درگذشت و شبکه‌ای قدرتمند از شرکت‌های گوناگون از خود به جا گذاشت. یک شرکت تولید فیلم، استودیوهای بازیگری، لابراتوارهای فنی، یک سازمان پخش فیلم، و زنجیره‌ای طولانی از شعبه‌های این شرکت‌ها در سراسر ایتالیا. امپراطوری او به دو بخش تقسیم شد: بخشی برای پخش و نمایش فیلم که به مالکیت دولت درآمد و شالودهٔ رانیک را تشکیل داد؛ و بخشی برای تولید فیلم و ادارهٔ استودیوها. دومین بخش به بانکداری به نام لودوویکو توپلیتز واگذار شد که در سال ۱۹۳۲ امیلیو چچی، نویسنده و مقاله‌نویس را به سمت سرپرست تولید منسوب کرد. در سال ۱۹۳۵، استودیوی چینه در ویاوجوی رم آتش گرفت و نابود شد. به این ترتیب چینه برای دومین بار سقوط کرد، البته این استودیو دوبار دیگر، در سال‌های ۱۹۴۲ و ۱۹۴۹، بازسازی شد. به استثنای تصویب ممیزی از سوی دولت در سال ۱۹۲۳ که تا سال ۱۹۲۲ چندین بار جرح و تعدیل و «کامل شد» و مؤسسه لوچه و اقداماتی در جهت حمایت از محصولات داخلی، باید گفت که تأثیر جدی رژیم فاشیستی بر سینما مدت‌ها بعد آشکار شد. (گرچه شاید بتوان گفت که این رژیم به شکل غیر مستقیم نفوذ مرکز گرای رم بر این صنعت را میسر ساخت). در بیست سالهٔ نخست سینمای صامت صنعت سینما، یا بهتر بگوییم هنر سینما، در تورین، میلان، رم، و ناپل گسترش یافت. در مقابل تاریخ ابتدایی سینمای آمریکای شمالی که مشخصهٔ آن انتقال از نیویورک به لوس‌آنجلس، یا از شرق به غرب، است، سینمای ایتالیا به سوی مرکز قدرت سیاسی و دولتی جذب شد.

نخستین حمایت دولت از صنعت سینما با تصویب قانون ۹۱۸ در تاریخ ۱۸ ژوئن سال ۱۹۳۱ صورت گرفت که بر اساس آن ده درصد کل درآمد فروش بلیط برای «کمک به تمامی بخش‌های صنعت سینما و مخصوصاً آن افرادی که توانایی آنها در برآوردن سلایق عامه به اثبات رسیده است، اختصاص یافت». دراین زمینه نیز همچون باقی زمینه‌ها رژیم فاشیستی و صنعت سینما با یکدیگر توافق کامل داشتند: سود مهم‌تر از همه چیز شمرده می‌شد.

هجدهمین نمایشگاه دو سالانهٔ هنرهای تصویری ونیز در ۶اوت سال ۱۹۳۲ افتتاح شد و شامل اولین جشنواره فیلم دنیا بود. که رسماً «نخستین نمایشگاه بین المللی هنر سینما» نام گرفت. فکر برگزاری این جشنواره در ونیز شکل گرفت، اما مقامات روم در سال ۱۹۳۴ سازماندهی آن را در دست گرفتند.

در سال ۱۹۳۳، نمایش یک فیلم ایتالیایی در برابر هر سه فیلم خارجی اجباری شد. در سال ۱۹۳۴، مؤسسه‌ای با نام

سیبیوی آفریقا ساخته کارمن گالونه (۱۹۳۷)

دیرتزیونه جنراله پرلا سینماتوگرافیا و به سرپرستی لوییجی فردی تأسیس شد که وظیفه هماهنگ سازی و نظارت بر فعالیت‌های فیلمسازی را بر عهده داشت. مدرسهٔ سینمایی سنترواسپریمنتاله دی سینماتوگرافیا در سال ۱۹۳۵، به ابتکار وزارت فرهنگ عامه و با نظارت لوییچی کیارینی، تأسیس شد. این مدرسه در ژانویهٔ سال ۱۹۴۰ به ساختمان مخصوص خود انتقال یافت. در آوریل سال ۱۹۳۷، استودیوهای چینه چیتا افتتاح شد و در ابتدا از همان تجهیزاتی در آن بهره گرفتند که از آتش‌سوزی چینه در سال ۱۹۳۵، جان سالم به در برده بود.

با توجه به شعار موسولینی که به تقلید از لنین می‌گفت:«قدرتمندترین سلاح ما سینماست»، این پرسش پیش می‌آید که چرا رژیم فاشیستی او دیر به اقدامات مداخله جویانه در حیطهٔ صنعت سینما دست زد؟ این پرسش دو پاسخ دارد که مکمل یکدیگرند. از یک سو، مداخلهٔ جدی این رژیم به تقلید از الگوی آلمان نازی صورت گرفت؛ در آن کشور هیتلر و وزیر تبلیغاتش، گوبلز، بلافاصله زمام سینما را به دست گرفته بودند. و از سوی دیگر، سیاست دولت فاشیستی در عرصه سینما تنها بیانگر عدم ثبات ایدئولوژیکی این رژیم، سازش‌های شتاب‌زدهٔ آن، و عمل گرایی بود که بنابر مقتضیات هر روز به رنگی درمی آمد. تأثیر فاشیسم بر سینما، همچون بر دیگر بخش‌های زندگی فرهنگی، در ابتدا منفی و باز دارنده و سرکوب‌گرانه بود. فاشیسم به جای واداشتن هنرمندان و روشنفکران به اتخاذ مواضع سیاسی مورد علاقه‌اش، صرفاً سعی کرد تا نظر آنهارا از واقعیت روز و زمانه منحرف کند. واقعیتی که ملک طلق سیاست مداران می‌دانست. از این رو پس از سال ۱۹۳۰ تنها چهار فیلم در بارهٔ «انقلاب فاشیستی» و بسته شدن نطفهٔ آن در جوخه‌ها و رژهٔ آنها در اکتبر سال ۱۹۲۲ در رم ساخته شد که آن هم بیشتر شبیه قدم زدن بود تا رژه رفتن. این چهار فیلم عبارتند از ***پیراهن مشکی*** (جوآچینو فورزانو، ۱۹۳۳)، ***سپیده دم بر فراز دریا*** (جورجو سیمونلی، ۱۹۳۵)، ***نگهبان پیر*** (آلساندرو بلاستی، ۱۹۳۵)، و ***رهایی*** (مارچلو آلبانی، ۱۹۴۲) که اقتباس از نمایشنامه‌ای از روبرتو فاریناچی بود، همان به اصطلاح. Rasdi Cremona و «اولترای» فاشیست و یکی از سرسپردگان موسولینی.

از این میان تنها سومین فیلم ارزش توجه و دقت را دارد آن هم به دلیل تعهد بی‌چون و چرا و صادقانه بلازتی به ایدئولوژی رژیم. این صداقت و باور در دیگر آثار او نیز مشهود است: مانند ***خورشید*** (۱۹۲۹) و ***مادر زمین*** (۱۹۳۰) که از نمونه‌های نادر در میان دیگر فیلم‌های این دوران به شمار می‌روند که عموماً نتیجهٔ پیش زمینهٔ واقع گرایانهٔ اجتماعی و روستایی بودند، و همین طور در لفاظی ارتشی ***آلدِ باران*** (۱۹۳۶)، و در احساسات ناسیونالیستی و فرانسه ستیزی ***اتوره فیه راموسکا*** ۱۹۳۸).

تبلیغات فاشیستی در ۳۰ فیلم دیگر (از میان ۷۲۲ فیلمی که

توتو (۱۹۶۷ـ۱۸۹۸)

آنتونیودکورتیس گالیاردی گریفوفوکاس‌کومنودی بیزانسیو، ملقب به توتو، اولین بار در سال ۱۹۱۷ و در زادگاه خود، ناپل، به صحنه رفت، در دههٔ ۱۹۲۰ به موفقیت و شهرت رسید، و در سال ۱۹۳۳ سرپرست یک شرکت‌شد. بسیاری از فیلم‌های او برداشت مستقیمی است از دوران فعالیتش در تئاتر. او در میان سال‌های ۱۹۳۷ و ۱۹۶۷ نود و هفت فیلم ساخت، البته به استثنای هشت فیلم تلویزیونی ناتمام که پس از مرگش یعنی در سال ۱۹۶۸ به نمایش درآمدند. انتخاب بهترین فیلم‌های او از میان این تعداد فیلم کارآسانی نیست، به قول گافردو فوفی ناقد (۱۹۷۷)، تنها گلچینی از بهترین طرح‌ها و صحنه‌های تمامی فیلم‌های توتو حق مطلب را دربارهٔ او ادا می‌کند. و فیلم‌**توتو در رنگ** (۱۹۵۲) چیزی جز این گلچین نیست. در گسترهٔ غنی سینمای ایتالیا، توتو پدیدهٔ منحصر به فرد است. به گفتهٔ انیوفلایانوی ناقد و فیلمنامه‌نویس، توتو در واقعیت زندگی نمی‌کرد، و به تیپ‌ها و شخصیت‌های کمدیادلارته نیز نمی‌ماند، گرچه به فنون و شوخی‌های آن اشراف کامل داشت؛ توتو فقط خودش را بازی می‌کرد و نمایش می‌داد. توتو دلقکی نابغه بود که از الگوهای کهن و مدرن گرته‌برداری می‌کرد؛ گاهی وقیح و ظالم بود و گاه عروسکی انسانی؛ او مانکنی غریب، کمدینی هزار چهره، و میمیستی تقلیدناپذیر و هیجان‌انگیز بود. به گفتهٔ فلایانو، کمدی توتو متافیزیکی است. او نقش شخصیت‌ها را بازی نمی‌کند، او نمایش گر اموری غیرقابل تعمق و تفکرناپذیر، نامتحمل، و گروتسک است.

بدون شک او مهم‌ترین تأثیرات را از زادگاهش ؛ از سنت پولچینلا و از سلف بزرگش، اسکارپتا، گرفت. توتو در نئورئالیسم نیز نقش خود را ایفا کرد. از جمله فیلم‌های نئورئالیستی او می‌توان به ***طلای ناپل*** (دسیکا و زاواتینی ،۱۹۵۴)، ***ناپل میلیونر*** (ادواردو دِفیلیپو، ۱۹۵۰)، ***توتو به شکار خانه می‌رود*** (۱۹۴۹) و ***نگهبانان و دزدان*** (۱۹۵۱)، هر دو فیلم کاراستنوومونیچلی است) اشاره کرد. Toto e Carolina (۱۹۵۳) توسط ممیزی توقیف شد و در سال ۱۹۵۵ با حذف و تغییر به نمایش درآمد. او با روسلینی نیز در فیلم ***آزادی کجاست؟*** (۱۹۵۲) کارکرد، و مدت کوتاهی پیش از مرگش در دو فیلم کوتاه پازولینی و فیلم بلند او با عنوان ***شاهین‌ها و گنجشک‌ها***(۱۹۶۶) بازی کرد. توتو شخصیت‌های گوناگونی بازی کرد که برخی از آنها برگرفته از آثار بزرگ ادبی و نمایشی، نوشتهٔ افرادی چون پیراندللو، کامپانیل، موراویا، مورتولیو، ماروتا، ادو اردو دفیلیپو و حتی ماکیاولی، بودند؛ اما همیشه خودش باقی ماند و پوچی حضورش را در دنیاهای خیالی‌ای که به تصویر می‌کشید به نمایش گذارد. در کنفرانس سال ۱۹۷۰ که در واقع بیانگر کشف دوباره و ارزیابی مجدد توتو توسط نسلی جدید بود ماریو مونیچلی کارگردان اذعان کرد که به کارگرفتن جنبهٔ انسانی توتو اشتباه و به معنای بستن بال‌های خلاقیت او بوده است. نبوغ و قدرت حقیقی کمدی توتو در جنبهٔ غیر انسانی و تاریک آن نهفته بود. کمدی توتو در خارج از مرزهای کشورش زیاد تأثیرگذار نبود. تعدادی از فیلم‌های او در اسپانیا و آمریکای لاتین اکران و صداگذاری شدند (صدا گذاری باعث از دست رفتن بخش اعظم طنز کلامی آنها شد)، اما او در دنیای انگلیسی زبان ناشناخته است، البته به استثنای حضورش در چند فیلم «هنری» و فیلم مونیچلی با عنوان **I soliti ignoti** توتو در اواخر دوران فعالیتش بینایی‌اش را به تدریج از دست داد، اما با این حال وقتی پا روی صحنه می‌گذاشت مانند یک حرفه‌ای، و بدون اشتباه، با حرکاتی دقیق و عمقی که به همهٔ نقش‌ها می‌بخشید، همان شخصیت جدی و غمگین و سیاه را به نمایش می‌گذاشت.

موراندو موراندینی

کتاب شناسی

Fofi, Goffredo(1977), Toto: l'uomo e la maschera.

توتو در نگهبانان و دزدان ساخته مونیچلی

در میان سال‌های ۱۹۳۰ و ۱۹۴۳ ساخته شد) نیز مشهود است که آنها را می‌توان به چهار دسته تقسیم کرد:

۱ـ فیلم‌های میهن پرستانه و / یا نظامی که عبارتند از مستندهای مربوط به جنگ جهانی اول تا ***کفش‌ها در آفتاب*** (۱۹۳۵)، از فیلم ***سواره نظام*** (۱۹۳۶) تا فیلم ***لوچیانو سرا پیلوتا*** (گافرد و الساندرینی، ۱۹۳۸)، از فیلم هایی دربارهٔ هوانیروز، تا فیلم هایی دربارهٔ نیروی دریایی که از آن جمله‌اند دو فیلم جنگی ***مردان در اعماق*** (فرمانده فرانچسکو دِروبرتیس، ۱۹۴۱، نیمه مستند) و ***کشتی سفید*** (روبرتو روسیلینی، ۱۹۴۱).

۲ـ فیلم هایی دربارهٔ «مأموریت ایتالیایی‌ها در آفریقا». از فیلم مستند روبرتوسان مارزانو دربارهٔ اتیوپی تا فیلم‌هایی که به دنبال فتح و تصرف آفریقا توسط ایتالیایی‌ها ساخته شد که از آن جمله‌اند ***اسکادران سفید*** (آگوستو جنینا، ۱۹۳۶)، ***جاذبهٔ عظیم*** (کامرینی، ۱۹۳۶)، ***نگهبان‌های برنزی*** (رومولو مارچلینی، ۱۹۳۷)، و ***آبونامسیاس*** (آلساندرینی، ۱۹۳۹).

۳ـ فیلم‌های تاریخی که عموماً بازنویسی و تحریف تاریخ به شکل مجموعهٔ پیام آوران «دوچه» [موسولینی] بودند. مهم‌ترین فیلم‌های این دسته عبارتند از ***سیپیوی آفریقا*** (کارمین گالونه، ۱۹۳۷)، و ***سربازان اقبال***، اثر لوییس ترنکر که در حوالی مرز اتریش به دنیا آمده بود و در سینمای آلمان سابقهٔ بازیگری داشت. هر دو فیلم حماسه هایی اصیل بودند که در یک سال، با حمایت انیک و بودجه‌ای ۲۰ میلیون لیری، ساخته شدند.

۴ـ فیلم‌های تبلیغاتی ضد بلشویکی و ضد شوروی که از آن جمله‌اند دو فیلم دربارهٔ جنگ داخلی اسپانیا که هر دو در سال ۱۹۳۹ تولید شدند: ***محاصرهٔ آلکازار*** (جنینا) که دارای عناصر کورال پرقدرت و مؤثری بود، و ***کارمن و سرخ‌ها*** که زیبایی فیلم اول را نداشت، اثر ادگار نویل که پس از این فیلم ***سانتاماریا*** (۱۹۴۱) را ساخت. دیگر فیلم‌های این دسته عبارتند از ***مرد صلیب*** (روسلینی، ۱۹۴۳)، ***ادسا در آتش*** (گالونه، ۱۹۴۲)، و ***اودیسهٔ خونین*** (ریگلی، ۱۹۴۲). ***دوگانهٔ رمانتیک و کسل کنندهٔ ما، زنده‌ها و بدرود، کیرا*** (آلساندرینی، ۱۹۴۲)، که اقتباسی از رمان‌های آین راند است مورد متفاوتی است، چرا که بیشتر به استالینیسم می‌تازد تا خود کمونیسم.

سینمای «رسمی» دورهٔ بیست سالهٔ حکومت فاشیسم سودای این داشت که قدرتمند، قهرمانی، انقلابی و تحسین برانگیز جلوه کند، اما نکته اینجاست که این سینما فقط ۵ درصد تولید ملی را تشکیل می‌داد و این مقدار اندک متعلق به روبنای سینمای کشور بود. زیر بنای این سینما بورژوازی یا، بهتر بگوییم، خرده بورژوازی بود و دو چهره داشت، یکی نمایندهٔ خانواده و احساساتی گری، و «دوپولاوُرو» (باشگاهی که دولت برای کارگران به راه انداخته بود) و دیگری نمایندهٔ امپراطوری و تکلف و ارتش بود. بزرگ‌ترین دستاوردهای این دو چهرهٔ سینمای ایتالیا را در فیلم‌های مهم‌ترین کارگردان‌های دهۀ ۱۹۳۰ یعنی ماریوکامرینی و آلساندرو بلازتی می‌توان دید.

مشخصهٔ فیلم‌های کامرینی معمولی بودن، رنگ‌های کدر و مات، توجه بسیار به جزییات، طنز جذاب، و کاربرد ماهرانهٔ فنون بیان است. او از طبقات متوسط و متوسط پایین جامعه توصیفاتی هوشمندانه ارائه می‌کند که آداب و رسوم زمانه را آشکار می‌کنند؛ مهارت او در این کار به حدی است که برخی عقیده دارند اگر دسیکا با چزاره زاواتینی فیلمنامه‌نویس همکاری نمی‌کرد، آثار پس از جنگش جز تقلید کم‌رنگی از آثار کامرینی به نظر نمی‌رسید.

آن چنان که مانوئل پوییگ نیز اخیراً اظهار کرده است، دو تا از فیلم‌های کمدی کامرینی به نام ***مردها، چه رذل هایی*** (۱۹۳۲) و ***سینیور ماکس*** (۱۹۳۷) که در هر دو دسیکا نقش آفرینی کرده است به آثار لوبیچ یا ***قاعدهٔ بازی*** رنوار (۱۹۳۹) پهلو می‌زنند. حداقل دوفیلم دیگر او به نام ***یک میلیون می‌دهم*** (۱۹۳۵، با فیلمنامه‌چزاره زاواتینی) و ***ماجرای رمانتیک*** (۱۹۴۰) از اهمیتی جهانی برخوردارند. کامرینی برای ساختن فیلم ***مردها، چه رذل هایی*** دوربین را از استودیو به خیابان و به میان مردم کوچه و بازار برد و به این ترتیب به استقبال نئورئالیسم پس از جنگ رفت. صحنه‌های واقعی زندگی خیابانی از ویژگی‌های نخستین فیلم رافائلو ماتاراتزو یعنی ***قطار مردم*** (۱۹۳۳) نیز هست. این فیلم را که درزمان خود مورد بی‌توجهی واقع شد نسل جوانی از ناقدان در پایان دهۀ ۱۹۷۰ کشف کردند.

بلازتی کمتر از کامرینی موفق و بیشتر از او التقاطی بود. بهترین فیلم‌های او عبارتند از ***۱۸۶۰*** (۱۹۳۴) که بازسازی تازه و تکان دهنده و موجز نخستین روزها از «هزار روز» به گاریبالدی است، و ***ماجرای سالوارتوررزا*** (۱۹۴۰) که پرتره‌ای جالب و هوشمندانه است از نقاش و شاعر قرن هفدهم. او فیلم‌هایی قهرمانی و پرطمطراق نیز ساخت که نمونه‌های بارز آن عبارتند از: ***تاج آهنین*** (۱۹۴۱) و ***فابیولا*** (۱۹۴۹) و فیلم‌های ***میز فقرا*** (۱۹۳۲) و ***گشتی در میان ابرها*** (۱۹۴۲، با فیلمنامه‌ای از زاواتینی) که موفقیت بیشتری کسب کرد بیانگر گرایش ملایم او به واقع گرایی هستند.

اما به‌رغم استعدادهای فردی شخصیت‌هایی چون بلازتی و کامرینی عامل محرک سینمای ایتالیا همان فیلم‌های واقعیت گریز یا، آن طور که لوکینو ویسکونتی در سال ۱۹۴۳ در

مشاجره‌ای قلمی گفته است، «سینمای اجساد» بود. سبک فیلم‌های ایتالیایی آن دوره بیش از آن چه معمولاً به آن اشاره شده است به فیلم‌های هالیوودی همان زمان نزدیک بود: آن سینما نیز چونان هالیوود ژانرهای مشخصی داشت؛ به محبوبیت ستارگان وابسته بود ؛ و از کارگردان تصویر فردی حرفه‌ای و مؤلف ارائه می‌کرد که این جنبه همیشه موفق نبود. در این بخش مهم‌ترین بازیگر و عامل تعیین کننده شرکت سینهٔ امیلیوچچی بود که از یک سو تنها شرکت تولید فیلم ایتالیایی به شمار می‌رفت که به شرکت‌های هالیوودی شباهت داشت، و از سوی دیگر تلاش می‌کرد میان نوآوری‌های تجربی و نیاز بازار، و خلاقیت فردی و تولید انبوه، توازن برقرار کند. ژانرهای عمدهٔ سینمای ایتالیا، درآن زمان عبارت بودند از کمدی، ملودرام، و تاریخی. غالب کمدی‌ها احساساتی و عاطفی بودند و پس از سال ۱۹۳۷ روز به روز سطحی‌تر و کم مایه‌تر شدند. این کمدی‌ها مبتنی بودند بر کنار گذاشتن واقعیت به نفع شخصیت‌های کم جان و بی‌بند وباری که زندگی لوکس و پوچی دارند و به وسیلهٔ «تلفن‌های سفید» و براقی با یکدیگر حرف می‌زنند که این ژانر بعدها به همان نام خوانده شد. در این فیلم‌ها کارگردانی کمترین نقش را داشت و اهمیت آن از صحنه و تزیینات آن و سلیقهٔ مخاطبان که دوست داشتند به تماشای تصاویر زیبا بنشینند کمتر بود.

دورهٔ «تلفن‌های سفید» نتیجهٔ مستقیم افزایش منظم میزان تولید فیلم در کشور بود وقتی که موسولینی، در سال ۱۹۳۷ دستور داد که «صد فیلم در سال» ساخته شود، تنها سی و دو فیلم بلند در سال ساخته می‌شد. سال بعد وقتی که دولت قانونی را مبنی بر محدودیت واردات فیلم‌های آمریکایی وضع کرد و باعث عقب نشینی چهار شرکت بزرگ مترو-گلدوین-مه‌یر، وارنر، فوکس، و پارامونت شد، تولید سینما ابتدا به شصت فیلم، سپس به ۸۷ فیلم در سال ۱۹۴۰ و دست‌آخر به ۱۲۰ فیلم در سال ۱۹۴۲ رسید. افزایش تولید فیلم به قدرت ستارگان سینما افزود، و به فهرست ستارگان اوایل دههٔ ۱۹۳۰ (یعنی ویتوریو دسیکا، آسیا نوریس، الزامرلینی، ماریا دنیس، و آیزامیراندا) نام‌های جدیدی چون آمدئونازاری، آلیداوالی، اسوالدو والنتی، لوییزا فریدا، فوسکو جیاچتی، کلاراکالامایی، دوریس دورانتی، و غیره اضافه شد.

در حدود سال ۱۹۴۰، دو گرایش جدید در زمینه فیلمسازی به وجود آمد. اولین آنها که فیلمسازانی چون ماریو سلداتی، آلبرتو لاتوآدا، رناتوکاستلانی، و لوییجی کیارینی نمایندگان آن بودند بر اساس ادبیات قرن نوزدهم یا «نثر شاعرانهٔ» ادبیات معاصر استوار بود. دومین گرایش بیانگر تلاشی بود در جهت

آناماینانی در زیبارو ویسکونتی (۱۹۵۱)

ایجاد پیوندی عمیق میان سینما و واقعیت، و فیلمسازان دارای این گرایش یا مانند دروبرتیس در فیلم ***مردان در اعماق*** به فیلم‌های مستند و سینمای شوروی یا مانند جیانی فرانچولینی در فیلم‌های ***گناهکار*** (۱۹۴۰) و ***نورهایی در مه*** (۱۹۴۲) به سینمای فرانسه.

فردیناندو ماریا پوگیولی که ناقدان معاصر او را هم‌تراز کامرینی و بلازتی می‌دانند از دستهٔ نخست بود، اما در عین حال شباهت‌های بسیاری با دستهٔ دوم داشت. او نسبت به لاتوارا و سلداتی کمتر با فرهنگ بود و در مقایسه با کاستلانی ظرافت کمتری داشت، اما در مقابل می‌توانست روایات قوی‌تر و مؤثرتری بسازد. فیلم‌های ***حسادت*** (۱۹۴۲)، ***خواهران ماتراسی*** (۱۹۴۳)، و ***کلاه کشیش*** (۱۹۴۳) نمونهٔ اقتباس‌های او از متون ادبی هستند. فیلم ***بله، خانم*** (۱۹۴۱)، اثری کم ارزش، اما متفاوت است که داستانی عاطفی را با عناصر واقع گرایانه و نگاهی فرمالیستی در هم می‌آمیزد.

در سال‌های جنگ، واقعیت خود را به رخ کشید، و فیلمنامه‌نویسان، کارگردانان، عوامل فنی، و بازیگرانی که پس از سال ۱۹۴۵، به قهرمانان سینمای جدید واقع گرا تبدیل شدند کار خود را آغاز کردند. سه فیلمی که در خلال جنگ ساخته شدند پرده از چهرهٔ ایتالیایی که در بحران دست و پا می‌زد برگرفتند. این فیلم‌ها عبارت بودند از ***گشتی در میان ابرها*** (بلازتی، ۱۹۴۲)، ***بچه‌ها نگاه‌مان می‌کنند*** (دسیکا، ۱۹۴۲)، و ***وسوسه*** (ویسکونتی، ۱۹۴۳) که هر سه از فیلم‌های مبارزاتی به شمار می‌روند.

آزاد سازی و نئورئالیسم

روسلینی در سال‌های ۱۹۴۴، و ۱۹۴۵ و در میانهٔ آن آشوب و غوغا و مشکلات اقتصادی و عملی که کشور با آن دست به گریبان بود فیلم ***رم، شهر بی‌دفاع*** (۱۹۴۵)، را ساخت، و ایتالیا با همین فیلم به صف مقدم سینمای جهان بازگشت، مدت کوتاهی پس از تولید این فیلم اصطلاح «نئورئالیسم» بر سر زبان‌ها افتاد. این اصطلاح پیشتر یعنی در دههٔ ۱۹۳۰ برای اشاره به ادبیات و هنرهای تصویری به کار رفته بود. به گفتهٔ لوکینو ویسکونتی، نخستین کسی که این اصطلاح را در حیطهٔ سینما اعمال کرد ماریو سراندریی تدوین گر بود که در سال ۱۹۴۳ آن را هنگام صحبت از فیلم ***وسوسه*** به کار برد. نئورئالیسم بیش از آن که مکتب (فرانسویان آن را «مکتب ایتالیایی دوران آزادی سازی خواندند) یا جریانی هنری باشد، بخشی از گرایشی کلی به سوی واقع گرایی در سینمای زمانه به شمار می‌رفت، گرایشی که راهی نو را برای نمایش واقعیت ایتالیای جنگ زده و نهضت مقاومت هموار کرد. وجه مشخصهٔ نئورئالیسم نه فقط رویارویی مستقیم آن با مسائل عمومی زمانه، بلکه کوشش برای ارائه راه حلی مثبت برای آن مسائل و پیوند دادن آرمان‌های فردی و اجتماعی «به خواستهٔ خود مردم» نیز بود.

ایدئولوژی تلویحی نئورئالیسم در ذات خود بیانگر تمایلی مثبت و وافر به احیای بنیادی مردم و جامعه نیز هست. ازاین رو برخی ارزش‌های بنیادی آن را اُمانیستی دانسته‌اند، و معتقدند که نمی‌توان فیلم‌های نئورئالیستی را پیرو نیرویی مارکسیستی یا انقلابی دانست. مهم‌تر این که احیای مردم و امور با دگرگونی سوسیالیستی تفاوت دارد، و برادری انسان‌ها همان وحدت طبقاتی نیست. تنها معدودی از فیلم‌های این دوره به شکلی پنهان از واقعیت برداشتی مارکسیستی ارائه کردند: ***خورشید همچنان برمی آید*** (آلدو ورگانو، ۱۹۴۸)، و ***زمین می‌لرزد*** (ویسکونتی، ۱۹۴۸). در فیلم اول که ANPI (انجمن ملی پارتیزان‌های ایتالیا) آن را تهیه کرد برای روشن کردن ساختار طبقاتی ایتالیای تحت اشغال آلمانی‌ها (که روستایی به نام لمبارد نماد آن است) هم از تبلیغات و هم از ملودرام بهره گرفته‌اند و فیلم دوم که در واقع اقتباس آزاد ویسکونتی از رمان معروف جووانی ورگا با عنوان Imalavoglia (۱۸۸۱) است داستان خانواده‌ای از ماهیگیران سیسیلی است که تلاش می‌کنند خود را از بند فقر و استثمار برهانند.

اکثر کارگردانان و فیلمنامه‌نویسان و عوامل فنی که در جریان نئورئالیسم نقشی ایفا کردند سال‌ها تجربه پشت سر داشتند. دین کامرینی برگردن دسیکا وهمین طور بهره‌ای که روسلینی از مهارت فنی دروبرتیس گرفت بر همگان آشکار است. عامل بسیار مهم دیگر در بالندگی نئورئالیسم بازتر شدن افق‌های فرهنگی توسط اومبرتو باربارو و لوییجی کیارینی بود که در سنترواسپریمنتال و در نشریات «بیانکوانرو» (که در سال ۱۹۳۷ تأسیس شد) و «سینما» (۱۹۳۶) فعالیت می‌کردند. دیگر افرادی که با این نشریات همکاری می‌کردند همان نویسندگان و کارگردانان آینده بودند که از آن جمله‌اند: کارلو لیتزانی، جوزپه دمانتیس، جیانی پوچینی، و آنتونیوپیترآنجلی. گروه دیگری که عبارت بود از: آلبرتو لاتوآدا، لوییجی کومنچینی، و دینوریزی فضای فرهنگی ناآرام میلان را مورد توجه و دقت قرار دادند. از تأثیرات خارجی نیز نباید غافل ماند؛ مهم‌ترین آنها عبارت‌اند از واقع‌گرایی فرانسوی (در این میان ژان رنوار بیشترین تأثیر را داشت)، سینمای شوروی، و روایت آمریکایی (جنگ آمریکانای الیوویتورینی که در سال ۱۹۴۱ منتشر شد به درک

ویتوریو دسیکا(۱۹۷۴ـ۱۹۰۱)

ویتوریودسیکا را در خارج از کشور ایتالیا بیشتر به عنوان کارگردان **دزدان دوچرخه** (۱۹۴۸) می‌شناسند، اما دوران فعالیت او در سینما بسیار طولانی و متنوع بود. او از سال ۱۹۴۰ تا زمان مرگش در سال ۱۹۷۳ حدود سی فیلم کارگردانی کرد، و از اوایل دههٔ ۱۹۱۰ که در فیلمی نقش کودک را بازی کرد تا فیلم **ما همدیگر را خیلی دوست داشتیم**، اثراتوره اسکولا، که در سال ۱۹۷۵ اکران شد در ۱۵۰ فیلم بازی کرد. کلید درک دسیکا در فعالیت طولانی اودر مقام بازیگر حرفه‌ای و خوش رویی و خودشیفتگی ذاتی او نهفته است. او در دههٔ ۱۹۳۰ پس از موفقیتی که به واسطهٔ بازی در کامرینی به نام **مردها، چه رذل هایی...** (۱۹۳۲) کسب کرد به بزرگترین ستارهٔ فیلم‌های کمدی ـ عاطفی ایتالیایی و در مقام بازیگر و خواننده به charmeur تبدیل شد. او هم تصویر خود را در مقام بازیگر و هم آثار خود را در مقام کارگردان بر شالودهٔ جذابیت توأم با همدردی‌اش استوار کرد، به طوری که فرانکوپکوری دربارهٔ فیلم‌های او می‌گوید: «زبان خودشیفتگی زمام (فیلم‌ها) را به دست می‌گیرد و تاریخ خود را روایت می‌کند.

فعالیت او را در مقام کارگردان می‌توان به چهار دوره تقسیم کرد:

۱ـ دورهٔ آمادگی (۴ـ۱۹۴۰) با شش فیلم که شامل یکی از مهم‌ترین طلیعه‌های نئورئالیسم یعنی **بچه‌ها نگاه‌مان می‌کنند** (۱۹۴۳) می‌شود که این فیلم همچنین نقطهٔ آغاز همکاری دسیکا با چزاره زاواتینی نویسنده به شمار می‌رود.

۲ـ دورهٔ خلاق (۵۲ـ۱۹۴۶)، با چهار فیلم بزرگ که عبارتند از **واکسی** (۱۹۴۶)، **دزدان دوچرخه** و **معجزه درمیلان** (۱۹۵۰)، **وامبرتو ـ دِ** (۱۹۵۲). موفقیت‌های این دوره را می‌توان معلول توازن میان کارگردانی دقیق دسیکا، بهره‌گیری از بازیگران غیر حرفه‌ای، و آراء و نظرات زاواتینی دانست که سرایندهٔ بوطیقای زندگی روزمره و انسان معمولی به شمار می‌رفت.

۳ـ دورهٔ سازش (۶۵ـ۱۹۵۳) با یازده فیلم که موفق‌ترین آنها از نظر ناقدان **طلای ناپل** (۱۹۵۴)، و **دوزن** (۱۹۶۰، سوفیا لورن به خاطر بازی در این فیلم اسکار گرفت) بود.

۴ـ دورهٔ زوال (۷۴ـ ۱۹۶۶) با ده فیلم که از آن میان تنها فیلم **باغ مینزی کنتی نیس**(۱۹۷۱) به یادماندنی است. این فیلم جایزهٔ اسکار بهترین فیلم خارجی را از آن خود کرد.

همکاری دسیکا با زاواتینی در بیست و سه فیلم از سی‌و یک فیلمش به درازا انجامید، اما روشن نیست که از این دو کدام یک مغز کار و کدام یک قلب کار بوده است. در ارزیابی آثار دسیکا همواره باید مهارت غیرقابل انکار او در بازیگری و بازی‌گیری به یادداشت. او علاوه بر این استعداد و مهارت، قدرت این را داشت که در فیلم‌هایش ظرافتی بورژوایی و طبیعی بگنجاند که اساس غریزهٔ بازیگری او به شمار می‌رفت. او همچنین حساسیتی شدید داشت که او را به پیامبر ناشناختهٔ علوم انسانی تبدیل کرد، و دارای ظرافتی بود که در سال‌های پایان عمرش منجر به نوعی افسردگی و ترس از تنهایی شد.

موراندو موراندینی

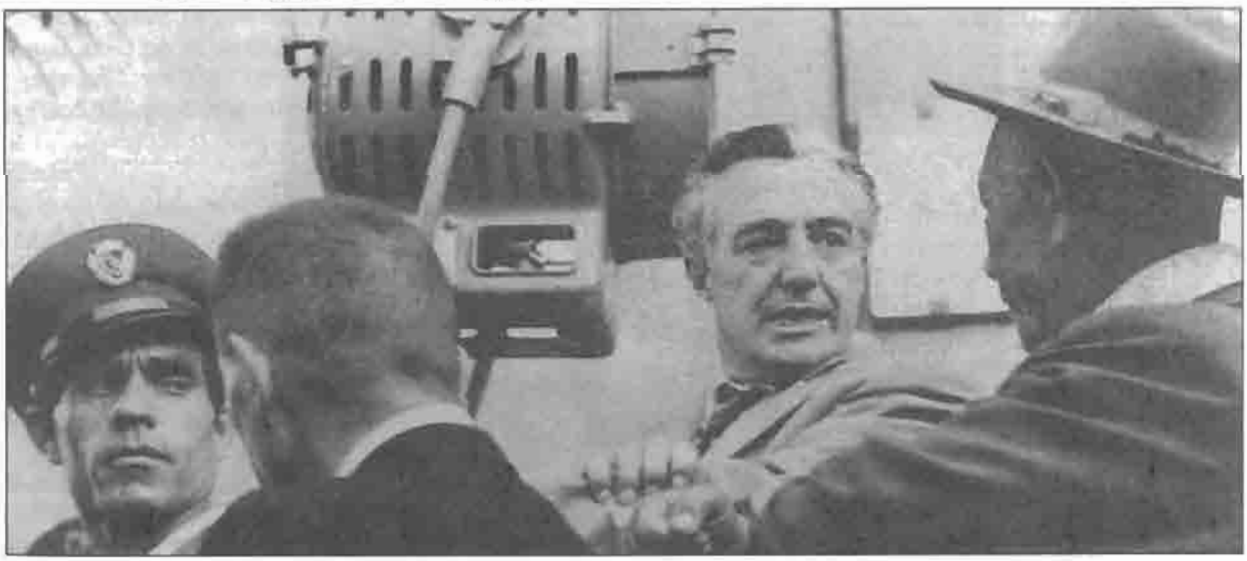
گزیده فیلم شناسی

مردها چه رذل‌هایی(۱۹۳۲)، بچه‌ها نگاهمان می‌کنند(۱۹۴۳)، واکسی(۱۹۴۶)، دزدان دوچرخه (۱۹۴۸)، معجزه در میلان (۱۹۵۰)، طلای ناپل(۱۹۵۴)، دو زن(۱۹۶۰)

کتاب شناسی

Peccori, Franco(1980), De Sica.

ویتوریو دسیکا در حال کارگردانی دزدان دوچرخه



«اسطورهٔ آمریکا» که در فرهنگ غیر رسمی آخرین سال‌های حیات فاشیسم رواج داشت کمک بسیار کرد).

مهم‌ترین شخصیت و اصیل‌ترین کارگردان جنبش نئورئالیسم روبرتوروسلینی بود که بزرگ‌ترین فیلم هایش عبارت‌اند از ***پاییزا*** (۱۹۴۶) و ***آلمان سال صفر*** (۱۹۴۷). او از سوی دیگر نخستین کسی بود که از این جنبش کناره گرفت تا بتواند به سوی هدفی روان شناختی و خصوصی‌تر قدم بردارد که بیشتر با اخلاق مناسبت داشت تا جامعه. گذشته از «سه گانهٔ جنگ» روسلینی، دیگر آثار مهم نئورئالیسم عبارت‌اند از سه فیلم به کارگردانی دسیکا یعنی ***واکسی*** (۱۹۴۶)، ***دزدان دوچرخه*** (۱۹۴۸)، و ***اومبرتو - دِ***(۱۹۵۲)، و دو فیلم به کارگردانی ویسکونتی یعنی ***زمین می‌لرزد*** (۱۹۴۸) و ***زیبا رو*** (۱۹۵۱)، بهتر آن است که به جای ایجاد سلسله مراتبی از ارزش‌ها در نئورئالیسم به شکل‌های گوناگونی که این جنبش به خود گرفت اشاره کنیم: جدل اجتماعی جوزپه دسانتیس در فیلم ***برنج تلخ*** (۱۹۴۹) که آن را با ضرباهنگ ملودرام اجتماعی همراه کرده بود؛ جدل اخلاقی لوییجی زامپا در فیلم ***زندگی در آرامش*** (۱۹۴۶)، طرح‌های فکاهی رناتو کاستلانی از پرولتاریا در فیلم‌های ***زیر آفتاب رم*** (۱۹۴۸) و ***دو شاهی امید*** (۱۹۵۱)؛ ناتورالیسم ادبی پیترو جرمی که از سبک سینمای آمریکا تقلید کرد در فیلم‌های ***به نام قانون*** (۱۹۴۹) و ***راه امید*** (۱۹۵۰)؛ حکایت مردم‌باورانهٔ دسیکا و زاواتینی در فیلم ***معجزه در میلان*** (۱۹۵۰)؛ و التقاطی‌گری ادبی آلبرتو لاتوآدا در فیلم‌های ***راهزن*** (۱۹۴۶)؛ و ***بی‌رحم*** (۱۹۴۸).

همان طور که کاربرد اصطلاح نئورئالیسم به یکی از مسائل ناقدان تبدیل شده است تعیین نقطهٔ پایان سینمای نئورئالیستی نیز در حیطهٔ نقد یکی از مسائل حل نشده به شمار می‌رود. با این حال فرانکوفورتینی نویسنده و ناقد در سال ۱۹۵۳ اظهار کرد که اصطلاح نئورئالیسم به غلط درک شده است و بهتر آن است که اصطلاح «نئوپوپولیسم» به جای آن به کار رود، چرا که نئورئالیسم بیان گر«برداشتی از واقعیت است که بر شالودهٔ تفوق مردم استوار است، پیامدهای قهری آن اشاره به خصوصیات بومی و لهجهٔ مردم است، و اجزای آن مسیحیت، سوسیالیسم انقلابی، ناتورالیسم، واقع‌گرایی پوزیتیویستی، و انسان‌دوستی است».

اما اگر آغازگر این جنبش را فیلم ***رم، شهر بی‌دفاع*** (۱۹۴۵) بدانیم، می‌توان گفت که نقطهٔ پایان آن فیلم ***اومبرتو- دِ*** (۱۹۵۲) است. این جنبش خیلی زود به دلایل خارجی و داخلی درگیر بحرانی جبران‌ناپذیر شد. یکی از دلایل داخلی این امر وضعیت فرهنگی نامناسب بود. لازم به تذکر است که چهار جریان فکری به زندگی فکری ایتالیای پس از جنگ نفوذ کرده بود؛ این چهار جریان عبارتند از مارکسیسم، اگزیستانسیالیسم، جامعه‌شناسی، و روانکاوی. نئورئالیسم تنها به جریان اول اشاره داشت و از سه جریان دیگر هیچ نشانی نداشت. حتی اصیل‌ترین نظریه‌پرداز نئورئالیسم یعنی چزاره زاواتینی با توصیه به رد شخصیت به نفع «شخص حقیقی» و غوطه‌ور شدن در زندگی روزمره و رد خیال و فانتزی باعث شد که کارگردانان تاریخ را فراموش کنند و توانایی به تصویر کشیدن مناسبات دیالکتیکی اجزای گوناگون واقعیت را از دست بدهند. به این ترتیب تصویر کردن زندگی روزمره بهانه‌ای شد برای داستان‌های سردستی، واقعیت به چیزی نامتعارف تبدیل شد، رنگ محلی (رم یا جنوب) جای نمایش بی واسطهٔ زندگی را گرفت، و فرهنگ عامه و سنت‌های قدرتمند تئاتر ایتالیایی تعهد اجتماعی را تحت‌الشعاع قرار داد. حتی بهترین فیلم‌های نئورئالیستی نیز بیشتر حال و هوای داستان کوتاه را دارند تا فضای رمانی کامل. هر دو فیلم نئورئالیستی که در سال ۱۹۵۳ بر اساس آرای زاواتینی ساخته شد بخش بخش بودند، یعنی فیلم‌های ***ما، زن‌ها*** و ***عشق در شهر***. و با فیلم ***پشت بام*** (۱۹۵۵)، اثر دسیکاو زاواتینی، وارد بهشت جنبش نئورئالیسم می‌شویم.

در همین ضمن روسلینی، با فیلم‌های ***فرانچسکو، تردست خدا*** (۱۹۵۰) و ***اروپای ۵۱*** (۱۹۵۱) قدم به راهی گذارد که به فیلم ***سفر به ایتالیا*** (۱۹۵۴) منتهی می‌شد، و ویسکونتی با فیلم ***سنسو*** (۱۹۵۴) که درانگلستان با عنوان ***کنتس شهوت‌ران*** اکران شد قدم به راه ملودرام گذاشت. با نگاهی به گذشته باید گفت که طبقه بندی کارگردانان متفاوتی همچون روسلینی، ویسکونتی، دسیکا، و دیگران ذیل عنوانی واحد ظاهراً غیر ممکن است، اما دقیقاً همین تفاوت بسیار آنها در سال‌های پس از جنبش نئورئالیسم ثابت می‌کند که عاملی قدرتمند و یگانه وجود داشته است که آنها به واسطهٔ آن برای زمانی هر چند کوتاه گردهم آمدند. و در تحلیل نهایی باید گفت که آن عامل چیزی نبوده است جز فرآوردهٔ آشوب سیاسی و محلی و هستی شناختی جنگ و گذر از دیکتاتوری به دموکراسی و امیدها و نقشه‌ها و اصطلاحاتی که دموکراسی با خود به همراه داشت.

شکست نئورئالیسم دلایل خارجی نیز داشت، پیروزی دموکرات مسیحی‌ها درانتخابات سال ۱۹۴۸ باعث سقوط نهایی جبههٔ شکننده و آسیب‌پذیر ضد فاشیستی شد که یکی از منابع ایدئولوژیکی این جنبش به شمار می‌رفت. آغاز جنگ سرد میان دو ابر قدرت دنیا شکاف میان دو گروه متخاصم در

کشور را عمیق‌تر کرد. دههٔ ۱۹۵۰ هم دورهٔ گذر کشور ایتالیا از مرحلهٔ کشاورزی به مرحلهٔ صنعت بود و هم دورهٔ تشدید عدم توازن اقتصادی و اجتماعی میان شمال و جنوب کشور. براساس سیاست میانه روی دموکرات مسیحی‌ها مشروعیت دموکراتیک بیشتر عذر و بهانه بود تا محرکی برای مسئولیت محلی. باید گفت که در سطح فرهنگی دههٔ ۱۹۵۰ دههٔ سکون، کشیش سالاری، و تضاد میان دو جبهه بود. به همین دلیل طبقهٔ حاکم، سینمای نئورئالیستی را بیانگر هنر و فرهنگ مقاومت دانست و آن را مورد هدف قرار داد. از همین رو جدال له و علیه جنبش نئورئالیسم بیشتر شکل نبردی سیاسی و ایدئولوژیکی را به خود گرفت تا مجادله‌ای فرهنگی و هنری، و این امر موجب شد ایجاد اصطلاحات ساختاری و ترقی دادن این سبک برای سینماگران نئورئالیست مشکل‌تر شود.

سال‌های بی دردسر

بر اساس بسیاری از معیارها، دههٔ ۱۹۵۰ را می‌توان «سال‌های بی دردسر»، عنوان طنز آمیز یکی از فیلم‌های زامپا، (تولید سال ۱۹۵۳) سینمای ایتالیا دانست. در سال ۱۹۵۵ یعنی نخستین سال فعالیت تلویزیون در ایتالیا درآمد حاصل از فروش بلیط‌های سینما به ۸۱۹ میلیون لیر رسید که پیش و پس از این تاریخ هرگز سابقه نداشته است. در سال ۱۹۴۵ بیست و پنج فیلم، در سال ۱۹۴۶ شصت و دو فیلم، در سال ۱۹۵۰ صد و چهار فیلم، در سال ۱۹۵۴ دویست و یک فیلم، در سال ۱۹۵۵ صدوسی‌و سه فیلم، و در سال ۱۹۵۹ صدوشصت‌و هفت فیلم درایتالیا ساخته شد. پس از جنگ، سرازیر شدن سیل فیلم‌های آمریکایی که غالباً چهار یا پنج سال از زمان تولیدشان می‌گذشت به بازار ایتالیا باعث شد که تولیدات داخلی تنها کسری از درآمد حاصل از فروش بلیت را به خود اختصاص دهد، اما با این حال این میزان از سیزده درصد در سال‌های پس از جنگ به سی‌وچهار درصد در پایان دههٔ ۱۹۵۰ رسید.

دورهٔ بازیگران زن معروف و سکسی مانند جینالولوبر ـ یجیدا، سیلوانا مانگانو، سوفیالورن، و سیلوانا پامپانینی. ژانر ملودرام مردمی نیز از طریق آثار مهم‌ترین کارگردان این ژانر یعنی رافائلو ماتاراتزو و محبوب‌ترین بازیگران آن یعنی زوج آمدئو ناتزاری و ایون سانسون به موفقیت‌های چشمگیری دست یافت. از جمله آثار ماتاراتزو به فیلم‌های ***زنجیرها*** (۱۹۴۹)، ***تورمنتو*** (۱۹۵۱)، ***کودکان هیچ کس*** (۱۹۵۱)، و ***جوزپه وردی*** (۱۹۵۳) می‌توان اشاره کرد. در زمینهٔ کمدی می‌توان به پدیدهٔ خارق العادهٔ توتو یعنی خوش ذوق‌ترین دلقک نیمهٔ دوم این قرن و ظهور آلبرتو سوردی که کهن الگوی اصیل جنبه‌های خیر و شر ایتالیای معاصر به شمار می‌رود، اشاره کرد. در زمینهٔ فیلم‌های تاریخی و حماسی یا «سوپرکلوسوس»، سینمای ایتالیا، با فیلم‌های ***اولیس*** (کامرینی، ۱۹۵۴)، با شرکت کرک داگلاس)، ***جنگ و صلح*** (کینگ ویدور، ۱۹۵۶)، ***طوفان*** (لاتوادا، ۱۹۵۸)، و ***پای برهنه*** (هنری کوکاستر، ۱۹۵۸) به رقابت با هالیوود برخاست. این فیلم‌ها راه را برای ظهور ژانری نو یعنی فیلم تاریخی ـ اسطوره‌ای هموار کرد، و اولین فیلم در این ژانر که عنوان ***خوان‌های هرکول*** (۱۹۵۸) را داشت پیترو فرانسیسکی ساخت. آن به اصطلاح «نئورئالیسم وروزا» (نئورئالیسم سرخ) نیز در غالب فیلم‌هایی همچون ***نان و عشق و رویا*** (لوییجی کومنچینی، ۱۹۵۳)، و ***فقیر اما زیبا*** (دینوریزی، ۱۹۵۶) به موفقیتی پایدار دست یافت.

چینه چیتا در خلال دههٔ ۱۹۵۰ به عنوان، «هالیوود ساخته شده بر رود تایبر» معروف شد، اما شهرت آن دیری نپایید. در آن زمان صنعت سینمای ایتالیا مجبور به پرداخت بهای نظام تولیدی آشفته و افراطی و مدیریتی نسنجیده و نامعقول و بی‌نظم بود. زنجیره‌ای از شرکت‌های تولید و پخش فیلم ورشکسته تنها یکی از نشانه‌های این مسأله است.

در سطح «والای» سینمای هنری، گروه سه نفریی ویسکونتی ـ فلینی ـ آنتونیونی جای گروه سه نفری روسلینی ـ دسیکا ـ ویسکونتی در دههٔ ۱۹۴۰ را گرفت. ویسکونتی پس از فیلم ***زمین می‌لرزد*** (۱۹۴۸) که بیشتر نمایشنامهٔ معمایی و جذاب مارکسیستی است تا، به گفتهٔ بسیاری از ناقدان، نمونه عابرین نئورئالیسم (***زیبارو***، نئورئالیستی‌ترین فیلم ویسکونتی است)؛ به ساختن فیلم ***سنسو*** (۱۹۵۴) روی آورد که علاقهٔ او را به رمانتی‌سیسم غیرمذهبی و زوال به منصهٔ ظهور رساند. فیلم ***سنسو*** در کنار فیلم‌های ***یوزپلنگ*** (۱۹۶۲) ***ولودویگ*** (۱۹۷۲) ویژگی‌های ویسکونتی را به عنوان استاد میزانسن‌های باشکوه نشان می‌دهد، همان کسی که تلاش می‌کند تا علاقهٔ خود را به انحطاط فرهنگی و امانیسم مترقی با گسترهٔ رمان و ملودرام تطبیق دهد. از سوی دیگر فیلم ***روکو و برادرانش*** (۱۹۶۰) روایت سرنوشت خانواده‌ای است که در سال‌های رونق و شکوفایی اقتصادی از جنوب کشور به میلان مهاجرت می‌کند؛ این فیلم بیانگر بازگشت ویسکونتی به نئورئالیسم و نوعی تداوم آرمانی ***زمین می‌لرزد*** است. این فیلم همان اثر (به قول آنتونیوگرامشی) «ملی ـ مردمی» است که ویسکونتی از همان آغاز کار خود در نظر داشته است.

مهم‌ترین کارگردانان مؤلفی که در دههٔ ۱۹۵۰ ظهور کردند

آنتونیونی و فلینی هستند. میکل‌آنجلو آنتونیونی از همان نخستین فیلم خود یعنی **خاطرات یک عشق** (۱۹۵۰) و از طریق تحلیل جزء به جزء و روشن روان‌شناسی بورژوازی راه خود را از نئورئالیسم جدا کرد. او از آن پس با ثبات قدمی که گاهی به بروز یکنواختی و کسالت منجر می‌شد به مضامین و مسائل، یا بهتر بگوییم نوروزهای، جامعه‌ای نئوکاپیتالیستی پرداخت؛ از جملهٔ این مضامین و مسائل می‌توان به رابطهٔ زوج‌ها، بحران‌های عاطفی، تنهایی، مشکلات برقراری ارتباط، و از خودبیگانگی هستی شناختی اشاره کرد. فیلم‌های او چنان «موسیقی بلوز» بحران‌های بورژوازی هستند، و سرگذشت شخصی پنهان در این آثار نقش ثبت زمان و تقویم را دارد. در این آثار رد ساختارهای سنتی پیرنگ و تأکید بر «زمان مرده» یا سکون کنش دراماتیک به رخدادها و پدیده‌ها اهمیت و معنا می‌بخشد. فیلم‌های این دورهٔ آنتونیونی عبارت اند از **فریاد** (۱۹۵۷)، و سه گانهٔ **ماجرا** (۱۹۶۰) و **شب** (۱۹۶۱) و **کسوف** (۱۹۶۲).

در مقابل آنتونیونی که هم از نظر الهام و هم از نظر خلق و خو اروپایی بود، فدریکوفلینی به شدت شهری به نظر می‌رسد و میان رم و زادگاهش رومانیا گرفتار است. فلینی پس از فیلم‌های **شیخ سفید** (۱۹۵۲)، و **ولگردها** (۱۹۵۳)، که طنز گروتسک و انتقادی آنها (به کمک فیلمنامه‌های انیوفلایانو) ریشه در بافتی اجتماعی داشت به سوی جهانی رویایی و درونی (سینمای اول شخص گرایش یافت که اول بار فلینی در فیلم **جاده** (۱۹۵۴)به تصویر کشیده شد. فلینی از فیلم **جاده** تا دیگر فیلم‌های شخصی خود قدمی بیش فاصله نداشت، فیلم‌هایی که با **زندگی شیرین** (۱۹۶۰) شروع می‌شود که در تاریخ سینمای ایتالیا یکی از نقاط عطف به شمار می‌رود.

ترجمه: امید نیک‌فرجام

کتاب شناسی

Apara, Adriano, and Pistonesi, Patrizia(eds.) (1979), The Fabulous Thirties.

Bondanella, Peter(1990), Cent'anni di cinema italiano.

-,Storia del cinema italiano, Vol I: 1905-1945.

-,Storia del cinema italiano, vol II:1945 agli anni attanta.

Faldini, franca, and Fofi, Goffredo (1979), L'avventurosa storia del cinema italiano raccontato dai suoi protagonisti, 1935-1959.

Leprohon, Pierre (1972), The Italian Cinema.

Marcus, Millicent (1986), Italian Film in the Light of Neorealism.

بریتانیا در پایان امپراطوری

آنتونیا لنت

بهره برداری تجاری از سینمای ناطق در بریتانیا تقریباً کاملاً با تکنولوژی آمریکایی آغاز شد. در بریتانیای دهۀ ۱۹۳۰، ویتافون شرکت‌برادران وارنر (دیسک‌های مومی) و موویتون کمپانی فوکس (فرایند صدا روی فیلم) حرف می‌زد و آواز می‌خواند، و در این میان شرکت توبیس آلمان تقلا می‌کرد که بخشی از این کار را به خود اختصاص دهد. این یکی دیگر از نشانه‌ها و پیامدهای چندین مزیت دیگر سیطرۀ آمریکا بر صنعت فیلم بریتانیا در دهۀ ۱۹۲۰ بود. از آنجا که سینمای آمریکا در میان دیگر کشورهای دارای صنعت سینما بیشترین مخاطبان داخلی را داشت، تهیه‌کنندگان آمریکایی می‌توانستند هزینه‌های تولید را در داخل کشور در آورند، و به این ترتیب تمامی درآمدی که از نمایش فیلم‌های آنها در خارج کشور به دست می‌آمد سود خالص بود. بنابراین توزیع کنندگان آمریکایی این قدرت را داشتند که با شکستن قیمت در بازارهای خارجی رقبای خود را کنار بزنند؛ حتی قدرتمندترین شرکت‌های غیر آمریکایی نیز قادر به غلبه بر روش‌های تجاری آمریکایی‌ها از قبیل شکستن قیمت و برهم‌زدن معاملات و ارائۀ قیمت‌های پایین نبودند. در سال ۱۹۲۷، ۸۰ تا ۹۰ درصد فیلم‌های سینمایی به نمایش درآمده در بریتانیا آمریکایی بود.

محبوبیت فیلم‌های آمریکایی در نزد مخاطبان انگلیسی باعث عدم تمایل توزیع کنندگان بریتانیایی به فروش فیلم‌های انگلیسی شده، و این وضع صنعت سینمای این کشور را بدتر کرد. این وضعیت آن قدر وخیم و حاد شد که در نوامبر سال ۱۹۲۴ که «نوامبر سیاه» لقب گرفته است اصلاً فیلم تولید نشد. این شد که دولت محافظه‌کار بریتانیا در سال ۱۹۲۷ قانون فیلم‌های سینمایی (یا قانون سهمیه بندی) را تصویب کرد و در آن اقداماتی را برای حمایت از محصولات داخلی منظور کرد که بر اساس آنها روش‌های بازدارنده‌ای چون برهم زدن معاملات و ارائۀ قیمت‌های پایین ممنوع شد. این قانون استودیوهای آمریکایی را وادار به جبران سیطره‌شان بر سینمای بریتانیا کرد، به این ترتیب که برای هر یک از آنها سهمیه‌ای از فیلم‌های انگلیسی در نظر گرفته شد و آنها ملزم به سرمایه‌گذاری در تولید آنها و نمایش آنها در ایالات متحد بودند. اما وقتی این قانون به موقع اجرا گذاشته شد، تنها دو شرکت وارنر و پارامونت برای برآوردن وظایف خود دست به اقدامات جدی در بریتانیا زدند. دیگر کمپانی‌ها به ساختن فیلم‌های «بزن، در رو» Quota quickies روی آوردند، یعنی فیلم هایی که فقط برای برآوردن مفاد قانون ساخته می‌شد، غالباً بر اساس میزان فیلم خام مصرفی (بر حسب فوت) سرمایه‌گذاری می‌شد، و به ندرت به درد نمایش می‌خورد. این فیلم‌ها به بدنامی بیشتر فیلم‌های انگلیسی درنزد مخاطبان دامن زد، گرچه از سویی زمینه‌ای مناسب برای تمرین و چرک نویس کارگردانان آینده، نظیر مایکل پاول، فراهم کرد.

به موجب قانون سال ۱۹۲۷، صنعت سینمای بریتانیا موظف بود که از الگوی آمریکایی ترکیب عمودی پیروی کند، یعنی هر سازمان انحصاری باید کار تولید و توزیع و نمایش فیلم‌های خود را انجام می‌داد. شرکت گومون بریتیش که ترکیبی بود از کمپانی‌هایی که ایزیدور استرر و برادرانش، مارک و موریس، گرد هم آورده بودند تا پایان سال ۱۹۲۹ صاحب بیش از ۳۰۰ سینما شد، و شرکت گینزبرا را که مایکل بالکن بنیاد نهاده بود و خود اداره می‌کرد زیر پروبال گرفت. جان مکسول در آغاز سال ۱۹۲۸ سازمانی را تأسیس کرد که حلقۀ ABC را که در سال ۱۹۲۹ صاحب هشتاد و هشت سینما بود با استودیوهای الزتری، تحت سرپرستی هربرت ویل کاکس و با نام بریتیش اینترنشنال پیکچرز، و شرکت توزیع کننده‌ای که خود ترکیبی از فرست‌نشنال و پاته بود پیوند دهد. این دو ائتلاف در بخش اعظم دهۀ ۱۹۳۰ توزیع فیلم‌های انگلیسی را در دست گرفتند و در واقع برای هر فیلمی لازم بود که تحت قرارداد یکی از این دو باشد تا توزیع و نمایش در خور آن تضمین شود.

اما بلافاصله پس از تصویب قانون سال ۱۹۲۷ بحران ورود صدا به سینما پیش آمد که در این قانون تأثیر آن پیش بینی نشده بود. صدا وقتی وارد صنعت سینما شد که برخی از فیلم‌ها در میانۀ راه تولید بودند. برای مثال، آلفرد هیچکاک مجبور شد برخی از قسمت‌های فیلم *حق‌السکوت* (۱۹۲۹) را دوباره فیلمبرداری کند تا بتواند صدای هم‌زمان را در آن بگنجاند. تبلیغات می‌گفتند که «ببینید و بشنوید. زبان مادری‌مان به صدا درآمده است. از فیلم‌های مختلف چند نسخه به زبان‌های

گوناگون ساخته شد. فیلم *آتلانتیک* (ای. ای. دوپونت، ۱۹۲۹) که دربارهٔ غرق شدن کشتی تایتانیک است در استودیوهای انرژی به سه زبان، و با سه گروه بازیگران، برای پخش در آلمان و فرانسه و بریتانیا ساخته شد. مایکل بالکن نیز به همین ترتیب به اتفاق اریش پومر ازشرکت اوفا برنامهٔ تولید فیلم‌هایی را به زبان‌های انگلیسی و آلمانی ریخت. ویکتور سویل، هربرت ویل کاکس، و بازیل دین جوان، تهیه کنندگان انگلیسی، به هالیوود سفر کردند تا با رسانه‌ای که به تازگی گسترش یافته بود بیشتر آشنا شوند. مایکل بالکن و الکساندر کوردا برای این که امتیاز استفاده از پیشرفت آمریکایی‌ها در زمینهٔ محفظهٔ دوربین و ضبط صدا را به دست آورند طرح تولیدات مشترک آمریکایی ـ انگلیسی را ریختند.

سینما و سینما رفتن در دههٔ ۱۹۳۰

ورود فیلم‌های ناطق به عرصهٔ سینما تجربه و برداشت مخاطبان از این هنر را به شدت تحت تأثیر قرار داد. تغییر فیلم‌ها از صامت به ناطق باعث تعطیلی بسیاری از سینماهای خصوصی شد، اما از سوی دیگر تشکیل ائتلاف‌های ABC و گومون ـ بریتیش، به اضافهٔ محبوبیت سینما در میان مردم، به رونق سینماسازی منجر شد و در عین حال قیمت بلیت سینما پایین ماند. از اواخر سال ۱۹۲۸، «سینماهایی کوچک» چون آستوریاس در استریتهام و بریکستون و فینز بری پارک، و گرانادازکه سیدنی برنستاین در توتینگ و وول‌ویچ بنا کرد ظهور کردند. این سینماها به پیروی از معماری سینماهای آمریکا بزرگ و تودرتو بودند، غالباً سبک موری‌یا شرقی یا کاتدرال‌های گوتیک را داشتند و طراحی شان به شکلی بود که به تماشاگران «همان رمانسی را که خواهانش هستند» بدهند. سینماهای زنجیره‌ای ادئون که اسکار دویچ در میانهٔ دههٔ ۱۹۳۰ تأسیس کرد حال و هوای دیگری داشتند. این سینماها بر خلاف سینماهای «کوچک» سبکی متحدالشکل و با شکوه داشتند؛ بناهایی معظم با کاشی‌های کرم رنگ، پرده‌های بزرگ، نئون‌های قرمز رنگ و نورافکن هایی بودند که در شب روشن می‌شد، وبه طور کلی طراحی ایستگاه‌های زیرزمینی جدید لندن را که غالباً در همسایگی‌شان بود به یاد می‌آوردند.

دههٔ ۱۹۳۰ علی‌رغم کاهش تولیدات صنعتی دورهٔ بهبود کلی سطح زندگی بود. ظاهراً در آن زمان بی کاری تأثیر چندانی بر تعداد سینماروها نداشته است. غالب تماشاگران راانگلیسی‌های فقیر طبقهٔ کارگر و مردان و زنان (مخصوصاً بعداز ظهرها) شهری تشکیل می‌دادند، و توزیع کنندگان فیلم‌ها نظر زنان را به عنوان راهنمایی برای رسیدن به سود بیشتر با دقت مدنظر قرار می‌دادند. پژوهش‌های معاصر حاکی از آن هستند که جذابیت سینما در آن زمان از آنجا ناشی می‌شده است که مکانی برای گریز از واقعیت زندگی روزمره، معاشقه و برقراری ارتباطات اجتماعی به شمار می‌رفته است (مردم می‌توانستند دربارهٔ آنچه می‌دیدند صحبت کنند). دیگر سرگرمی مهم این تماشاگران واریته بود که چند تن از معروف‌ترین ستارگان سینمایی کشور در دههٔ ۱۹۳۰ شهرت خود را از آن داشتند. افرادی چون گریسی فیلدز، جورج فورمبی، ویل هی، فرانک رندل، سیدفیلد، تامی ترایندر، کریزی گنگ از این دسته‌اند. دنیای سینما و دنیای واریته پیوند نزدیکی با هم داشتند؛ برخی از سینماهای زنجیره‌ای دارای سالن‌هایی برای اجرای واریته و برخی دیگر دارای نمایش‌های مخلوط «سینما ـ واریته» بودند.

همزمان با پیش رفتن این دهه سینما سازی و سینمارفتن در حومهٔ شهر لندن که بیشتر محل زندگی طبقه متوسط بود افزایش یافت. غالب سینماهای «سوپر»ی که در وست اِند، حومه‌ی لندن، و دیگر شهرهای مهم بریتانیا ساخته شد کافه و سالن رقص داشتند و گاهی ارکسترهای پام کورت جنب آنها قرار داشت، واین سینمارفتن را به تجربه‌ای بسیار متنوع‌تر تبدیل کرد. و افزایش کمی‌تعداد سینماها بیانگر این بود که دیگر مانند کافه یا کلیسا در هر محله‌ای سینما وجود خواهد داشت، و بخش وسیع‌تری از جمعیت کشور از آن بهره‌مند خواهد شد. هدف از سینما رفتن بر اساس طبقات جامعه متفاوت بود، به طوری که فردی در سال ۱۹۳۶ چنین اظهار کرده است:

> بر اساس قانونی نانوشته، در شهری کوچک سینمای طبقهٔ متوسط از سینمای طبقهٔ کارگر جداست. افراد طبقهٔ متوسط به سینما می‌روند تا پیش از دو چیز فیلم ببینند، اما افراد طبقهٔ کارگر به سینما رفتن عادت کرده‌اند و سینما را نوعی باشگاه تفریحات می‌دانند. ذوق و سلیقهٔ این دو بخش جامعه نیز با یکدیگر تفاوت دارد: افراد طبقهٔ کارگر فیلم‌های کمدی را بیش از هر فیلمی دوست دارند، و تقریباً تمامی آنها از دیدن فیلم‌های ترسناک لذت می‌برند.

به طور کلی تماشاگران متعلق به طبقهٔ کارگر فیلم‌های آمریکایی را به فیلم‌های انگلیسی ترجیح می‌دادند، چراکه به نظر آنها فیلم‌های انگلیسی اعیانی و کند و بی‌هیجان می‌آمد.

با این حال در همان دههٔ ۱۹۳۰ در مناطقی فیلم‌های انگلیسی بیشتر به دلیل امکاناتی که صدای همزمان فراهم کرده بود جاذبهٔ فراوان و خاص خود را داشت. در همان زمان در

ایالات متحد تکنولوژی صوتی به ژانرهای کهن جان تازه می‌بخشید و ژانرهای جدیدی همچون موزیکال، فیلم گانگستری و کمدی اسکروبال ایجاد می‌کرد. در بریتانیا، ورود صدا به سینما باعث تولید سه نوع فیلم سینمایی شد: سینمای تعلیق آلفردهیچکاک؛ کمدی موزیکال، مخصوصاً کمدی‌های محبوب جسی متیوز، گریسی فیلدز، ویل هی، و جرج فورمبی؛ و فیلم‌های حماسی تاریخی یا امپراتوری که چشم‌گیرترین آنها از آن شرکت لاندن فیلمز الکساندر کوردا بود.

دورهٔ پربار فیلمسازی آلفرد هیچکاک در بریتانیا از سال ۱۹۲۵ تا سال ۱۹۳۹ به طول انجامید. او در طی این سال‌ها بیست و دو فیلم از پنجاه و سه فیلمش را ساخت که تهیه‌کنندهٔ آنها یا گومون ـ بریتیش وگینز برافیلمز بود و یا بریتیش انترنشنال پیکچرز، هیچکاک مهم‌ترین و گران‌ترین کارگردان انگلیسی دههٔ ۱۹۳۰ بود. موفقیت و محبوبیت فیلم‌های او در نزد تماشاگران باعث شد که او در محیطی که معمولاً تهیه کنندگان حرف اول را می‌زدند تا حد زیادی مهار فیلم هایش را از نظر هنری در دست بگیرد.

در تریلرهای انگلیسی هیچکاک ویژگی‌هایی هست که بعدها در فیلم‌های پختهٔ آمریکایی او تکرار شد: شمایل نگاری اشیایی چشم‌گیر (چون چاقو، گردن‌بند، تابلوی نقاشی یک دلقک)؛ حضور مکرر شخصیت هایی همچون مردی که به اشتباه متهم می‌شود و زن جوان و جذابی که به مخمصه می‌افتد؛ تمهیدات بدیع برای ایجاد تعلیق در روایت به طوری که تماشاگر از شخصیت‌ها اطلاعات بیشتری کسب می‌کند و از ایفای نقش چشم‌چران لذت می‌برد؛ و استفاده از فنون درخشان تدوین صدا و تصویر به گونه‌ای که سکانس‌های مستند گونه در تضاد با سکانس‌های ناگهانی و غیرمنتظره و بسیار ذهنی قرار گیرد. انی اندرا (در فیلم **حق‌السکوت**) نخستین فرد از گروه زنانی است که در فیلم‌های هیچکاک نقش زن بلوند دردکشیده‌ای را بازی کرد که مجبور است با وحشت دیدن مرگ دست و پنجه نرم کند. **حق السکوت** با یک سکانس تعقیب مستند گونه آغاز می‌شود و با تعقیبی تروکاژ که با استفاده از تروکاژ در مکانی آشنا یعنی موزهٔ بریتانیا شکل می‌گیرد به پایان می‌رسد. آن زمان و مکان آشنا که رخدادهایی خارق‌العاده را در دل خود دارد در فیلم‌های ***مردی که زیاد می‌دانست*** (۱۹۳۴)، ***سی و نه پله*** (۱۹۳۵)، ***خرابکاری*** (۱۹۳۶)، ***بانو ناپدید می‌شود*** (۱۹۳۸) و در فیلم‌های دیگر تکرارشد، و در واقع این ویژگی عام روایت‌های شخصی هیچکاک است که در آنها زوجی جوان و بی‌گناه در اروپای درگیر بحران ناخواسته به مخمصهٔ توطئه‌های مربوط به فاشیسم

جسی میتوز و سانی هیل در اول، یک دختر (ویکتور سویل ،۱۹۳۵)

وجاسوسی و اشغال کشور می‌افتند.

فیلم‌های مربوط به امپراطوری نیز از آن دسته فیلم هایی بود که با ورود صدا به سینما بسیار رواج یافت. این فیلم‌ها که داستان شان غالباً در گذشته‌ای تاریخی یا در زمان حال و در مستعمرات می‌گذشت نهادها و ارزش‌های محافظه کارانه همچون خانواده، ازدواج، عرق ملی، دولت مرکزی، سلطنت، و آریستوکراسی را به کمک روایت هایی روشن و موسیقی‌های میهنی بزرگ می‌داشتند. آشکارا می‌توان دید که این فیلم‌ها «منطبق بر نظر اکثریت» حکایت از ثبات سیاسی قابل توجهی داشتند که دولت ملی در دهۀ ۱۹۳۰ فراهم آورد. درسال ۱۹۳۱، ائتلافی از احزاب مخالف که در آن غلبه با محافظه‌کاران بود به قدرت رسید، در سال ۱۹۳۵ دوباره به ریاست دولت انتخاب شد، و تا پایان این دهه قدرت را در دست داشت. سیاست این دولت حفظ صلح ادامه‌ی وضع موجود بود، و بر اساس همین سیاست بود که دولت بریتانیا در پایان دهۀ ۱۹۳۰ با هیتلر و حکومت نازی در آلمان کنار آمد.

در خلال دهۀ ۱۹۳۰، هربرت ویل کاکس دو فیلم تاریخی دربارۀ زندگی ملکه ویکتوریا ساخت به نام‌های ***ویکتوریای کبیر*** (۱۹۳۸) و ***شصت سال پرشکوه*** (۱۹۳۹)، و مایکل بالکن برای شرکت گومون ـ بریتیش فیلم‌های پرشوری دربارۀ امپراتوری تهیه کرد که از آن جمله‌اند: ***رودس آفریقا*** (۱۹۳۶) و The Great Barrier (۱۹۳۶) و ***گنج‌های حضرت سلیمان*** (۱۹۳۷)، اما دراین میان شرکت لاندن فیلمز الکساندر کوردا پربارترین اسطوره‌ها را دربارۀ امپراطوری باشکوه بریتانیا به تصویر کشید. کوردالاندن فیلمز را در سال ۱۹۳۱ و پس از فعالیت سینمایی قابل توجهی در کشور زادگاهش، مجارستان، بنیاد نهاد. کوردا که به بازار آمریکا نظر داشت کار خود را با فیلم ***زندگی خصوصی هنری هشتم*** (۱۹۳۳) آغاز کرد که سرگذشت تاریخی پادشاهی بد نام بود. در این فیلم که خود کوردا کارگردانی‌اش کرد چارلز لافتون نقش پادشاه را داشت، و علاوه بر او مرل ابران جوان و رابرت دونات نیز که بعداً به چهرۀ کلیدی فیلم‌های رمانتیک دهۀ ۱۹۳۰ تبدیل شد نقش آفرینی کردند.

میزان امید و سرمایه گذاری کوردا برای این فیلم را از آنجا می‌توان فهمید که او این فیلم را در نخستین شب در بزرگ‌ترین سینمای دنیا یعنی تماشاخانۀ رادیوسیتی نیویورک نمایش داد و به این ترتیب راه موفقیت استثنایی آن را با عنوان «فیلم معتبر لاندن فیلم» در لندن هموار کرد. موفقیت فیلم ***زندگی خصوصی هنری هشتم*** کوردا را به تهیه کننده‌ای صاحب نام تبدیل کرد که از حمایت یونایتد آرتیستز، توزیع کنندگان آمریکایی، بانک‌های بریتانیا و شرکت بیمۀ پرودنشل اشورنس که برای ساختن استودیوهای جدید در دنهام سرمایه گذاری کرد برخوردار بود. او در سال ۱۹۳۶ نیمی از سهام سینماهای زنجیره‌ای ادئون را از آن خود کرد و به این ترتیب نمایش فیلم‌های خود را در بریتانیا تضمین کرد. این فیلم سرآغاز چندین فیلم چشم‌گیر و جالب توجه به تهیه کنندگی کوردا و برای فتح بازارهای جهان بود، فیلم هایی که در آنها تأکید بر رنگ و جلوه‌های ویژه بود و فضای آنها تا حد ممکن از واقعیات زندگی روزمرۀ انگلیسی‌ها دور بود.

کوردا در نیمۀ دوم دهۀ ۱۹۳۰ چهار فیلم کلیدی دربارۀ امپراطوری ساخت: ***ساندرز رودخانه*** (۱۹۳۵)، ***فیلبان*** (۱۹۳۷)، The Drum (۱۹۳۸)، و ***چهار پر*** (۱۹۳۹). کوردا این فیلم‌ها را با تأیید و حتی حمایت دولت ساخت، و این امر بیانگر آن است که مقامات بریتانیایی از تصویر قلمروی امپراطوری بریتانیا دراین فیلم‌ها رضایت داشته‌اند. البته توصیه‌های هیئت ممیزی سینمای بریتانیا (BBFC) نیز در شکل دادن به موضع این فیلم‌ها در طرفداری از امپراطوری دخیل بود. BBFC سازمانی دولتی نبود، اما با سیاست کشور پیوند نزدیک داشت، و مرتباً فیلمنامه‌هایی را که «به نهادهای امپراطوری نظر مخالف و نامساعد داشتند» رد می‌کرد. معمولاً اشاره به تأثیر جنگ و جنبش‌های استقلال طلبانه بر امپراتوری بریتانیا و همین‌طور تنش‌ها و تضادهای طبقات جامعه، نژادها، و زن و مرد از فیلم‌ها حذف می‌شد. در واقع انگلیسی‌ها یک امپراتوری سلولوییدی ساختند که اساساً از گزند تغییر و تحول به دور بود. به گفتۀ جفری ریچاردز (۱۹۸۴)، «این فیلم‌ها حاوی هیچ توجیه عینی سیاسی، اقتصادی، یا قانونی برای بقای امپراتوری نیستند. در این فیلم‌ها امپراطوری به کمک تفوق ظاهری انگلیسی‌ها که به وسیلۀ پایبندی آنها به اعمال جوانمردانه و وفاداری به یک نظام قانونی و قضایی بی‌طرف به نمایش درمی آید توجیه می‌شود». دراین فیلم‌ها مردان انگلیسی می‌دانند که چه کاری درست و چه کاری نادرست است و به همین دلیل شورش‌ها به آسانی سرکوب و امنیتی دوباره بر امپراطوری حاکم می‌شود. در فیلم ***چهار پر*** که رنگ‌های روشن و درخشانی دارد و زولتان، برادر کوردا، آن راکارگردانی کرده است، هری فیورشم در خانوده‌ای که نسل اندرنسل در راه امپراطوری جنگیده است به دنیا می‌آید، اما از رسوم خانواده منزجر می‌شود و از پیوستن به ارتش بریتانیا در مصر که قصد تسخیر مجدد سودان را دارد سرباز می‌زند. اتنه، همسر هری، به سبب این کار او دست رد به سینۀ او می‌زند، چون معتقد است که آن دو «در چارچوب عرفی به دنیا آمده‌اند،» وباید از آن اطاعت کنند. ادامۀ فیلم مهر تأییدی است بر نظام

گریسی فیلدز (۱۹۷۹ـ۱۸۹۸)

«گریسی ما» در دههٔ ۱۹۳۰ کمدی موزیکال‌های انگلیسی را تحت سیطره خود گرفت، روی صحنه آواز خواند، صفحهٔ موسیقی منتشر کرد، برنامه‌های رادیویی خاص خود را داشت، و دست آخر پیش از آن که در سال ۱۹۷۹ لقب دیم را از آن خود سازد در تلویزیون نیز نقش آفرینی کرد. او در دوران فعالیت خود انواع آوازها را اجرا کرد که از آن جمله‌اند: اپرت، بلوز، تصنیف، و سرودهای میهنی. او هنگام بازی در نخستین فیلمش، ***سالی در کوچهٔ ما*** (۱۹۳۱)، یک دهه تجربهٔ بازی در تماشاخانه‌های رش دیل و وست اند را پشت سر داشت. فیلدز در دههٔ ۱۹۳۰ یازده فیلم بازی کرد، به گران‌ترین ستارهٔ انگلیسی تبدیل شد، و در سال‌های ۱۹۳۶ و ۱۹۳۷ از نظر فروش بلیت مقام اول را به دست آورد.

فیلدز در دوران فعالیت خود نه لهجهٔ خاص لانکشایری خود را کنار گذاشت، و نه ارتباطش را با فقرشهری که در دل آن زاده شده بود قطع کرد. او که نام اصلی‌اش گریس استنس فیلد بود در سن ۱۲ سالگی مدرسه را ترک کرد و در کارخانه‌های محلی به کار پرداخت. در نخستین فیلم‌هایش که در محیط‌های کارگری می‌گذشت نقش کارگران را بازی کرد؛ و بعدها نقش خوانندگان واریته یا (همچون در فیلم ***بی‌بی دل*** ۱۹۳۶) کارگرانی را بازی کرد که خواننده می‌شدند. در چندین فیلم، نام شخصیتی که فیلدز بازی می‌کند برگرفته از نام خود اوست، گویی این فیلم‌ها گواهی است بر توالی زندگی واقعی و زندگی سینمایی او. این فیلم‌ها عبارتند: ***از این هفته گریس*** (۱۹۳۳، با نام گریس میلوری) و ***همان‌طور که می‌رویم، بخوانیم*** (۱۹۳۴، با نام گریس پلات)، ***بگرد و بخند*** (۱۹۳۵، با نام گریس پیرسون)، ***بی‌بی دل*** (۱۹۳۶، با نام گریس پرکینز)، و ***همین طور بخند*** (۱۹۳۸، با نام گریسی گری). حضور فیزیکی او بر پرده معمولاً بسیار معمولی بود و در آن لباس‌ها و پیش بندهای چیت، خشن و قدری مسن به نظر می‌رسید (او فعالیت در سینما را در ۳۳ سالگی آغاز کرد)، و صدایش دل مشتریان و عشاقش را با آن لحن خش‌دار و لهجهٔ محلی می‌خراشید. او معمولاً در میان مشتریان باریا کافه زیر آواز می‌زد. او که غالباً در فیلم هایش «سالی ما» یا به گریسی ما خطاب می‌شد همیشه نقش شخصیتی را بازی می‌کرد که همهٔ مردم او را می‌شناختند، شخصیتی که با آواز و عزم راسخ و شور زندگی اش نمایندهٔ محل زندگی خود به شمار می‌رفت.

گیرایی بی‌حد و حصر او که مرزهای طبقات جامعه را درنوردید نتیجه‌ی درآمیختن داستان‌های شخصی و موفق او با هویت طبقاتی و محلی خاص او بود؛ زندگی او و بازی‌های سینمایی اش رشته‌های مختلف وفاداری او به طبقه‌اش را در هم آمیخت. اما در این ترکیب تنشی وجود داشت که لطیفه‌های سینمایی بی‌شمار فیلدز، و تقلیدهای طنزآمیز و متلک گونه‌اش از فرهنگ هالیوود گواهی بر آن هستند (گرچه او در سال ۱۹۳۸ باشرکت فوکس قرن بیستم قراردادی بست و بابت بازی در چهار فیلم دویست هزار پوند دستمزد گرفت). اما این تنش با به انتها رسیدن دههٔ ۱۹۳۰ کاهش یافت. شخصیت‌های او همچنان در زندگی کارگری ریشه داشتند و ساختار طبقاتی جامعه را قبول داشتند، اما در عین حال و به تدریج مطیع‌تر و آرام‌تر شدند. به قول جفری ریچاردز، گریسی فیلدز که سخنگوی بریتانیای صنعتی به شمار می‌رفت در خلال دههٔ ۱۹۳۰ از قهرمان ذاتاً مخرب طبقهٔ کارگر (مثلاً در فیلم ***سالی در کوچهٔ ما***) به «نماد سازگاری ملی» تغییر یافت. در سال ۱۹۳۱، سدِ طبقاتی غیرقابل تحمل و نفوذ بود: در فیلم ***سالی در کوچهٔ ما*** لباس شبی که میزبان به گریسی قرض می‌دهد تا در مهمانی آوازش را بخواند

گریسی فیلدز در ژستی در فیلم همان‌طور که می‌رویم بخوانیم (۱۹۳۴)

به تن او زار می‌زند، و در آن مهمانی از مابهتران که برای به دست آوردن چندرغاز و فراموش کردن غم‌هایش رفته است، او را تحقیر می‌کنند. اما هشت سال بعد در فیلم ***سالی کشتی ساز*** (۱۹۳۹) شخصیت فیلدز برای ورود به حلقهٔ اطرافیان لرد رندال با مهارت و ظرافت لباس رقص به تن می‌کند، و در پایان فیلم به باختن رییس‌اش (یعنی «تنها مردی که تا به حال دوست داشته است») به زنی زیباتر و هم‌طبقهٔ مرد و تصاحب سمت مامور خدمات درازای آن رضایت می‌دهد. بر خلاف فیلم نخست که او در آن از استثمار و طرد شدن توسط طبقات بالای جامعه به خشم می‌آید، در فیلم ***سالی کشتی ساز*** او از دست دادن مردش و سرکردن بدون او را می‌پذیرد که این در واقع پیام غالب بسیاری از فیلم‌های زمان جنگ بود. در آغاز جنگ جهانی دوم، شور و نشاط ذاتی شخصیت‌های گریسی فیلدز که به هر مشکلی لبخند می‌زدند در کنار توان عاطفی و احساس برانگیز ترانه‌هایش، او را به شخصیت آرمانی کنسرت‌های میهنی که برای سرگرم کردن سربازان برگزار می‌شد تبدیل کرد. او در همین زمان برای جمع‌آوری اعانه به سفرهایی موفق به کانادا، ایالات متحد، آفریقای شمالی، پاسیفیک تئاتر، و فرانسه دست زد، و در یکی از همین سفرها در کنار موریس شوالیه که نقش «فرانسه» را داشت نقش «بریتانیا» را بازی کرد. هنگامی که فیلدز کمی پس از آغاز جنگ کشور را به اتفاق همسر ایتالیایی‌الاصلش به قصد ایالات متحد ترک کرد رابطهٔ نزدیکش با مردم به سردی گرایید. و در همین زمان، پارلمان به این که او اجازه یافته بود پول فراوانی را با خود از کشور خارج کند ایراد گرفت و دراین‌باره سؤالاتی مطرح کرد اما ترانه‌ای که فیلدز در سال ۱۹۴۳ خواند، درست مانند ترانه‌ای با نام «همان‌طور که می‌رویم، بخوانیم» که در دههٔ ۱۹۳۰ در بارهٔ بیکاری خوانده بود، تمامی مردم کشور را به هیجان آورد.

او پس از جنگ در کاپری سکنا گزید و در سال ۱۹۷۹ در همان‌جا فوت شد.

آنتونیا لنت

گزیده فیلم‌شناسی

سالی در کوچهٔ ما(۱۹۳۱)، همان‌طور که می‌رویم، بخوانیم (۱۹۳۴)، بگرد و بخند (۱۹۳۵)، بی‌بی‌دل(۱۹۳۶)، همین‌طور بخند (۱۹۳۸)، سالی کشتی ساز(۱۹۳۹)

کتاب شناسی

Burgess, Muriel Alley(1931);Looking on the Bright Side(1932); This Week of Grace(1933); Love, Life and Laughter(1933); Sing as We Go.

Pollit, Elizabeth(1978), Our Gracie.

Richards, Jeffrey(1979), Gracie Fields: The Lancashire Britannia.

Richards, Jeffrey(1984), The Age of the dream Palace.

ارزشی اتنه؛ هری پس از این که پرهای سفید را که نماد بزدلی و ترس است از دوستان سابق خود در ارتش دریافت می‌کند به صحرا سفر می‌کند، در ارتش اعراب نفوذ می‌کند، زندگی همرزمانش را نجات می‌دهد و به شکست خلیفه کمک می‌کند. او پیروز و در حالی که به اهمیت اطاعت از امپراتوری پی برده است به خانه باز می‌گردد. وقتی که بهایی که انگلیسی هاباید در ازای ساختن امپراطوری از طریق انگارهٔ آقای (جنتلمن) انگلیسی بپردازند مشخص می‌شود، کاستی روایت مربوط به امپراتوری در این فیلم‌ها آشکار می‌شود. در فیلم ***ساندرز رودخانه*** (باز هم به کارگردانی زولتان کوردا)، ساندرز فرماندار نیجریه، برای سرکوب شورشی محلی باریبس بوسامبو (که نقش او را پل رابسون بازی می‌کند و برای آرام کردن احساسات ضد امپراتوری از آوازهای عالی خود کمک می‌گیرد) متحد می‌شود. وقتی ساندرز به منظور ازدواج کردن یک سال مرخصی می‌گیرد، بار دیگر مصیبت به آن منطقه روی می‌کند، و این بار افراد بوسامبو (و مخصوصاً همسرش، لیلونگو) در معرض خطر شاه موفالابای جنگ طلب و مزدوران سفید پوست فاسد قرار می‌گیرند. تصمیم ساندرز برای ازدواج و تکثیر فرزندان امپراتوری کارش را به خطر می‌اندازد؛ او ماه عسلش را به تعویق می‌اندازد تا آن منطقه را از چنگ دشمنان نجات بخشد. در پایان فیلم ساندرز به رودخانه باز می‌گردد، لیلونگو را نجات می‌دهد، در نقشهٔ سرنگونی شاه موفالابا و مزدوران نقش بزرگی بازی می‌کند، بوسامبو را شاه رودخانه می‌نامد، و دوباره به مرخصی می‌رود.

ظهور فن آوازخوانی هم‌زمان رابطهٔ سنت وارتیه‌های تماشاخانه‌ای با سینما را بیشتر و پیچیده‌تر کرد، و گه‌گاه سینما همچون در فیلم‌های Old Boner of River و هزل ساندرز رودخانه توسط ویل هی ارجاعی است به این واریته‌ها. در موفق‌ترین فیلم‌های این ژانر گریسی فیلدز بازی می‌کرد که در آن زمان در اوج شهرت بود. فیلم‌های فیلدز از آن جهت با فیلم‌های امپراتوری و باشکوه کوردا تفاوت دارد که بیشتر به زندگی کارگری می‌پردازند و تقسیمات طبقاتی را با نوعی پیچیدگی نسبی نمایش می‌دهند. فیلم ***سالی در کوچه ما*** با سکانس مستندی آغاز می‌شود که در پشت عنوان‌بندی کودکانی را نشان می‌دهد که در تراس‌هایی پشت‌سر هم، همراه با آهنگ ارگ، بازی می‌کنند. اکثر رخدادهای فیلم در این کوچه می‌گذرد و مسائل آن را برملا می‌کند: فقر، خانه‌های نامناسب، بزهکاری، بهره کشی از کودکان و مردانی که فقط اسمی از آنها هست. در

مایکل پاول (۱۹۹۰-۱۹۰۵) و امریک پرسبرگر (۱۹۸۸-۱۹۰۲)

همکاری مایکل پاول و امریک پرسبرگر قابل توجه‌ترین کارگروهی در تاریخ سینما به شمار می‌رود.این دو در پایان دههٔ ۱۹۳۰، هنگام کار برای لاندن فیلمز کوردا، با یکدیگر ملاقات کردند. پاول که در آن زمان فیلم‌های «بزن، در رو» کم هزینه می‌ساخت با فیلم ***لبهٔ جهان*** (۱۹۳۸) نظر کوردا را جلب کرد. پرسبرگر نیز که پناهنده‌ای مجار بود پیش از کار برای کوردا در اوفای آلمان در مقام فیلمنامه‌نویس و در اتریش کار کرده بود. اولین همکاری این دو در فیلم ***جاسوس سیاهپوش*** (۱۹۳۹) بود.

آنها در سال ۱۹۴۲ شرکت فیلمسازی خود را با نام آرچرز تأسیس کردند. آنها از همان نخستین فیلمی که تحت لوای این شرکت ساختند، ***یعنی زندگی و مرگ بلیمپ*** (۱۹۴۳)، در عنوان بندی تمامی فیلم‌های خود این عبارت را آوردند:«تهیه کننده و نویسنده و کارگردان مایکل پاول و امریک پرس برگر».

این عبارت علاوه بر آن که به آنها این فرصت را داد تا بر ماهیت مشارکتی کارهای خود تأکید کنند مزایای دیگر نیز داشت. غرابت آن موضع مستقل و یگانه آنها را جدا از شیوه‌های تولید انبوه استودیویی تثبیت کرد؛ و از سوی دیگر تقسیم دقیق کارها را که استودیوهای بزرگ برای تولید فیلم‌های سینمایی بلند آن قدر مهم می‌دانستند بر هم زد. شرکت آرچرز در کنار بهره‌گیری از تکنولوژی و استعدادهای موجود در استودیوهای بزرگ و استفاده از ستارگان تئاتر و سینمای انگلیس از آن فیلمسازان مستقل به شمار می‌رفت. فیلم‌های این شرکت نیز با ذات سینمای انگلیسی در آن دوره که تحت سیطرهٔ رویکردی واقع گرایانه به شکل و محتوا بود در تضاد بود. فیلم‌های پاول پرسبرگر را نمی‌توان به راحتی طبقه بندی کرد. در فیلم‌های آنها از گسترهٔ غنی و پیچیدهٔ قراردادها و شیوه‌های سبکی بهره گرفته شده است.

فیلم‌های پاول - پرسبرگر به کرات مسائلی را مد نظر قرار داده‌اند که ماهیت خود سینما را به نقد می‌کشد، مسائلی از قبیل رابطهٔ واقع گرایی با هنر چیست؟ به رابطهٔ سینما با تئاتر و نقاشی و موسیقی چیست؟ رابطهٔ این جدیدترین و پیشرفته‌ترین هنر با شکل‌های کهن روایت چیست ؟ نقش هنرمند در پاسخ به این سوالات چیست؟ و آیا می‌توان اثری آفرید که مخاطبان عام و خاص را به طور همزمان مخاطب قرار دهد؟

فیلم‌های پاول - پرسبرگر علی‌رغم پیچیدگی صوری و بصری‌شان غالباً یا آشکارا اشکال ابتدای روایت همچون اسطوره و افسانه و قصهٔ پریان را به کار می‌گیرند و یا به آنها اشاره دارند. این فیلم‌ها جهانی می‌آفرینند که کاملاً در حیطهٔ درک مخاطب عام (مخصوصاً مخاطب انگلیسی) است، مخاطبی که با این اسطوره‌ها و شیوه‌های داستانگویی بزرگ شده است، داستانهای افرادی چون چاسر ***یک قصه کانتر بری*** ۱۹۴۴) هانس کریستین اندرسن (***کفش‌های قرمز***، ۱۹۴۸) و ای.تی.ای هوفمان (***قصه‌های هوفمان***، ۱۹۵۲). اما پاول و پرسبرگر به نگرانی‌های مربوط به فرهنگ بسیار صنعتی بریتانیای پس از جنگ نیز پرداخته‌اند، فرهنگی که در آن ارتباط انسان با گذشتهٔ اسطوره‌ای و رازآمیز بریتانیا سرکوب یا انکار شده است. این نگرانی‌ها در فضای معاصر فیلم ***می‌دانم کجا می‌روم*** (۱۹۴۵) مشهود است. در این فیلم، جون وبستر (قهرمان زن فیلم) مجبور شد تمایلات مادی خود و ازدواجش با مردی میانه سال و ثروتمند را که نماد این تمایلات است فدای تورکیل مک نیل (راجر لایوبسی) و جهان او کند، جهانی تحت سیطرهٔ افسانه‌ها و اسطوره‌های کهن.

شیفتگی پاول و پرسبرگر به امور اسطوره‌ای و خیالی فقط در سطح روایت یا جامعه نبود.آثار آنها در اساس بسیار رمانتیک بود، و عشق به امور رازآمیز و «جهان طبیعی» و فقدان آداب و «ذوق سلیم» بر آنها غلبه داشت. در بسیاری از فیلم‌های این دو تنشی هست میان تمایل به تصویر کردن مستند جوانب گوناگون فرهنگ معاصر بریتانیا و تمایل به کناره‌گیری کامل از آن و ورود به جهان تجربیات درونی و هنر برای هنر. در معروف‌ترین و موفق‌ترین (از لحاظ تجاری) فیلم آنها یعنی ***کفش‌های قرمز*** و همین طور در فیلم ***قصه‌های هوفمان*** مفهوم «مردن در راه هنر» غالب است. فیلم دوم آکنده است از افراط کاری‌های احساسی، رفتارهای سبک مدارانه و هیستریک، و خودآزاری بسیار جنسی. در این فیلم، فضای روایت تکه تکه و خیالی است، و مفاهیم کلاسیک تعادل و نظم و تجانس در آن کنار گذاشته شده است، و سبک‌پردازی افراطی آن غالباً سینمای انیمیشن را به یاد می‌آورد. (پاول از طرفداران پروپا قرص والت دیزنی بود). در فیلم‌های پاول و پرسبرگر اسطوره و افسانه به مثابه ابزاری به کار رفته‌اند که به سینما کیفیتی جادویی و متعالی می‌بخشند، و در حیطهٔ این سینما تصویر و موسیقی

پلکان آسمان در مسأله مرگ و زندگی (مایکل‌پاول و امریک پرسبرگر، ۱۹۴۶)

با یکدیگر رابطه‌ای تنگاتنگ دارند. این ویژگی سینمای پاول و پرسبرگر منجر به اقتباس این دو از اپراها و اپرت‌های معروف (همچون ***اوه روزالیندا***، ۱۹۵۵ و ***قصه‌های هوفمان***) و ساختن آن نوع فیلمی شد که پاول «فیلم تصنیف شده» نام نهاده است. در این نوع فیلم، تدوین و دیالوگ و تمامی حرکات سینمایی، از حرکت دوربین تا حرکت تماشاگران، بعدی آهنگین و رقص گونه می‌یابند.

فیلم ***مسأله مرگ و زندگی*** را می‌توان غنی‌ترین نمونهٔ تمایل پاول و پرسبرگر به آفرینش فیلمی دانست که هم یک فانتزی بسیار سبک مدارانه است، و هم تحلیلی از فرهنگ بریتانیای پس از جنگ، و هم تأملی در بارهٔ معنا و ساختار تصاویر سینمایی.

پاول این تأمل در باب سینما را در فیلم ***چشم چران*** (۱۹۶۰) چند گام جلوتر برد، یعنی در مهم‌ترین فیلمی که بدون همکاری پرسبرگر ساخت و از آن بسیار بد گفته شد. بر شهرت این فیلم نیز همچون بسیاری از آثار پاول و پرسبرگر روز به روز افزوده شده است. فیلم‌های پاول و پرسبرگر که مورد حملهٔ ناقدان زمانه‌شان قرار گرفت، و برای پخش در دیگر کشورها مورد جرح و تعدیل فراوان واقع شد همواره مقام یگانهٔ خود را که لایق آن نیز بوده‌اند حفظ کرده و بر نسل جدیدی از فیلم سازان تأثیر گذارده‌اند، فیلمسازانی چون فرانسیس کوپولا، جان بورمن، مارتین اسکورسیزی (که برای احیای شهرت پاول در ایالات متحد تلاش فراوان کرد)، درک جارمن، سالی پاتر، و آکی کوریسماکی.

جومک الانس

گزیده فیلم‌شناسی

لبهٔ جهان (۱۹۳۸)، جاسوسان سیاهپوش(۱۹۳۹)، زندگی و مرگ سرهنگ بلیمپ(۱۹۴۳)، یک قصه کانتربری (۱۹۴۴)، کفش‌های قرمز(۱۹۴۸)، می‌دانم کجا می‌روم (۱۹۴۵)، چشم‌چران(۱۹۶۰)

کتاب شناسی

Christire, Ian(1994), Arrows of Desire.
Macdonald Kevin(1994), emeric Pressburger.
Powell, Michael(1986), A Life in Movies.
Powell, Michael(1992), Million Dollar Movie.

بخشی از فیلم نمایش طولانی مانور قوای ارتش و سیم‌های خاردار خبر از جنگ هولناک و اسف باری می‌دهد که نامزد سالی در آن زخمی می‌شود. در فیلم، ***همان طور که می‌رویم بخوانیم*** (۱۹۳۴) که نخستین فیلم فیلدز در زادگاهش، لانکشایر،به شمار می‌رود صور خیال مستند گونه که از کارخانهٔ نورد فلزات مایه می‌گیرد، همچون اولین رخداد روایی فیلم یعنی اعلام خبر تعطیلی کارخانه که زندگی کارفرما و کارگردان را تهدید می‌کند، خبر از داستان زندگی کارگران می‌دهد. گریسی کارگران را ترغیب می‌کند که ترانهٔ «همان‌طور که می‌رویم، بخوانیم» را بخوانند و در پایان فیلم که تکنولوژی جدید تولید ابریشم مصنوعی از راه می‌رسد او کارگران خوشحال و خندان را به سوی دروازه‌های کارخانه هدایت می‌کند. در میانهٔ فیلم، گریسی برای یافتن کار با دوچرخه به بلک پول می‌رود و فرصت نمایش سکانس‌های طولانی در فضای باز را فراهم می‌آورد. این سکانس‌ها هم به کار کمدی فیزیکی گریسی می‌آیند، و هم با نمایش تفریحگاه‌های کنار دریای کارگران به تماشاگران بخش هایی از زندگی‌شان را نشان می‌دهند. تا پایان دههٔ ۱۹۳۰، شخصیت‌هایی که گریسی فیلدز به تصویر کشید یکی پس از دیگری رام‌تر و مطیع‌تر شدند و دیدگاه‌شان به زندگی با دیدگاه اکثریت هماهنگ شد. در دههٔ ۱۹۳۰، همچنان که فریاد تودهٔ بیکاران بلندتر شد و سینمای ناطق با به رخ کشیدن لهجهٔ افراد مختلف مسأله نظام طبقاتی جامعه را پیش کشید، مسأله تأثیر اجتماعی سینما و نقش آن در مناسبات طبقاتی اهمیت بیشتری یافت. شبکه‌ای از انجمن‌ها و نشریات سینمایی در همین زمان پا گرفت که فیلم‌های سینمای شوروی را نمایش می‌دادند و بررسی می‌کردند. سپس جنبش سینمای سوسیالیستی به راه افتاد که برنامه‌هایی در سینماهای مستقل و باشگاه‌های کارگران ترتیب می‌داد، فیلم مستند می‌ساخت، و فیلم‌های سینمای شوروی را توزیع می‌کرد. در سال ۱۹۳۳، انستیتو فیلم بریتانیا با هدف عمدهٔ آموزش سینما تأسیس شد که آثار مستند را توزیع می‌کرد. همچنین جنبش مستند سازی به راه افتاد که روز به روز رونق می‌گرفت و سرمایه‌اش را سازمان‌های مختلفی همچون هیئت بازاریابی امپایر و صنعت گاز تأمین می‌کردند، واحد فیلم سازمان پست که جان گریرسون آن را برپا کرد بیش از همه در به راه انداختن این جنبش تأثیر داشت. تمامی این فعالیت‌ها باعث شد که همگان سینما را به منزلهٔ نیرویی اجتماعی جدی بگیرند، و به دلیل فرار رسیدن زمان انقضای قانون سهمیه بندی سال ۱۹۲۷ و فشارهای ایدئولوژیکی زمان جنگ این فعالیت‌ها که به

حیطهٔ فیلم‌های سینمایی نیز کشیده می‌شد شتاب گرفت.

دولت در سال ۱۹۳۸ بار دیگر قانون فیلم‌های سینمایی را به تصویب رساند و ماده‌ای را در آن گنجاند که بر اساس آن فیلم‌های دارای هزینهٔ کاری زیر ۷۵۰۰ پوند از سهمیهٔ مقرر معاف بودند. این ماده به منظور ارتقای سطح کیفی فیلم‌ها به قانون افزوده شد. دیگر این که دو ماده از این قانون که بر اساس یکی از آنها ۷۵ درصد حقوقی که هنگام تولید هر فیلم پرداخت می‌شد باید به جیب شهروندان انگلیسی می‌رفت، و براساس دیگری فیلمنامه‌نویس فیلم‌ها باید انگلیسی می‌بود، حذف شد. حذف این دو ماده هم استفادهٔ بیشتر از ستارگان و عوامل فنی آمریکایی را میسر ساخت و هم کمپانی‌های آمریکایی را به سرمایه گذاری بیشتر در فیلم‌های انگلیسی ترغیب کرد، و این دومی راه را برای قرارداد لاندن فیلمز کوردا با مترو-گلدوین-مه‌یر هموار کرد که اولین محصول مشترک شان فیلم ***بیگانه‌های کامل*** (۱۹۴۵) بود. حضور فزایندهٔ آمریکایی‌ها در سینمای بریتانیا باعث رواج فیلم هایی شد که به مسائل اجتماعی می‌پرداختند، ژانری روایی که در ایالات متحد جا افتاده بود و میل به آفریدن سینمایی دارای آگاهی اجتماعی را بر آورده می‌ساخت. اولین فیلم انگلیسی مترو-گلدوین-مه‌یر تحت شرایط جدید ***سیتادل*** (کینگ ویدور، ۱۹۳۸) بود که اقتباسی است از رمان ای. جی. کرونین دربارهٔ اشتباهات مرگبار پزشکان محلی که در جامعهٔ معدنچیان ولز رخ می‌دهد.بلافاصله پس از این فیلم دو فیلم دیگر دربارهٔ معدنچیان ساخته شد: ***ستاره‌ها پایین را نگاه می‌کنند*** (کارول رید، ۱۹۳۹) که اقتباس دیگری بود از یکی از رمان‌های کرونین، و ***درهٔ افتخار*** (۱۹۳۹، به تهیه‌کنندگی مایکل بالکن) که با بازی پاول رابسون و کارگردانی پن تنیسون در ایلینگ ساخته شد. در همین زمان، ویکتور سویل برداشت بسیار موفقی را از ***راندن به سمت جنوب*** (۱۹۳۸)، اثر وینی فرد هولبتی، به تصویر کشید که دربارهٔ فساد موجود در دستگاه برنامه‌ریزی محلی است که طرح‌های جدید خانه‌سازی و مدرسه سازی برای کارگران را به خطر می‌اندازد.

جنگ دوم جهانی

با آغاز جنگ، بررسی در باب نقش اجتماعی سینما شدت گرفت. پارلمان کشور پس از وقوف به تأثیر چشم‌گیر سینما رفتن بر ذهن و روان رسماً به استودیوها رهنمودهایی ابلاغ کرد و طی آنها برخی از موضوعات را مناسب و برخی را ممنوع اعلام کرد. موضوعات مناسب عبارت بودند از «هدف بریتانیا از جنگیدن»، «شیوهٔ بریتانیا در جنگ»، و این که «اگر قرار است بریتانیا در جنگ پیروز شود، نیاز به ایثار و از جان گذشتگی دارد». فیلم‌هاباید برای بررسی و سانسور به بخش فیلم سازمان اطلاعات تسلیم می‌شد، و دولت به سینماها اخطار کرد که در صورت نمایش فیلم‌هایی که حاوی اطلاعات و اخباری برای دشمن باشند و به کارش بیایند تحت تعقیب قانونی قرار خواهند گرفت. خیلی زود اثرات دولت بر فیلمسازی شکل عینی‌تری به خود گرفت، به این ترتیب که استودیوها را برای ذخیره کردن مهمات و مواد لازم و تولید فیلم‌های دولتی تحت اختیار گرفت، و دست آخر دوسوم عوامل فنی سینما را به خدمت فرا خواند (گرچه برخی از آنها را در ساختن همان فیلم‌های دولتی به کار گرفت). در نهایت تنها ۹ استودیو فعال باقی ماند، و در نتیجه تولید داخلی فیلم‌های سینمایی از ۱۰۸ فیلم در سال ۱۹۴۰ به متوسط ۶۰ فیلم در سال رسید و در این میان سال ۱۹۴۲ با ۴۶ فیلم پایین‌ترین رقم تولید فیلم را داشت. با این حال انگلیسی‌ها بیش از هر زمان دیگر فیلم می‌دیدند، در غذاخوری‌ها، انجمن‌های فیلم ارتش و نیروی دریایی، سالن کارخانه‌ها، اتوبوس‌های مخصوص نمایش فیلم و همچنین در سینماها فیلم می‌دیدند و در صورت شنیدن آژیر خطر حملهٔ هوایی در میان فیلم به پناهگاه‌ها می‌رفتند. سینما هرگز در بریتانیا مانند زمان پایان جنگ دوم جهانی محبوبیت نداشته است ؛ انگار تماشاگران به همین تجمل و تفریح بصری و جسارت ظاهری پردهٔ روشن سینما در مقابل تاریکی و سیاهی بیرون از سالن سینما زنده بودند.

بزرگ‌ترین ذینفع در صنعت سینمای زمان جنگ آرتور رنک بود که در ۱۹۴۳ دارایی‌اش با ثروت تهیه کنندگان آمریکایی برابری می‌کرد. او در ۱۹۳۷ حقوق توزیع شرکت‌های گومون - بریتیش وگینربرا را خرید؛ در ۱۹۳۸ استودیوی کوردا در دنهام را تصاحب کرد؛ در ۱۹۳۹ استودیوهای الزتری را به دست آورد؛ و در ۱۹۴۱ هنگامی که به دلیل عدم اطمینان از تأثیر جنگ بر نمایش فیلم قیمت‌ها پایین آمد سینماهای زنجیره‌ای ادئون و گومون - بریتیش را خرید. دیگر در آن زمان پنجاه و شش در صد استودیوهای بریتانیا از آن رنک بود، و برای سوددهی موفق هر فیلم در سراسر بریتانیا عقد قرارداد با یکی از توزیع کنندگان عمده که مهم‌ترین شرکت‌های آنها یعنی گومون و ادئون و ABC به رنک تعلق داشت الزامی بود. رنک تصمیم گرفت بخشی از درآمد خود را به فیلمسازان مستقل اختصاص دهد که از طریق شرکت ایندیپندنت پرودیوسرز (تهیه کنندگان مستقل) با سازمان او مرتبط می‌شدند. او بر اساس این طرح چهار گروه مهم کارگردان - تهیه کننده را زیر چتر حمایت خود گرفت: گروه

آرچرز (مایکل پاول و امریک پرسبرگ)؛ گروه «ایندیویجوال پیکچرز» (فرانک لاندر و سیدنی گیلیات)؛ گروه سینه گیلد (دیوید لین و آنتونی هولاک آلن و رونالدنیم)؛ و گروه وسکس (اپن دال ریمپل). رنک به این ترتیب در خلال جنگ و پس از آن به تنوع فیلم‌ها کمک کرد، و سرمایه‌گذاری و توزیع فیلم‌ها چون ***زندگی و مرگ سرهنگ بلیمپ*** (۱۹۴۳) و ***مسأله مرگ و زندگی*** (۱۹۴۶)، که هر دو به پاول و برس برگر تعلق داشت، ***برخورد کوتاه*** (۱۹۴۵)، که کار دیوید لین و نوئل کوارد بود، و ***من غریبه‌ای تاریک را دیدم*** (۱۹۴۶) که کار لوندر وگیلیات بود را بر عهده گرفت.

دیگر کسانی که از بحران زمان جنگ سود بردند سازندگان فیلم‌های خبری و مستند بودند که باید فیلم‌های آموزشی و اطلاعاتی دولت را تأمین می‌کردند. دو سال که از آغاز جنگ گذشت سر آنها از همه شلوغ‌تر شد، چراکه باید فیلم‌های خود را علاوه بر سینماها در اردوگاه‌ها، و کتابخانه‌های عمومی نیز نمایش می‌دادند. جنگ تمایز میان فیلم‌های مستند و فیلم‌های سینمایی را مخدوش کرد. کارکنان این دو بخش صنعت سینما به دلیل کمبود کلی نفرات مورد نیاز و هدف جدید رسانهٔ سینما برای نمایش واقعیات بریتانیای زمان جنگ به راحتی بایکدیگر معاوضه می‌شدند. و بسیاری از فیلم‌های سینمایی حاوی بخش‌های مستندی از ناوگان‌های هوایی و دریایی، رژهٔ ارتش و انفجار مکان‌ها بود که این بخش‌ها خود روایت را از آن حالت تئاتری و صحنه‌های داخلی دور می‌کرد. جنگ نمایش انسجام ملت را الزامی کرد، ملتی که بخش‌های مختلف آن از قبیل منطقه، طبقهٔ اجتماعی، جنسیت، و سن، زیربنای هویت و شخصیت و بالاتر از همه وحدت کشور به شمار می‌رفت. یکی از راه‌های برآوردن این نیاز به کارگیری راهبردهای معمول در فیلم‌های مستند برای ریشه گرفتن داستان از بحران معاصر کشور و پرداختن روایتی بود که در آن گروهی از شهروندان انگلیسی از مناطق یا طبقات مختلف گردهم می‌آمدند تا به هدفی مشترک دست یابند. راهبردهای مستند (و فیلم‌های مستند موجود) در فیلم‌های آن دوره جرح و تعدیل می‌شد، نمونهٔ این کار را می‌توان در فیلم‌های زیر مشاهده کرد: ***جنس لطیف*** (لزلی هوارد، ۱۹۴۳) که داستان هفت زن است که در بخش نیروهای کمکی منطقه تعلیم می‌بینند و می‌جنگند؛ ***مادر طلوع فرو رفتیم*** (آنتونی آسکوییت) که دربارهٔ تعقیب و غرق یک کشتی دشمن توسط یک زیردریایی بریتانیایی است؛ و ***سن دمیتریو، لندن*** (چارلز فرند) که براساس رخدادهایی واقعی مربوط به یک کشتی تجاری است که از اقیانوس اطلس به مقصد کلاید نفت حمل می‌کرده است.

تمامی این فیلم‌ها باکمک و همکاری ارتش و دولت ساخته شدند. طرح این فیلم‌ها نه دربارهٔ یک زوج یا قهرمان رمانتیک، بلکه دربارهٔ چند شخصیت با هدفی مشترک است، و غالباً چند روایت فرعی به شکل موازی در فیلم دنبال می‌شود. بنابراین این نوع فیلم هابیشتر دارای ساختاری خودانگیخته‌اند، و به تغییر شخصیت‌ها از شهروندانی عادی به جنگجویانی میهن پرست و پرشور می‌پردازند. درست است که طرح این فیلم‌ها به عشق زن و مرد نمی‌پردازد، اما به پیروی از ساختار و سازمان‌دهی واحدهای ارتش بسیار منسجم و یک پارچه است.

ایلینگ و گینزبراو همر

در میان کسانی که در زمان جنگ سینماگران را به توجه به مکتب نوی سینمای واقع‌گرا در بریتانیا فراخواندند، مایکل بالکن از همه موفق‌تر و تأثیر گذارتر بود. او که سرپرستی استودیوهای کوچک ایلینگ را در سال ۱۹۳۸ از بازیل دیردن تحویل گرفته بود به ساختن کمدی موزیکال‌های عامه پسند که از آغاز دههٔ ۱۹۳۰ تنها نقطهٔ اتکای این استودیو بود ادامه داد، اما از سوی دیگر به دنبال سینمایی بود که با مسائل زندگی انگلیسی‌های معاصر، هم از لحاظ ظاهر و هم از لحاظ داستان، بیشتر در ارتباط باشد. او با هدف ایجاد چنین سینمایی دوچهرهٔ کلیدی سینمای مستند را به خدمت گرفت: هری وات که فیلم ***هدفی برای امشب*** (۱۹۴۱) را برای شرکت کراون فیلم نوشته و کارگردانی کرده بود؛ و آلبرتو کاوالکانتی برزیلی الاصل که در دههٔ ۱۹۲۰ یکی از اعضای جنبش آوانگارد پاریس بود و در سال ۱۹۳۴ برای کارکردن با جان گریرسون در GPO به انگلستان آمده بود.

بالکن، چارلز فرند و چارلز کرایتون و رابرت هیمر را نیز به خدمت گرفت که به اتفاق وات و بازیل دیردن تا اواخر دههٔ ۱۹۵۰ در این استودیو ماندند و غالب تولیدات آن را کارگردانی کردند. این کارکنان ثابت که حقوقی اندک، اما ثابت داشتند به اتفاق فیلمنامه‌نویسان ثابت این استودیو (تی .ای. بی. کلارک و انگس مکفیل) و کارگردانان هنری ثابت آن (مایکل رلف از سال ۱۹۴۲ تا پیش از تهیه کنندگی برای دیردن و کارگردانی چند فیلم کارگردان هنری استودیو بود) سبک خاص استودیوی ایلینک را پروارندند که، به قول بالکن، «واقع گرایی» رابر «زرق و برق» ترجیح می‌داد.

پس از جنگ، استودیوی ایلینگ به سراغ چندین ژانر سینمایی رفت که از آن جمله‌اند فیلم بسیار موفق ***تمام شب***

الکساندر مکندریک (۱۹۹۳-۱۹۱۲)

الکساندر مکندریک از والدینی اسکاتلندی در بوستون متولد شد، در گلاسگو بزرگ شد، در مدرسهٔ هنر گلاسگو تحصیل کرد، و پس از آن به مدت ده سال در زمینهٔ تبلیغات کار کرد. او در خلال جنگ در بخش جنگ افزارهای روان شناختی ارتش خدمت کرد، بخشی انگلیسی - آمریکایی و عجیب آن که کار او را (علاوه بر فعالیت‌های دیگر) به ساختن فیلم‌های مستند در ایتالیا کشاند. مکندریک در سال ۱۹۴۶ در سمت فیلمنامه‌نویس و «طراح» که کارش طراحی صحنه‌ها بر روی کاغذ برای راهنمایی بازیگران و عوامل فنی بود، به استودیوی ایلینگ پیوست. او کار خود را در پرهزینه‌ترین شکست تجاری ایلینگ یعنی فیلم تاریخی و پیچیده ***ساراباند برای عشاق مرده*** (۱۹۴۸) آغاز کرد. مکندریک اولین فرصت کارگردانی را در فیلم ***تابخواهی ویسکی*** (۱۹۴۹) پیدا کرد. این فیلم کمدی که در استودیوی آوتر هبریرس رخ می‌دهد و بخش اعظم آن در همان‌جا فیلمبرداری شده است شرح تلاش جزیره‌نشینانی است برای به یغما بردن محمولهٔ ویسکی یک کشتی غرق شده و قد علم کردن آنها در برابر فشارهای سرکوبگرانهٔ مأموران گمرک و زمین‌داران لافزن انگلیسی. این فیلم در کنار پیروی از الگوی اساسی تمامی کمدی‌های ایلینگ که فیلم‌های کوچک، اما زیبایی بودند خطر شکست را با نوعی سنگدلی نهفته و شعور دراماتیک قوی خنثی کرد.

مهارت مکندریک در واژگون کردن قراردادهای ایلینگ در فیلم ***مردی با لباس سفید*** (۱۹۵۱) بیشتر چهره نمود؛ این فیلم طنز بسیار جذابی است دربارهٔ مردی که با اختراع پارچه‌ای فسادناپذیر و خراب نشدنی، به قول چارلز بار (۱۹۷۷)، «تصویری از منطق سرمایه داری به همان شیوهٔ بونوئل یا گدار» به دست می‌دهد. فیلم ***مندی*** (۱۹۵۲) نیز تصویری بسیار نقادانه و طنزآمیز از جامعهٔ واپس گرا و طبقاتی انگلیس ارائه می‌کند. این فیلم که بررسی تأثیر گذار زندگی کودکی کرولال است تنها فیلم غیر کمدی به شمار می‌رود که مکندریک در ایلینگ ساخت.

دومین کمدی اسکاتلندی مکندریک یعنی ***مگی*** (۱۹۵۴) لحن و آهنگ مشخص و ثابتی نداشت، اما آخرین فیلم او برای استودیوی ایلینگ یعنی ***قاتلین*** (۱۹۵۵)، دوباره درهای موفقیت را به روی او گشود. این فیلم که فانتزی گوتیک و موحشی است نوشتهٔ ویلیام رز آمریکایی (همچون ***مگی***) آخرین کمدی بزرگ ایلینگ به شمار می‌رود و در آن واحد هم ستایشی است و هم طنزی دربارهٔ وسواس فکری استودیو (و انگلیس) در مورد سنت. آشفتگی شادمانهٔ موجود در فیلم به همراه پیرزنی در خانهٔ رو به ویرانی سبک ویکتوریایی که ناخودآگاه آن شیادان فکسنی را به هم می‌ریزد طنز سیاه مکندریک و درونمایهٔ مورد علاقهٔ او یعنی معصومیت در برابر تجربه را به تمامی به تصویر می‌کشد.

همین درونمایه با چهره‌ای کاملاً متفاوت در نخستین فیلم آمریکایی مکندریک یعنی ***بوی خوش موفقیت*** (۱۹۵۷) تکرار شد؛ فیلمی که بررسی درخشانی است از اخاذی و فساد و انحراف جنسی در دنیای سیاه و پارانوئیدی ژورنالیست‌های منهتن. تونی کرتیس که در این فیلم نقش یک مدیر تبلیغات بسیار جاه طلب را بازی می‌کند بهترین بازی خود را ارائه می‌کند و برت‌لنکستر نیز در نقش یک روزنامه نویس مخوف از او کم نمی‌آورد. مکندریک با بهره‌گیری از فیلمبرداری درخشان جیمز وانگ هو، دیالوگ‌های باروک کلیفورد اودتس و موسیقی جاز و شهوی المر برنستاین شاهکاری خلق کرده است که یکی از آخرین فیلم‌های نوآر و سیاه‌ترین بیان بینش گزنده‌اش به شمار می‌رود.

در این زمان فعالیت او با مشکل مواجه شد. او از کارگردانی اقتباسی از یکی از نمایشنامه‌های شاو با نام ***مرید شیطان*** (۱۹۵۹) و همین طور فیلم جاه طلبانه‌ی کارل فورمن با نام ***توپ‌های ناوا رون*** (۱۹۶۱) کنارگذاشته شد، و دیگر تا سال ۱۹۶۳ یعنی پس از بازگشت به انگلیس فیلم نساخت. فیلم ***سامی به جنوب می‌رود*** (۱۹۶۳) داستان پیکارسک پسرکی است که آفریقا را پای پیاده در می‌نوردد.

در سال ۱۹۶۵، مکندریک بالاخره به آرزوی دیرینه‌ی خود برای ساختن فیلمی بر اساس رمان کلاسیک ریچارد هیوز با نام ***بادی بلند در جامائیکا*** جامهٔ عمل پوشاند. این داستان که دربارهٔ دزدان دریایی ساده لوحی است که قربانی سنگدلی سهوی کودکانی می‌شوند که خود به اسارت گرفته بودند دقیقاً با دل مشغولی‌های او هماهنگی داشت. این فیلم علی‌رغم دستکاری شدن توسط استودیوی تهیه کنندهٔ آن توان توهمی رمان را حفظ کرد، توانی که آن را به پیچیده‌ترین و عمیق‌ترین کاوش مکندریک در باب ماهیت مرگبار معصومیت تبدیل کرد.

مکندریک پس از سرخورده شدن به دلیل شکست فیلم ***شلوغش نکن*** (۱۹۶۷) و دو پروژه‌ای که مدت‌ها آرزوی ساختن‌شان را داشت، به نام‌های ***کرگدن*** و ***ماری، ملکهٔ اسکاتلند***، از فیلمسازی کناره گرفت و به تدریس در مؤسسهٔ تازه تأسیس انستیتو هنرهای کالیفرنیا پرداخت. او در مقام مدرس نیز به شهرتی چشمگیر دست یافت، اما این شهرت از بار فقدان کارگردانی تیز هوش و نکته سنج نکاست.

فیلیپ کمپ

گزیده فیلم‌شناسی

تابخواهی ویسکی (۱۹۴۹)، مردی با لباس سفید(۱۹۵۱)، مندی(۱۹۵۲)، مگی (۱۹۵۴)، قاتلین زن(۱۹۵۵)، بوی خوش موفقیت (۱۹۵۷)، سامی به جنوب می‌رود(۱۹۶۳)

کتاب شناسی

Armes, Roy(1978), A Critical History of British Cinema.

Barr, Charles(1977), Ealing Studios.

Kemp, Philip(1991), Lethal Innocence: The Cinema of Alexander Mackendrick.

Perry, George(1981), Forever Ealing.

پوستر استودیویی ایلینگ برای فیلم مردی با لباس سفید (الکساندر مکندریک، ۱۹۵۱) با شرکت الک گینس

(۱۹۴۵) که یگانه تجربهٔ این استودیو در حیطهٔ ژانر ترسناک بود و فیلم ***زنجیر صورتی و واکس نشان دار*** (۱۹۴۵) که ملودرامی بود که داستان آن در لندن عصر ویکتوریا می‌گذشت. با این حال ژانر غالب در این استودیو همان کمدی بود. پس از موفقیت فیلم‌های ویل‌هی و جرج فورمی که ایلینگ در زمان جنگ تولید کرد، کمدی تا زمان نمایش فیلم ***هیو و کرای*** (چارلز کرایتون، ۱۹۴۷) کنار زده شد. کرایتون در این فیلم ابتدا از فیلمبرداری واقع‌گرایانه و مستندگونه برای خلق وضعیت آشنای زندگی در لندن پس از جنگ بهره می‌گیرد، و سپس با طرح داستانی عجیب و دور از واقع در این فضا موقعیت‌هایی مضحک و خنده دار ایجاد می‌کند. این فیلم الگوی کمدی‌های معروف پس از خود قرار گرفت که عبارتند از ***گذرنامه به پیملیکو*** (۱۹۴۹)، ***تا بخواهی ویسکی*** (۱۹۴۹) ***مردی با لباس سفید***(۱۹۵۱)، ***لات و لوت‌های لاوندر*** (۱۹۵۱)، ***قلب‌های مهربان و نیم تاج*** (۱۹۴۹)، و ***قاتلین زن*** (۱۹۵۵) که در چهار فیلم آخر الک گینس بی نظیر و بی‌همتا بازی کرده است. در فیلم ***گذرنامه*** به واسطهٔ یافتن گنجی در گودالی، کاشف به عمل می‌آید که پیملیکو نه از آن انگلستان، بلکه متعلق به بورگونی فرانسه است؛ از همین رو اهالی منطقه به فکر کناره‌گیری از انگلستان می‌افتند؛ شوخی ای که در زمان جنگ اصلاً بجا و مناسب تلقی نمی‌شد.

بالکن که در سال ۱۹۴۳ یکی از اعضای کمیتهٔ دولتی پالاش به شمار می‌رفت ـ که وظیفهٔ آن بررسی مسأله انحصارگری در صنعت سینما بود ـ تا پایان جنگ بر نقش تهیه کنندگان مستقل تأکید و از آنان سخت دفاع کرد. اما پس از جنگ با رنک در مورد ۵۰ درصد سرمایه گذاری بر تمامی فیلم‌های ایلینگ و توزیع آنها، قرارداد جالب توجهی بست که او را از زیر بار فشارهای بین المللی تا حدی رها کرد. اما این راحتی و آرامش دیری نپایید، و گرچه کمدی‌های پس از جنگ ایلینگ همچون فیلم جنگی فرند با نام ***دریای متلاطم*** (۱۹۵۳) در ایالات متحد به موفقیت بسیاری دست یافتند، این قرارداد برای حفظ موقعیت آن کافی نبود. استودیوهای ایلنیگ علی‌رغم وام‌های سازمان تازه تأسیس (سازمان سرمایه گذاری ملی) در سینما در اوایل دههٔ ۱۹۵۰، در سال ۱۹۵۵ تعطیل شدند.

پایان دههٔ ۱۹۴۰ آبستن بحرانی در سینمای انگلیس بود که حتی بر بزرگ‌ترین استودیوها نیز تأثیر گذاشت و بسیاری از آنها از آن جان سالم به در نبردند. در ژوئن سال ۱۹۴۷، دولت حزب کارگر به قصد کمک به اقتصاد بیمار بریتانیا تمامی درآمدها از محل فیلم‌های خارجی در این کشور را مشمول ۷۵ درصد «مالیات دالتون» (به نام وزیر دارایی وقت) اعلام کرد. هالیوود در پاسخ، بازار بریتانیا را به مدت شش ماه تحریم کرد. از آنجا که فیلم‌های آمریکایی موجود در بریتانیا برای شش ماه کفایت می‌کرد، جای خالی و مشکل حادی پیش نیامد و نسخه برداری از فیلم‌های قدیمی نیز مشمول این مالیات نمی‌شد، اما تحریم آمریکا بار دیگر این وسوسه را در ذهن تهیه‌کنندگان انگلیسی بیدار کرد که هالیوود را در بازی‌ای که خود به راه انداخته بود مغلوب کنند. از این رو، رنک تصمیم گرفت تولید را در غیاب فیلم‌های آمریکایی افزایش دهد. در مارس سال ۱۹۴۸؛ هالیوود پس از امضای قرارداد چهارسالهٔ جدیدی که با منافع آمریکایی‌ها سازگار بود و لغو ۷۵ درصد مالیات تحریم خود را پایان یافته اعلام کرد. سیل فیلم‌های آمریکایی به بازار بریتانیا سرازیر شد و تمامی فیلم‌های انگلیسی شکست سنگینی خوردند، خاصه به این دلیل که بسیاری از آنها شتاب زده تولید شده بودند و کیفیت خوبی نداشتند. در نیمهٔ سال ۱۹۴۸ شرکت جدید کوردا با عنوان بریتیش لاین در شرف ورشکستگی قرار گرفت، و سازمان رنک نیز از این وضعیت وخیم بی‌نصیب نماند. دولت بریتانیا در ماه ژوییه تأیید سازمان سرمایه گذاری ملی در سینما را برای اعطای وام به فیلمسازان انگلیسی اعلام کرد. این وام‌ها هم کوردا را نجات داد و هم باعث به انجام رسیدن فیلم‌هایی چون ***مرد سوم*** (کارول رید، ۱۹۴۹) شد، اما در فوریهٔ سال ۱۹۴۹ تنها هفت استودیو از بیست و شش استودیوی موجود در بریتانیا فعال بود و در واقع فقط هفت فیلم ساخته شد.

از سوی دیگر، به دلیل تغییر وضعیت اقتصادی و اجتماعی مردم، ظهور تلویزیون، و الگوهای جدید زندگی در حومهٔ شهرها تعداد تماشاگران سینما رو به کاهش بود. دولت برای حل این مسأله «طرح ایدی» را مطرح کرد که بر اساس آن نرخ مالیات بردرآمد بلیط های سینما تعدیل می‌شد تا بخشی از درآمد حاصل از فروش بلیت به جیب تهیه کنندگان باز گردد. یارانهٔ دائمی دولت که به شکل مالیات و وام ارائه می‌شد به صنعت رو به سقوط سینما در بریتانیا این توان را داد که دههٔ ۱۹۵۰ را با تمامی مشقت و وخامت آن پشت سر بگذارد. استودیوی گینزبرا در خلال جنگ فیلم‌های گوناگونی، از فیلم جنگی ***ما در طلوع فرو رفتیم*** (۱۹۴۳) تا فیلم‌های زنانه همچون ***داستان عشق*** (۱۹۴۴) ساخت. این استودیو پس از جنگ زمینهٔ فعالیت خود راگسترش داد و فیلم هایی انتقادی ـ اجتماعی دربارهٔ سقط جنین و دو همسری و جامعهٔ جنایت کاران و همین طور تریلرهایی نوآر تولید کرد. با این حال ملودرام‌های تاریخی بیشترین سود و سوء شهرت را برای این استودیو به ارمغان آورد. این

ملودرام‌هادر خلال جنگ با فیلم **مرد خاکستری** (۱۹۴۳) آغاز شد که جیمزمیسون و مارگرت لاکوود در آن بازی می‌کردند. زوج موفقی که مدت کمی پس از این فیلم در فیلم **زن پلید**، موفق‌ترین فیلم سال ۱۹۴۶، بار دیگر در کنار یکدیگر قرار گرفتند، «کینزبرا» را مایکل بالکن در سال ۱۹۲۴ تأسیس کرد، و استودیوهای آن ابتدا در ایزلینگتون و سپس در شپردزبوش لندن واقع بود. پس از سال ۱۹۳۶، سرپرستی آن را تدبلک بر عهده گرفت که این استودیو را در درخشان‌ترین سال‌های فعالیتش هدایت کرد، دوران بسیار موفقی که در سال ۱۹۳۷ با فیلم‌های **تعطیلات ساحلی** (کارول رید) و **جوان و بی‌گناه** (هیچکاک) و **اوه آقای پورتر** (ویل هی) آغاز شد. در سال ۱۹۴۱، جی. آرتور رنک، گومون ـ بریتیش و به همراه آن گینزبرا را تصاحب کرد. این ائتلاف ارزشمند شبکهٔ توزیع وسیعی را در اختیار استودیوی گینزبرا گذاشت. این استودیو به‌رغم تغییر و تحول در کادرسرپرستی آن موضع خود را حفظ کرد، در آمد بیشتر را به تأیید و توجه ناقدان الویت داد، و ستارگان توانایی را برای ادامهٔ سیاست کاری خود پرورش داد، افرادی هم‌چون مارگرت لاکوود، استوارت گرینجر، جیمزمیسون، پاتریشیارک، و فیلیس کلورت.

ناقدان ملودرام‌های تاریخی استودیوی گینزبرا را به دلیل دور شدن از اساس واقع گرایانهٔ سینمای بریتانیا که در شرایط سخت دوران جنگ پخته شده بود رد کردند. آنان لباس‌ها و صحنه‌ها و عواطف به نمایش درآمده در فیلم **زن پلید** را که در آن دورهٔ جیره بندی بسیار سطحی و افراطی به نظر می‌رسید به باد انتقاد گرفتند. لیدی باربارا اسکلتون (مارگرت لاکوود) روزها نجیب زاده است، و شب‌ها راهزنی نقابدار و مسلح که برای هیجان آدم می‌کشد. محبوبیت این فیلم در نزد تماشاگران حاکی از آن است که درآن زمان شخصیت زنی سکسی و قاتل به اوهام و خیالاتی اجازهٔ بروز می‌داده است که در جامعه سرکوب شده بود، جامعه‌ای تحت تأثیر مشقت و عسرت که در آن زنان، حتی در دوران سربازی دست‌شان به اسلحه نمی‌رسید.

الگوی تاریخی گینزبرا تا پایان دههٔ ۱۹۴۰ نیز تکرار شد و در فیلم شگفت سینه گیلد با عنوان **خشم بلانش** (۱۹۴۸، به تهیه کنندگی آنتونی هولاک آلن) نیز تا حدی از آن تقلید شد. این فیلم که داستان آن در انگلستان عهد ویکتوریا می‌گذرد در بارهٔ انتقام گرفتن وارثی غیر قانونی (استوارت گرینجر) است از نگاه زنی که کودک حرمزادهٔ او را آبستن است. این فیلم با فید به رنگ سیاه از نقطه نظر ذهنی مادر به پایان می‌رسد. این فیلم یکی از متکلف‌ترین ملودرام‌های تاریخی است که در آن تماشاگر باید با زنی مرده همذات‌پنداری کند.

گینزبرا تغییر و تحول‌های صنعت سینما در پایان دههٔ ۱۹۴۰ را تاب نیاورد و در همان زمان تعطیل شد، اما تولیدات آن با قدرت و موفقیت در برابر واقع گرایی غالب خودنمایی کرد.

تنها استودیویی که این سال‌های دشوار را پشت سر گذاشت همرفیلمز بود. این استودیو از همان آغاز به بازار جهانی پرداخت و از همین رو توانست سال‌های دشوار پایان دههٔ ۱۹۴۰ را به سلامت پشت سر بگذارد. همرفیلمز از یک شرکت توزیع به نام اکسکلوسیوفیلمز ریشه گرفت که انریک کارراس و ویل هیندز (با نام تئاتری ویل همر) در سال ۱۹۳۵ تأسیس کرده بودند. این شرکت را در سال ۱۹۴۷ با نام جدید همر فیلمز برای تولید فیلم سازماندهی کردند. و پسر کایرراس، با نام جیمز، مدیر عامل آن شد. کامرراس همواره با دوراندیشی بر کنترل شدید سرمایه، بازپرداخت به موقع وام‌های NFFC، و نظارت شدید بر هزینه‌های تولید پافشاری می‌کرد. یکی از شیوه‌های او ساختن تمامی فیلم‌ها در یک مکان استیجاری، به جای اجارهٔ یک استودیو برای هر فیلم و نقل و انتقال سخت وسایل و صحنه‌ها و کارکنان بود. همر دو یا سه مکان را امتحان کرد تا این که در داون پلیس، بری، مستقر شد و آن خانه را به بری استودیوز تبدیل کرد که تا سال ۱۹۶۶ مورد استفاده قرار گرفت.

اساس کاری ثابت این استودیو باعث تثبیت کارکنان و طراحان صحنه‌ای شد که در کار ساختن فیلم هایی کم‌هزینه، اما با ظاهری معقول و با شکوه مهارت بسیار کسب کردند. همر در سال تقریباً شش فیلم می‌ساخت که غالب آنها با برنامهٔ فیلمبرداری یک ماهه در عرض یک سال تمام می‌شد، شیوهٔ آنها این بود که یک فیلم را می‌ساختند و سپس به سراغ دیگری می‌رفتند و این کار باعث تمرکز و یکدستی کارکنان و عوامل می‌شد. از سوی دیگر، هزینه‌ها را از طریق طراحی مفصل فیلمنامه‌ها پیش از تولید کنترل می‌کردند. فیلمنامه‌های مورد استفادهٔ این استودیو معمولاً برداشتی از داستان‌های آشنا و معروف، نظیر دیک بارتون (که نمایشی رادیویی بود)، رابین‌هود، دراکولا، فرانکستاین، **تجربه کواترماس** (که نمایشی تلویزیونی بود) بود. به این ترتیب استودیو می‌توانست محبوبیت فیلم‌هایش را پیش‌بینی کند و خطرات مالی را به حداقل برساند.

موفقیت **تجربه کواترماس** (۱۹۵۵) کایرراس را به دنبال کردن داستان‌های ترسناک ترغیب کرد، به طوری که ترنس فیشر (که کار خود را در گینزبرا آغاز و **زن پلید** را تدوین کرده بود)، را به کارگردانی فیلم **نفرین فرانکنستاین** (۱۹۵۷) گماشت.

کریستوفرلی در دراکولا (۱۹۶۵)

این‌فیلم در هر دو سوی اقیانوس اطلس موفقیت بسیار کسب کرد، و توافقی با شرکت یونیورسال برای ساختن فیلم ***دراکولا*** (۱۹۵۸) و قراردادهایی با کلمبیا و یونایتد آرتیستز و دیگر کمپانی‌های آمریکایی برای سرمایه‌گذاری پیش از تولید و بازاریابی در ایالات متحد را برای کایرراس به ارمغان آورد. گرچه همرفیلمز به ژانرهای دیگر، نظیر علمی ـ تخیلی و تریلرهای روان شناختی، نیز گریز زد، فیلم ترسناک محصول عمدهٔ آن بود. فیلم‌های این استودیو نیز مانند گینز برا مورد بی‌توجهی ناقدان و توجه مخاطبان قرار گرفت. این فیلم‌ها شخصیت‌های ترسناک تاریخ سینما، نظیر مومیایی و مرد گرگ‌نما و خون آشام و هیولا، را احیا کردند. پس از فیلم ***نفرین فرانکستاین***، ***انتقام فرانکستاین*** (۱۹۵۸) و ***شیطان فرانکستاین*** (۱۹۶۳) ساخته شد؛ و پس از دراکولای فیشر نیز ***عروس‌های دراکولا*** (۱۹۶۰) و غیره ساخته شد. این خیالات اسطوره‌ای معمولاً در بریتانیای عهد ویکتوریا رخ می‌دادند و در میزانسن تکنی کالر شیک و مشمئزکننده‌ای صندلی‌ها و پرده‌های مخمل و شومینه‌های بسیار بزرگی را در تقابل با جنگل‌های راش تاریک و مرطوبی به نمایش می‌گذارند که کالسکه هایی با سرعتی سرسام آور و دوشیزه هایی ترسان و لرزان از میان آنها می‌گذرند. در طرح این فیلم‌ها همواره عرف عهد ویکتوریا یعنی سرکوب میل جنسی در تقابل و تنش با نقشه‌های مردان غارتگر و متجاوز و تمایلات جنسی در حال فوران قربانیان زن و جوان آنها قرار می‌گیرد.

این میزانسن شیک و باروک و تغییر مکان به فرهنگ یا زمان تاریخی دورتر محملی شد برای ابراز شور جنسی و خشونت جسمانی. در همین ضمن همراه با از میان رفتن قید و بندهای جامعهٔ زمان جنگ (و آشکار شدن ترس و امیال فردی) در تولیدات واقع گرایانه‌تر دهۀ ۱۹۵۰ ویژگی مشابهی رخ می‌نمود. این ویژگی را هم در بازی جذاب درک بوگارد در فیلم ***چراغ آبی*** (۱۹۴۹) در نقش قاتلی فراری می‌توان دید که میل خودانگیخته‌ای به خطر و سکس دارد، و هم در نقش وحشت آور کارل بوهم در فیلم ***چشم چران*** (مایکل پاول، ۱۹۶۰).

کارل بوهم در این فیلم نقش پسر عصبی یک متخصص اعصاب را بازی می‌کند که هنگام فیلمبرداری از زنان آنها را به قتل می‌رساند و در همین حال وادارشان می‌کند مرگ خود را در آینه‌ای که به سه پایهٔ دوربین‌اش متصل است تماشا کنند، و سپس با ظاهر کردن فیلم‌ها در تاریک خانه‌ی خود، خود را از نظر جنسی تحریک و ارضا می‌کند. در هر دو فیلم، شدت و عمق انگیزهٔ افراد برای خشونت و میل جنسی با پس زمینهٔ ویرانه‌های حاصل از بمباران‌های هوایی، خیابان‌های یکنواخت لندن، و آپارتمان‌های کوچک در تضاد کامل است.

پس از گذشت مدت چندی از جنگ این فرصت برای سینما پیش آمد که قراردادهای مردانگی از جمله میهن پرستی را زیر سئوال ببرد و به بوته‌ای نقد بکشد. فیلم ***دریای متلاطم***، اثر چارلز فرند، این امر را از طریق نمایش افسردگی کاپیتان نیروی دریایی به دلیل آدم کشی در «جنگ، آن جنگ لعنتی» از طریق همدلی با اشک‌ها و می‌خوارگی او، و از طریق بررسی ماهیت رابطهٔ او (با بازی جک هاوکینز) با گماشته‌اش (با بازی دانلد سیندرن) که بنا به اشارات موجود در فیلم از رابطهٔ حرفه‌ای تا عشق شهوانی می‌تواند باشد نشان می‌دهد. فیلم ***نسخهٔ براونینگ*** (آنتونی آسکوییت، ۱۹۵۱) که اقتباسی است از نمایش نامهٔ ترنس رتیگان هر مشکلی از مردانگی را که با شکیبایی و سکوت و سرکوب احساسات شناخته می‌شود متهم می‌کند. در این فیلم، یک استاد درس ادبیات کلاسیک (مایکل ردگریو) را می‌بینیم که از رنج سال‌ها عدم وفاداری همسرش و همچنین شکست در ابراز احساسات نسبت به شاگردانش به انسانی خشک و تلخ بدل شده است. در فیلم ***قربانی*** (۱۹۶۱)، درک بوگارد نقش وکیلی را بازی می‌کند که وادار می‌شود به طور علنی از هویت خود به عنوان همجنس باز دفاع کند. و راز گروهی حق السکوت بگیر را پس از خودکشی معشوقش برملا کند، گرچه ممکن است این کارها حرفه‌اش را به خطر بیندازد و زندگی زناشویی‌اش را از هم بپاشد. اما فشارهایی که به دلیل پنهان کردن این بخش از مردانگی‌اش بر او وارد می‌شود دیگر برایش قابل تحمل نیست.

جنگ ارزش‌های سنتی مردانگی را مخدوش کرده بود و عدم قطعیت‌های مربوط به این مسأله در کنار آزادی‌هایی که BBFC برای فیلمسازان قائل شد شرایط ظهور سینمای واقع گرایی را فراهم کرد که تصاویر جدیدی از مردانگی را به آزمون گذاشت و راه را برای «موج نو»ی بریتانیا و سینمای مردان جوان خشمگین هموار کرد. این امر از بسیاری جنبه‌ها به سینمای بریتانیا حیات جدیدی بخشید، اما تمامی جنبه‌های آن را احیا نکرد؛ در واقع برای دیدن سینمای زنان خشمگین در بریتانیا باید به نخستین فیلم‌های گریسی فیلدز، فیلم‌های تاریخی گینزبرا در دهۀ ۱۹۴۰ و یا جنبش فمنیستی دهۀ ۱۹۷۰ و پس از آن رجوع کرد.

ترجمه: امید نیک‌فرجام

Armes, Roy(1978), A Critical History of british Cinema.
Atwell, David(1980), Cathedrals of the Movies.
Barr, Charles(1977), Ealing Studio (repr,1993).
Curran, James, and Porter, Vincent (eds.) (1983), british Cinema History.
Dickinson, Margaret, and Street, Sarah(1985), Cinema and State,
Lant, Antonia (1991), Blackout: Reinventing Women for wartime British Cinema.
Perry, George(1985), The great British Picture Show.
Richrards, Jeffrey(1984), The Age of the Dream Palace: Cinema and Society in Britain, 1930-1939.
Stead, Peter(1986), Film and the Working Class: The Feature Film in British and American Society.
Taylor, Philip M.(ed.)(1988), britain and the Cinema in the Second World War.

آلمان: نازیسم و پس‌ازآن

دورهٔ حکومت نازی‌ها

اریک رنچلر

ماشین آلات سمعی و بصری در طرح‌هایی که حزب ناسیونال سوسیالیسم [آلمان] برای زندگی ارائه می‌کرد نقش به سزایی داشت، حزبی که سخت تلاش می‌کرد تا بر فعالیت انسان‌ها نظارت کند و جهان بیرونی را تحت سیطرهٔ خود درآورد. آدولف هیتلر و وزیر تبلیغات او، یوزف گوبلز، به توانایی سینما در برانگیختن احساسات و فلج کردن اذهان، و خلق توهمات مؤثر و اسیر کردن مخاطبان کاملاً آگاه بودند. آنها در حین تعیین metteurs - en - scéne روزآمدترین تکنولوژی را به کار گرفتند تا جامعه‌ای مملو از صحنه‌های تماشایی، جشن‌ها، نمایش‌های سبک، و نمایش‌های پرشکوه توده‌ای به وجود آورند. رژیم هیتلر موجد یک رخداد سینمایی مستمر بود، چیزی که هانس یورگن سیبربرگ بعدها «فیلمی از آلمان» نامیدش. در کنار نازی‌ها که دیوانهٔ سینما بودند، رایش سوم ساختهٔ سینما بود، ساختاری وهمی که هم کارکرد ماشین رویاسازی را داشت و هم کارکرد کارخانهٔ مرگ. حتی نیم قرن پس از سقوط هیتلر، سینمای رایش سوم همچنان موجب بروز واکنش‌های افراطی و شیوه‌های اغراق‌آمیز است. بسیاری از مفسران سینمایی با توجه به سبعیت ناسیونال سوسیالیسم، فیلم‌های سینمایی و خبری و مستندی را که تحت لوای آن ساخته شده است نمایانگر سیاه‌ترین لحظهٔ تاریخ سینما می‌دانند. به قول ویلهلم رُت، ناقد آلمانی، مجموعهٔ ۱۱۰۰ فیلم داستانی که درمیان سال‌های ۱۹۳۳ و ۱۹۴۵ ساخته شد برداشت‌هایی از جهنمی سینمایی را به تصویر می‌کشد که در آن رنج‌های انسان یا معلول تبلیغاتی وحشتناک است یا معلول اشکالی پرطمطراق و یا معلول کیچ‌های (kitsch، آثار هنری بی ارزش و متظاهرانه) تحمل‌ناپذیر. سینمای نازی هنوز هم در ذهن بسیاری از افراد هزار - چشم مابوزه یا دوربین همه جا حاضر ۱۹۸۴ را به خاطر می‌آورد.

ناسیونال سوسیالیست‌ها بلافاصله پس از به دست گرفتن قدرت سینمای آلمان را از وجود پرارزش پیشگامان هنری آن و اغلب حرفه‌ای‌ها و عوامل فنی این صنعت محروم کردند. بیش از ۱۵۰۰ فیلمساز که بسیاری از آنها یهودی یا ترقی خواه و استقلال طلب بودند از آلمان گریختند و در بسیاری از موارد جای آنها را نویسنده‌های اجیر شده و وابسته و افراد ابن‌الوقت گرفتند. از نظر سرسخت‌ترین مخالفان نازیسم، سینمای نازی آنتی‌تز «پردهٔ جن‌زده» و مقدس وایمار است (لوته آیزنر). به یادماندنی‌ترین دستاورد این موجود سنگین سوء استفادهٔ نظام‌مند و با برنامه از نیروهای سازندهٔ سینما برای شستشوی مغزی توده‌ها، ایجاد وحشت و اختناق، و ویران کردن جهان بود.

گوبلز قدم پیش گذاشت تا «سینمای آلمان را از بیخ و بن اصلاح کند». سینمای جدید باید گناهان نظام وایمار، وقت گذرانی هنر برای هنر، آزادی خواهی روشنفکرانه، و تجارت و سوداگری را تماماً کنار بگذارد. این سینما باید از زندگی سیاسی نشأت بگیرد، و به اعماق روح آلمان راه بجوید. گوبلز در نخستین بیانیه‌های خود استعاره‌های طبیعی و نظامی را درهم آمیخت، فیلم را کالبدی انسانی و منطقه‌ای نظامی می‌خواند واز خود به عنوان پزشکی یاد می‌کرد که با جراحی می‌تواند موجود زنده و ناپاکی را از شر اجزای بیگانه و مضر برهاند. او اظهار می‌کرد: «حیات بخشیدن به هدف و خمیرهٔ دنیایی جدید به تخیل نیاز دارد». گوبلز بارها تأکید کرد که فیلم باید تأثیری قابل تشخیص داشته باشد و دل و ذهن را به بازی بگیرد. وظیفهٔ سینما همان وظیفهٔ هنر عامه‌پسند و پرطرفدار است، هنری که هم در خدمت دولت و حکومت است و هم نیازهای شخصی را برآورده می‌سازد. آرای سیاسی باید نیرویی زیباشناختی و عاطفی و احساسی داشته باشند. با این حال این امر از نظر گوبلز فقط به معنای به راه انداختن رژه‌های حزبی، ثبت گزارش‌های مستند از عملیات کماندوها، و بت کردن پرچم‌ها و نشان‌ها نبود. هنر اصیل سینما باید از امور روزمره فراتر رود؛ در واقع باید «به زندگی عمق ببخشد».

اولین وظیفهٔ NSDAP پس از به قدرت رسیدن در سال ۱۹۳۳ بازسازی تخیل مردم براساس باورهای خود، و به بیان دیگر ارائهٔ جهان بینی جذاب و خوشایند به آنها بود. البته این نکته به این معنا نیست که ناسیونال سوسیالیسم برنامه‌ای نظام‌مند یا دیدگاهی منطقی و روشن داشت، بلکه فقط کارکرد جلوه‌هایی است که در رژه‌های پرشور و تظاهرات مداوم به اجرا

درمی‌آمد. فیلم عبارت بود از همان جلوه‌های ویژه‌ای که رایش سوم با آنها تصویری افسانه‌ای و دروغین از خود ساخت. فیلم شبه مستند **پیروزی اراده** (لنی ریفنشتال، ۱۹۳۵) که رژهٔ حزب نازی در نورنبرگ (۱۹۳۴) را به تصویر می‌کشد حماسه‌ای بزرگ است در بارهٔ نظم نوین، بیان ماندگار زندگی بزرگان و قدیسین، و رخدادی مدرن که در برابر قشونی از دوربین به روی صحنه آمده است. این فیلم صدراعظم رایش را در جامه‌ای اسطوره‌ای چو نان منجی‌ای نشان می‌دهد که از فراز ابرها پایین می‌آید تا پیروان وفادارش را جان بخشد، پیروانی که مانند توده‌ای از آرایه‌های حیرت‌انگیز و با ابهت گردهم آمده‌اند و وفاداری بی چون و چرای خود را به او به قسم فریاد می‌زنند. در وقایع‌نگاری ریفنشتال از المپیک سال ۱۹۳۶ در برلین (**المپیا**، ۱۹۳۸)، فورِر (رهبر) به معنای واقعی کلمه به خدایی کلاسیک و قادری متعال با آن نگاه خیره‌اش تبدیل می‌شود. آغاز فیلم در یونان است و معبد زئوس، و پایان آن در برلین و تصویری از نیم رخ هیتلر. رهبر در جایگاه سرور بی‌رقیب و بی‌همتای مناسک و شعائر ایستاده است. کارنمایش و ناسیونال سوسیالیسم، از جنبه هایی تعیین کننده، از یک قماشند. جریان تصاویر و حرکت حزب هیجانی بی‌وقفه و پرسپکتیوی متغیر ایجاد می‌کند، و هر دو برای واقعی جلوه دادن دنیایی خیالی به طراحی‌های پیچیده و نمایش‌های دراماتیک و تأثیرگذار متوسل می‌شوند.

سینمای نازی به مثابه منبع دگرگونی شکل گرفت، تکنولوژی و هنری که هدف برانگیختن شور و احساس و آفرینش مردی جدید را داشت، و همین طور هدف بازآفرینی زنی که در خدمت نظم نوین و مرد جدید باشد. در نخستین فیلم اوفا که NSDAP از آن بسیار حمایت کرد، یعنی فیلم Hitler Youth Quex (هانس اشتاین هوف، ۱۹۳۳)، پسری نوجوان به خدمتکاری بی‌شخصیت و سپس دگرگون شده و به مدیومی سیاسی تبدیل می‌شود. بدن هاینی فولکر پس از به قتل رسیدن به دست کمونیست‌های آشوبگر به پرچمی دستخوش باد دیزالو می‌شود، و پرچم نیز به زمین زیرپای سربازانی تبدیل می‌شود که به سوی آینده‌ای بیرون از کادر رژه می‌روند. پس از آن صف طولانی شهدای ژرمنی و قهرمانان افسانه‌ای که نقش آنان را معمولاً امیل یانینگز و ورنرکراوس و هاینریش گئورگه بازی می‌کردند. نمایش تصویر سیاستمداران بزرگ (در فیلم‌های **فردریک** ۱۹۳۷، **بیسمارک** ۱۹۴۰، **کارل پترس** ۱۹۴۱)، هنرمندان (در فیلم‌های **فردریش شیلر** ۱۹۴۰، **آندرئاس اشلوتر** ۱۹۴۲)، و دانشمندان (در فیلم‌های **رابرت کخ** ۱۹۳۹، **دیزل** ۱۹۴۲، **پاراسلسوس** ۱۹۴۳) در فیلم‌ها آغاز شد. دراین فیلم‌ها، زنان به ندرت نقشی فعال دارند، و عمدتاً چیزی جز نوعی چالش یا مانع نیستند. (یک ژانر کوچک و واقعی از حکایات اخلاقی نازیسم هست که به رام کردن زنان سرکش و بازپروری عشاق و زنان خودرأی می‌پردازد). در فیلم‌های این دوره، حضور زنان عمدتاً به نقش پرستارانی فهمیده و همراهانی خانگی محدود می‌شود. دو فیلم پرفروش زمان جنگ یعنی **کنسرت تقاضا** کنسرت (ادوارد فون بورسودی، ۱۹۴۰) و **عشق بزرگ** (رالف هانسن، ۱۹۴۲) دربارهٔ زنانی است که صبر می‌کنند و می‌آموزند که صبورانه رنج بکشند تا محبوب‌شان به هدفی والاتر که همان آلمان باشد خدمت کند.

جنبش خیال‌پردازی نازیسم برای جنبش‌های مستقل جایی نگذاشت، چراکه در پی این بود تا تمامی نواحی فیزیکی و روانی را به اشغال خود در آورد و تلاش می‌کرد تا مخالف خوانی‌ها را ریشه کن کند. قهرمان تیرولی فیلم **پسر اسراف کار** (۱۹۳۴) که نقش او را بازیگر اتریشی اصیل و خستگی‌ناپذیر، لوییس ترنکر (که کارگردان فیلم نیز بود)، بازی کرد می‌خواهد تمامی دیدنی‌ها و شنیدنی‌ها را ببیند و بشنود و تجربیات گوناگون بیندوزد و از مکان‌های غریبی که فقط روی نقشه دیده است دیدار کند. این قهرمان نیرومند به نیویورک می‌رود و به آواره‌ای بی خانمان تبدیل می‌شود. روایت دست آخر به آنجا می‌رسد که این قهرمان ینگه دنیا را نفرین و طرد می‌کند و مهم‌تر از همه شیفتگی خود نسبت به زندگی دور از وطن را نفی می‌کند. فیلم **پسر اسراف کار** برای سرکوب خیالی خام، آرزو و آرمانی دیگر ایجاد می‌کند، درست مانند فیلم‌های **عشق و مرگ و شیطان** (۱۹۳۴) و **آرزوهای غیر عادی** (۱۹۳۹) که نشان می‌دهند توهم و خیال‌بافی به نتایجی اسف بار می‌انجامد. در فیلم ترنکر که تصویر گر Flanerie منفی است پسری کوه‌نشین به سفری سخت می‌رود، از مدرنیتهٔ بی‌رحم و بی‌روح شکستی کابوس وار می‌خورد، و در سرزمینی بیگانه تحقیر می‌شود. افرادی مانند موسیقی دان سیار فیلم **فریدمان باخ** (۱۹۴۰) یا زن آوارهٔ تئاتر در فیلم **مردم تئاتر** (۱۹۴۲) که از راه راست و مشخص منحرف می‌شوند سرانجام خوشی ندارند. در واقع در سینمای نازی زندگی در خارج از کشور آلمان یعنی شیفتگی نسبت به بیگانه‌ها و دوری از سرزمین مادری و تمامی منابع رفاه و ثبات. در فیلم **ژرمانین**(۱۹۴۳) آفریقا سرزمین بیماری و مرگ است، و در فیلم **هابانرا** (۱۹۳۷)، پورتوریکو منشأ تبی‌موذی و غافل‌گیر کننده است. بنابراین در فیلم‌های نازی مسافرها شخصیت‌هایی مسأله‌ساز هستند، مگر آن که کاوش‌گر یا استعمارگر باشند و برای گسترش امپراتوری آلمان به خارج

بروند. در فیلم‌های دهۀ ۱۹۳۰ آوارگان بسیاری را می‌بینیم که نه فراری از رایش، بلکه آلمانی هایی هستند که بالاخره به آغوش مام وطن باز می‌گردند. فیلم یوهانس مه‌یر با نام ***فراری از شیکاگو*** (۱۹۳۴) دربارۀ آلمانی جسور و متهوری است که از آمریکا باز می‌گردد و در مونیخ کارخانۀ اتومبیل سازی تأسیس می‌کند. او در مونیخ با رخوت آلمان وایمار روبرو می‌شود: عدم ثبات اقتصادی، بیکاری فراوان، رهبری نالایق. این آلمانی پس از غلبه بر مشکلات و مسائل بسیار خیلی زود دوباره کارخانه‌اش را به راه می‌اندازد و کارگران را به سوی خود جلب می‌کند. فیلم پُل وگنر با نام ***مرد باید به آلمان برود*** (۱۹۳۴) دربارۀ مهندسی آلمانی است که در آمریکای جنوبی زندگی می‌کند و در سال ۱۹۱۴ از جنگی که در آن سوی اقیانوس به راه افتاده است خبردار می‌شود. او به وظیفۀ خود پی می‌برد و به همراه دوستی آلمانی رهسپار اروپا می‌شود. راه بازگشت سختی‌های جسمانی، راه‌های پرخطر، دریاهای متلاطم، و موانعی در خود دارد که میهن‌پرستان با آنها روبرو می‌شوند و از سر راه برمی‌دارندشان، افرادی که به قول اسکار کالبوس «تنها یک فکر در سردارند، و آن رفتن به آلمان و کمک به حمایت از سرزمین پدری‌شان است که مورد حمله واقع شده».

مقدس داشتن روح آلمان به معنای حمایت از خاک آلمان در برابر دشمنان نیز بود. در موزۀ دشمنان سینمای نازی همه جور آدمی یافت می‌شود: کمونیست‌های ظالمی که اقلیت‌های آلمانی مقیم خارج از کشور را می‌آزارند، در فیلم‌های ***فراریان*** (۱۹۳۳) و ***مروارید فریسی*** (۱۹۳۵) و ***بازگشت به خانه*** (۱۹۳۷)؛ فرانسویانی که تجلی تن پروری و خودخواهی‌اند، در فیلم ***پیرمردان و شاه جوان*** (۱۹۳۵)؛ استعمارگران مزدور و جنگ افروز انگلیسی در فیلم ***اوهم کروگر*** (۱۹۴۱)؛ جاسوسان و خراب‌کاران خارجی که رایش را از درون تهدید می‌کنند، در فیلم‌های ***خائنان*** (۱۹۳۶)، و ***به هوش، دشمن می‌شنود*** (۱۹۴۰). اما مهم‌ترین تنفرنامه‌های این دوره که هر دو در سال ۱۹۴۰ اکران شدند فیلم‌های ***سوس یهودی*** (ویت هارلان) و ***یهودی سرگردان*** (فریتز هیپلر، مستند) هستند که در واقع تمرین سینمایی «راه حل نهایی» به شمار می‌روند و برای شدت بخشیدن به یهودستیزی و مشروعیت دادن به کشتار دولتی یهودیان ساخته شدند. یک سال بعد، ولفگانگ لیبه نایتر فیلم ***من متهم می‌کنم*** را ساخت که دفاع رسمی و ملودراماتیکی از خوش‌مزگی و دربارۀ مردی است که از روی ترحم و به عنوان عملی بزرگوارانه همسر بیمارش را می‌کشد. این فیلم در واقع دفاعی بود از محروم کردن بیرحمانۀ «مواد انسانی پست» در فیلم ***کولبرگ*** (هارلان، ۱۹۴۵) که برای ترمیم روحیۀ ویران آلمانی‌ها ساخته شد. سربازان به شهروندان میهن پرست می‌پیوندند تا در نبردی انتحاری در برابر مهاجمان خارجی بایستند. در حالی که رایش در سراشیبی سقوط افتاده بود، گوبلز بیش از ۸ میلیون مارک صرف ساخت ***کولبرگ*** کرد که به گمانش بزرگ‌ترین فیلم تمامی زمان‌ها بود، «حماسه‌ای تماشایی که جاه‌طلبانه‌ترین سوپر پروداکشن‌های آمریکایی را نیز از میدان به در می‌کند». با نگاهی از فیلم Hitler Youth Quex تا ***کولبرگ***، سینمای نازی را می‌توان رقص پیچیدۀ مرگ و تمرین طولانی خشونت و ویرانی دانست.

با این حال سینمای نازی فقط محصول وزارت ترس نبود. نکته این‌جاست که وزارت شادی و احساس بیش از همه قدرت داشت. در واقع کلمات قراردادی مرموز و دهشت بار و غیر عادی تصویر دقیقی از اکثریت قریب به اتفاق فیلم‌های این دوره به دست نمی‌دهند، فیلم‌های سرگرم کنندۀ مفرح و مبتذلی که در محیط‌های شهری و تروتمیز و دوره‌های دوستانه و صمیمانه‌ای اتفاق می‌افتند که در آنها نه نشانی از صلیب شکسته هست و نه «هایل هیتلر». برای مثال، فیلم ***سران خوش شانس*** (پل مارتین، ۱۹۳۶) که بازسازی فیلم ***یک شب اتفاق افتاد*** با کارگردانی اوفا و بازی لیلیان هاروی و ویلی فریچ است، در فضایی می‌گذرد که در آن هیچ نشانی از تظاهرات ریفنشتال دربارۀ قدرت سبعانه و شعارهای اشتاین هوف در مزیت ایثار نیست. دراین فیلم به بدن‌های پولادین و اراده‌های آهنین، تهمت‌های نژادپرستانه، شعارهای دولتی، یا نشان‌های حزبی برخورد نمی‌کنیم. شخصیت‌های مارتین با شور و حال به پایکوبی می‌پردازند، از زندگی‌های شادمانه و بی مسئولیت می‌خوانند، خوش می‌گذرانند، و مشروب می‌نوشند.

امروزه بسیاری از مورخان با نگاهی به گذشته اظهار می‌کنند که اکثریت فیلم‌های ساخته شده تحت نظر گوبلز از تصمیمات ایدئولوژیکی یا مداخلۀ دولت نشان اندکی دارند. درست است که فیلم‌های Hitlery Youth Quex ، ***سوس یهودی، بیسمارک، اوهم کروگر، کولبرگ***، و دیگر تولیدات دولتی به روشنی نشان از تبلیغات نازی دارند. اما «فیلم‌های دولتی» تنها بخش کوچکی از فیلم‌های این دوره را تشکیل می‌دهند، و در واقع استثنا به نظر می‌رسند، نه قانون. درآن زمان فیلم‌های به اصطلاح «غیر سیاسی» اکثریت قریب به اتفاق را تشکیل می‌دادند؛ علاوه بر تعداد بسیار زیاد ملودرام‌ها و فیلم‌های جنایی و زندگی‌نامه‌ها، تقریباً ۵۰ درصد فیلم‌های این دوره کمدی و موزیکال بودند. فیلم‌های مفرح و سبکی که

حرفه‌ای‌های این صنعت همیشه فعال چون ای. و. امو، کارل بوئز، گئورگ یاکوبی، هانس زرلت، و کارل لاماک آنها را کارگردانی می‌کردند، و ستاره‌هایی بسیار معروف و محبوب چون هانس آلبرس، ویلی بیرگل، ماریکا رک، زارا لیندر، هاینتز رومان، پل کمپ، فیتا بنکهوف، تئولینگن، گرته وایزر، پل هوربیگر، و هانس موزر درآنها بازی می‌کردند. بسیاری از این فیلم‌ها دستاوردهایی مهم، کلاسیک‌های خوش نام سینمای آلمان، و در برخی از موارد تا اندازه‌ای ضد رژیم به شمار می‌روند. این آثار نشان می‌دهند که رژیم نازی به انحرافات بی‌خطر و منفعل فرصت ابراز وجود می‌داد؛ در واقع آنها نشان از بخشی از جامعه دارند که کاملاً تحت نظارت نهادهای حکومتی نبود و زندگی روزمره‌ای را به تصویر می‌کشند که چهرهٔ چندان شر و ناخوشایندی نداشت. به هر حال آشکار است که ناسیونال سوسیالیسم برای حکومت کردن به تخیل متوسل می‌شد تا به اعمال زور. حکومت هیتلر در مقابل ایثار و سرسپردگی‌ای که از مردم می‌خواست، امکانات رفاهی آنها را به صورت کالاهای مصرفی و تفریح و آسایش تأمین می‌کرد. فیلم‌های رایش سوم همان «مواد» داستان ***دنیای عالی و نوی*** آلدوس هاکسلی یعنی بسته‌های بی‌بو و خاصیت مفرح را به یاد می‌آورند. گوبلز در پی آن بود که فرهنگ توده را با ارزش‌های مرامی (حکومت) انباشته سازد، و سیاست را زیبا کند تا مردم در برخورد با آن هوش از سرشان برود. او به ذکر این نکته علاقه داشت که تمامی فیلم‌ها سیاسی‌اند، مخصوصاً آنهایی که ادعا می‌کنند سیاسی نیستند. در خاطرات او به سینمایی آزاد از اندیشه گرایی آشکار و فراوان، خشونت سیاسی و بی لیاقتی فنی و هنری اشاره شده است. برخلاف نظر افرادی چون آلفرد روزنبرگ، گوبلز عقیده داشت که، مخصوصاً در زمینهٔ توانایی سینما برای سست کردن تودهٔ تماشاگران، فیلم‌های آلمانی می‌توانند از دشمن ایدئولوژیکی‌شان چیزهایی بیاموزند. قدرت هالیوود پیش از هر چیز در جذبهٔ درونی آن، در نیروی فراوانش برای شیفته ساختن و بر سر شوق آوردن تماشاگران، و در توانایی‌اش برای واداشتن بیننده به همذات پنداری با کسی دیگر نهفته است. هالیوود می‌تواند توجه تماشاگران را جلب کند، آنها را در چنگ بگیرد و شیفته سازد و در عین حال توهم آسایش و آزادی را به آنها القا کند. فیلم آمریکایی به تماشاگر راه گریز از زندگی روزمره را به سوی خیالات افسونگر و دنیاهایی بزرگ‌تر از زندگی نشان می‌دهد.

زیگفرید کراکائر درمقاله‌ای با عنوان «کیش پریشانی» که در سال ۱۹۲۶ منتشر کرد از تودهٔ شهری تازه تولد یافته‌ای سخن به میان آورده است که سخت تشنهٔ تجربه است، و آن هیجان و شور و حالی را که در زندگی روزمره از او دریغ می‌شود در سالن‌های تاریک سینما می‌جوید. گوبلز به خوبی می‌دانست که سوژه‌ای جذاب و شاد و افسون شده بیش از بینندهٔ وحشت و هراس سمعی و بصری انعطاف پذیری و فرمان بری دارد. وزارت خانهٔ او بی‌شک تولیدات دولتی دارای شعارهای مشخص سیاسی را نیز سفارش می‌داد و سخت تلاش می‌کرد تا فیلم‌های خبری همان تأثیرات دلخواه مقامات دولتی را در بیننده ایجاد کنند. اما او آشکارا قانع‌سازی توأم با ظرافت و پنهانی را به اشارهٔ صریح و آشکار ترجیح می‌داد. به همین دلیل او قدرت تخیل و تصویرگری و توان اغوای بصری ترنکرو ریفنشتال و سبک آوران فرهیخته‌ای چون ویلی فراست، دتلف سیرک (که از کشور مهاجرت کرد و نام خود را به داگلاس سیرک تغییر داد)، و ویکتورتورژانسکی را می‌ستود، و حتی گه‌گاه افراد ناهمرنگ با این گروه مانند راینهولدشونتزل، هلموت کوتز، و ولفگانگ اشتاوت را تحمل می‌کرد. فیلم‌های آلمانی به ابزار اصلی غلبهٔ درونی بر مردم به عنوان وسیله‌ای برای اشغال ذهن وروان، و کنترل از راه دور احساسات تبدیل شدند، و گوبلز و مقلدانش در تلاش برای ایجاد سینمایی سلطه جو و غالب، هالیوود را به عنوان راهنمای خود برگزیدند. ناقدان وابسته به رایش سوم هنگام صحبت از سینمای آمریکا غالباً فیلم‌های محبوب آلمانی را مطابق با رویاهای وزارت تبلیغات در نظر می‌گرفتند. درمیان موفقیت‌های هالیوود، هیچ‌کدام از فیلم‌ها چون فیلم‌های والت دیزنی برجسته نبود. گوبلز روز بیستم دسامبر سال ۱۹۳۷ در دفتر خاطراتش نوشته است: «برای کریسمس، سی فیلم از میان بهترین فیلم‌های چهارسال اخیر و هجده کارتون میکی‌ماوس به فورر اهدا کردم. او خیلی خوشحال شد.»

کارتون‌های دیزنی بقای ناب و توهم هنری را به بلندای تعالی رسانده است. یکی از ناقدان هنگام ارزیابی بحران سینمای آلمان در اواخر سال ۱۹۳۴ گفته است: «فیلم‌های میکی ماوس بهترین فیلم‌های فاقد محتوای سیاسی هستند؛ آنها تجلی والای فیلم هایی هستند که دست کمی از ***رزمناو پوتمکین*** ندارند». ناقدان آلمانی به تعمق دربارهٔ مایه‌های شادی و لذت در فیلم‌های هالیوود می‌پرداختند و گلایه می‌کردند که سینمای داخلی رایش به ندرت در تماشاگران واکنشی دلخواه برمی‌انگیزد. گرچه در سال ۱۹۳۷ حدوداً نیمی از تولیدات سینمای آلمان را موزیکال‌ها و فیلم‌های سبک و شاد تشکیل می‌داد، فقط فیلم‌های ***پسران خوش شانس***، ***آوریل*** (سیرک)،

آلفرد یونگه (۱۹۶۴-۱۸۸۶)

یونگه در گورلیتز، از شهرهای پروس، متولد شد و در سال ۱۹۲۰ به عنوان کارگردان هنری در اوفا کارش را آغاز کرد، استودیویی که در آن زمان به مجال دادن برای بروز خلاقیت افراد شهرت داشت. او در آنجا با دوپون، لی، و هولگر - مادسن همکاری کرد. هنگامی که برینبش انیترنشنال پیکچرز دوپون را به لندن دعوت کرد، او یونگه را برای طراحی دو فیلم مهم و پیچیده به نام‌های ***مولن روژ*** (۱۹۲۸) و ***پیکادلی*** (۱۹۲۸) که صحنه‌پردازی آنها مهم‌تر از فیلمنامه‌شان بود با خود برد. ریکل لو طرح ***مولن روژ*** را چرت و پرت و گول زننده دانسته، اما افزوده است که این فیلم «شاید اولین فیلم انگلیسی است که طراحی و صحنه‌پردازی متفاوتی دارد».

یونگه پس از بازگشت به آلمان روی چند فیلم دیگر دوپون کار کرد و سپس برای طراحی نخستین سه گانهٔ مارسی پانیول به نام ***ماریوس*** (۱۹۳۱) به پاریس رفت. صحنه‌هایی که او طراحی کرد به شکلی تلخ ساحل ویوپورت را زنده کردند و نماهای خارجی اندک فیلم را رنگ پریده و بی‌روح جلوه دادند و استعداد او را برای خلق فضایی استیلیزه که واقعیت را واقعی‌تر نشان می‌داد آشکار ساختند. ***ماریوس*** را کوردا کارگردانی کرد، و پس از اتمام این فیلم یونگه باکوردا به لندن رفت تا در نخستین فیلم انگلیسی او با نام ***سرویس برای خانم‌ها*** (۱۹۳۲) همکاری کند. در آن‌جا مایکل بالکن که همیشه به دنبال افراد خوش ذوق آلمانی بود او را کشف کرد و سمت ریاست بخش هنری گومون-برینبش را به او داد.

در گومون، یونگه هم فرصت نشان دادن استعداد مدیریتش را یافت و هم فرصت اعمال مهارت‌های خلاقه‌اش را. او که فردی منظم و ورزیده بود تمامی طراحان و نقاشان استودیو را سازمان‌دهی کرد، به طوری که تمامی فیلم‌های گومون در دورهٔ مدیریتش (کار او باشند یا نباشند) نشان از تأثیر او دارند. یونگه بر فیلمبرداری فیلم‌ها نیز تأثیر می‌گذاشت. او هر صحنه را با ذغال طراحی می‌کرد و معمولاً برای تعیین زاویهٔ دوربین و نورپردازی و ترکیب بندی نهایی از طرح‌های او استفاده می‌شد. او نسلی از کارگردانان هنری آیندهٔ انگلیس مانند مایکل رلف و پیتر پراود را پرورش داد.

استعداد تئاتری او که پیشتر در فیلم ***مولن روژ*** آشکار شده بود در موزیکال‌های جسی متیوز با نام‌های ***همیشه سبز*** (۱۹۳۴) و Itiss Love Again(۱۹۳۶) به کار آمد.اما او از تریلرهای هیچکاک (***مردی که زیاد می‌دانست***، ۱۹۳۴)، فیلم‌های تاریخی مانند ***سوس یهودی*** (۱۹۳۴)، فیلم‌های ماجرایی و مهیج مانند ***گنج‌های حضرت سلیمان*** (۱۹۳۷) ،فارس‌های آلدویچ، کمدی‌های جک هالبرت، و برنامه‌های جرج آرلیس نیز سربلند بیرون آمد. او برای هر کدام از آنها دیدگاه و فضای مناسب را که گسترهٔ آن از واقع گرایی تا استیلیزه کردن کامل بود انتخاب می‌کرد.

پس از این که تولید فیلم در گومون قطع شد، یونگه به مترو - گلدوین - مه‌یر رفت، جای لازار میرسون را در فیلم ***دژ*** (۱۹۳۸) گرفت، و در فیلم ***خداحافظ، آقای چیپس*** (۱۹۳۹) که به دنیای سراسر حسرت گذشتهٔ مدرسه‌ها می‌پردازد کار کرد. او در آغاز جنگ مدتی توقیف شد و سپس پربارترین دورهٔ فعالیت خود، یعنی شش فیلمی را که با پاول و پرس برگر ساخت، را آغاز کرد. یونگه در آرچرز (که همه او را «عمو آلفرد» می‌نامیدند) و مخصوصاً در سه فیلم بزرگ و تکنی کالر ***زندگی و مرگ سرهنگ بلیمپ*** (۱۹۴۲) و ***مسألهٔ مرگ و زندگی*** (۱۹۴۶) و ***نرگس سیاه*** (۱۹۴۷) به اوج استعداد هنری خود رسید. او از راه ترکیب دقت در جزئیات و ادراکی با شکوه و حماسی افراطی‌ترین خیالات آرچرز را قابل باور ساخت. دقت وسواس گونهٔ یونگه به سبک

صحنه‌ای از فیلم همیشه سبز ساخته ویکتوریساویل با بازی جسی ماتیوس و سسونی هال

به‌سنگرهای اکسپرسیونیستی جنگ جهانی اول در فیلم **بلیمپ**، پلکان آسمان در فیلم **مرگ و زندگی**، و هنر استودیویی **نرگس** استواری و واقعیت بخشید. پاول در زندگی‌نامهٔ خود به ستایشی تمام عیار از او پرداخته است: «او یک حرفه‌ای بود در میان آماتورها، یک پروسی که در فیلم‌هایش چنان فعالیت می‌کرد که انگار در میدان جنگ است... او بزرگ‌ترین کارگردان هنری سینما بود».

فیلیپ کمپ

گزیده فیلم‌شناسی

مولن روژ(۱۹۲۸)، سرویس برای خانم‌ها (۱۹۳۲)، همیشه سبز (۱۹۳۴)، سوس یهودی (۱۹۳۴)، گنج‌های حضرت سلیمان (۱۹۳۷)، خداحافظ آقای چیپس(۱۹۳۹)، مرگ سرهنگ بلیمپ(۱۹۴۲)، مسأله مرگ و زندگی (۱۹۴۶)،

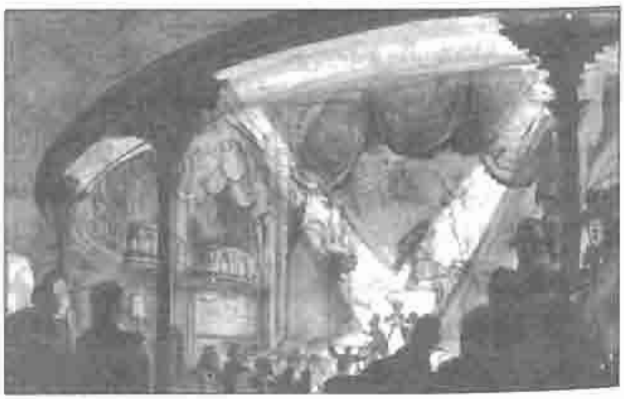
کتاب شناسی

Carrick, Edward(1948), Art and Design in the british FIlms.

Low , Rachael(1971), THe History of the Film iv, 1918-1929.

Powell, Michael(1986), A Life Movies.

surowiec, Catherine A.(1992), Accent on Design: Four European Art Directors.



آمفیت‌ریون (راینهولد شونتزل)، ***آلوتریا*** (ویلی فورست)، ***اگر ما همگی فرشته بودیم*** (کارل فرولیش)، و ***شوهر دلخواه*** (ولفگانگ لیبه نایتر) واقعاً کمدی و خنده‌دار بودند. در سال ۱۹۳۷، گوبلز هنگام بررسی سینمای کشور تلاش بسیار کرد که مطمئن و پرشور به نظر رسد، اما به هر حال مجبور شد اعتراف کند که: «هنر مسألهٔ سهلی نیست. مسألهٔ هنر بسیار دشوار و گه‌گاه طاقت فرساست». هنر سرگرم کردن نه آسان بود، و نه صریح و قابل فهم؛ هنر کاری سیاسی و جدی بود. NSDAP نهادها و سازمان‌ها را «هماهنگ می‌کرد»، سازمان تبلیغات بر فیلمنامه‌ها و تولیدات استودیوها نظارت داشت، و واکنش مطبوعات را سازمان دهی می‌کرد. به رغم این اقدامات، به سادگی نمی‌توان حکم داد که تماشاگران آلمانی فیلم‌های آلمانی را دوست داشتند. میدان دادن به هالیوود پیش از هر چیز به معنای جستجو برای ابزار کاراتری برای جهت دادن به آشفتگی عام بود، برای سینمایی محبوب و آلمانی که بتواند نهایت قدرت را بر تماشاگران اعمال کند، قدرتی را که پنهانی و با واسطهٔ نشانه‌ها و نمایش‌ها کار می‌کرد. فیلم ***پسران خوش شانس*** در تلاش برای یکی کردن فیلم‌های آمریکایی با کارخانهٔ رویاسازی ملی از آنها تقلید کرد. فیلم مارتین تبلیغ ناکجا آبادی بود که در استودیو و مخصوص سینما خلق می‌شد و سرزمین بی‌مسئولیتی، خیال‌بافی والکی خوشی بود. این قلمرو هم نقش مصالحه را داشت و هم نقش دلگرمی را. به این شکل مردم ناسیونال سوسیالیسم را با آمادگی بیشتری می‌پذیرفتند، چراکه به آنها علاوه بر توهم زندگی خصوصی، هویتی جمعی نیز اعطا می‌کرد. فیلم هایی که بر طبق رویکرد کلاسیک آمریکایی ساخته می‌شدند و سرگرمی‌های جمعی در ظاهر خالی از سیاست را به کار می‌گرفتند برای آلمانی‌ها در حکم استراحتی بودند از کار دشوار و روزافزون، ایثار مداوم، و فضای تهدید و خفقان. در واقع سینما به جای پرداختن به اسطوره‌های حزبی به مکان خیالات بزرگ تبدیل شد، و بزرگ‌ترین خیالی که در استودیوهای آلمان (که تحت نظارت روزافزون دولت بودند) تولید شد این توهم بود که در این حکومت فضاهایی خاص، مانند فضای سینما و تولید خیال، همچنان مهارناپذیر است.

استودیوهای آلمان قلمروهایی از خیال و توهم آفریدند که ظاهراً از واقعیت‌های روزمره نشان اندکی داشت. در این فیلم‌ها که به طور کلی ناطق و استودیویی بودند و کمتر از مکان‌های واقعی در آنها استفاده می‌شد زمان حال بی پایان و بی زمان و یا مکان‌های تاریخی و استیلیزه ارجحیت داشت. در سینمایی که

فضا را بر زمان، ترکیب بندی را بر تدوین، طرح را بر حرکت، و صحنه‌ها را بر شخصیت‌ها ترجیح می‌داد از ترکیب مؤثر خیال‌بافی و کاوش واقع‌گرایانهٔ سینمای وایمار کمتر نشانی بود. با این حال شباهت هایی انکارناپذیر نیز میان سینمای وایمار و سینمای نازی وجود داشت که از جملهٔ آنها می‌توان این موارد را نام برد: بازسازی فیلم‌های ***دانشجوی پراگی*** (۱۹۳۵)، Schloss Vogelod (۱۹۳۶)، و ***معبد هنری*** (۱۹۳۸)؛ اکران دوبارهٔ ***نیبلونگن*** لانگ و ***جهنم سفید پیزپالو*** (فانک ـ پابست) ؛ مجموعهٔ بی‌وقفهٔ فیلم‌های پروسی، حماسه‌های کوهستانی، و نمایش‌های با شکوه تاریخی؛ موزیکال‌های ویلی فریچ و لیلیان هاروی؛ ماجراجویی‌های هری پیل؛ یا فیلم‌های فرهنگی اوفا که تمامی مناظر جهان را درمی‌نوردیدند و کوچک‌ترین رازهای طبیعت را برملا می‌کردند. اما پیش از هر چیز ساختار تودهٔ مردم و روش دخالت ادارات دولتی در ساخت و پخش تولیدات داخلی و وارداتی تغییر کرد.

تودهٔ مردم در زمان حکومت نازیسم در جهت آن چه گوبلز «اصل هماهنگ سازی (ارکستری)» می‌نامید عمل می‌کرد. در کنسرت، هرسازی صدای خاص خودش را دارد؛ اما باز هم نتیجهٔ همنوازی آنها سمفونی است. فرهنگ نازی که به ندرت یکنواخت یا انعطاف‌ناپذیر می‌شد کار را میان فیلم‌های سبک و شاد و فیلم‌های خشن و واقع گرا تقسیم کرد. سینما نیز در کنار دیگر اشکال سرگرمی (برنامه‌های رادیویی، رژه‌های مردمی، مسافرت و گردش) عمل می‌کرد تا زمان کار و اوقات فراغت با یکدیگر جور شوند و این تلاشی بود در جهت جلوگیری از کسب تجربیات متفاوت و تفکر مستقل. فیلم‌های دولتی و فیلم‌های سرگرم کننده و واقعیت گریز طوری در کنار هم عمل کردند که، برای مثال، در فیلم مستند حزبی ***پیروزی اراده*** و در موزیکال توبیس با نام ***ما گرد جهان می‌رقصیم*** (۱۹۳۹) به «دو دیدگاه متفاوت از همسانی و یکپارچگی» برمی‌خوریم. به این ترتیب لذت عمومی و تلقین عقیده و ایدئولوژی دو روی یک سکه شدند. در واقع فیلم‌های واقعیت گریز نازی گریز از نازیسم را ناممکن ساختند.

با آغاز جنگ، سینمای نازی به واقع جایگاه خود را یافت. فیلم‌های این سینما سودهایی کلان و منحصر به فرد به کشور آوردند و بر بازارهای بزرگ خارجی غلبه کردند. پس از این که این سینما در رقابت با آمریکا در سال ۱۹۴۰ از این کشور پیشی گرفت و بخش اعظم اروپا را زیر سیطرهٔ خود آورد، گوبلز تماشاگرانی را که آرزویش را داشت به دست آورد. فیلم ***مونش هاوزن*** (یوزف فون باکی)، یعنی همان فیلم رنگی و پر ریخت و پاش اوفا که اولین بار در ۵ مارس سال ۱۹۴۳ در بیست و پنجمین سالگرد تأسیس استودیو که به خرج دولت برگزار شد به نمایش درآمد، هم بیانگر فاصلهٔ وحشتناک میان واقعیت‌های زمان جنگ و خیالات سینمایی بود و هم نشان دهندهٔ تلاقی آنها. وضع ارتش آلمان در استالین گراد وخیم شده و چند هفته پیشتر وزیر دستور «جنگ تمام عیار» را صادر کرده بود. این فیلم با داستان چند قسمتی‌اش دربارهٔ داستان گویی مشهور خوشایند تماشاگران واقع شد، داستانی دربارهٔ شخصیتی نقاشی شده که در نمای افتتاحیهٔ فیلم با استفاده از یک جلوه ویژهٔ کارتونی چشمک می‌زند و به این ترتیب میان قهرمانی که داستانی می‌سازد و رسانه‌ای که خیال‌پردازی می‌کند رابطه برقرار می‌کند. آلمان نازی به ندرت به این شکل تصویری، آگاهی خود از توان بالقوهٔ تکنولوژی سینما برای افسون کردن را به نمایش گذارده است. تصویر مشهور هانس آلبرس نشسته بر گلولهٔ توپ و در حال پرواز در آسمان به شمایل نهایی فیلم تبدیل می‌شود، و رابطهٔ میان نفوذ سینما بر تخیل انسان و ابزار جنگ افروزی را آشکار می‌کند.

ناسیونال سوسیالیسم می‌دانست که جنگ هم در مناطق مادی است و هم در حوزهٔ غیر مادی ادراک. فیلم نهایتاً به اسلحه تبدیل شد، به انبار مهماتی مملو از شگفتی و هیجان که زیر رگبار مداوم تحریک ذهن را به دوار و احساسات را به تسلیم وا می‌داشت. (به قول پل ویریلیو، گسترش تولید فیلم‌های رنگی در زمان جنگ جهانی دوم اتفاقی نبود و آخرین فیلم‌های جنگی آلمان یعنی ***مونش هاوزن*** و ***کولبرگ*** به طریقهٔ آگفاکالر نمایش داده شدند).و نکتهٔ جالب دربارهٔ ***مونش هاوزن*** ـ وکل سینمای نازی - محدودیت خودآگاهی در آن است، لحظاتی که آگاهی و شک به ذهنیتی آشفته و کوری خود خواسته میدان می‌دهد. ***مونش هاوزن*** توهم نظارت و کنترل سربازگونه را به اجرا می‌گذارد و آن روان هراسانی راکه خواهان این توهم است، به آن نیاز دارد، و تولیدش می‌کند به نمایش می‌گذارد. این فیلم قهرمان نازی راکه برای مراسمی رسمی آفریده شده است به ما نشان می‌دهد؛ و همچنین گوشه هایی از آن آسیب‌شناسی راکه به این قهرمان واین مراسم شکل داده است برملا می‌کند. فیلم سلاحی قدرتمند فراهم آورده، اما در پایان، خیالات سینمایی جنگ را به پیروزی ختم نکردند؛ گرچه گوبلز به این کور سوی امید چنگ انداخته بود که ***کولبرگ*** در آخرین لحظه در اقبال را به روی آلمان بگشاید.

گوبلز برای لحظه‌ای گذرا ظاهراً به آن امپراتوری سینمایی که در نظر داشت نزدیک شده بود. او در نوزدهم ماه مه سال ۱۹۴۲

در خاطراتش نوشته است: «ما باید همان راهی را برویم که آمریکایی‌ها در آمریکای شمالی و جنوبی رفته‌اند. ما باید به قدرت سینمایی غالب در اروپا تبدیل شویم. فیلم هایی که در دیگر کشورها تولید می‌شوند باید فقط چهره‌ای محدود و محلی داشته باشند».

سال‌های پس از جنگ

پس از سقوط نازیسم در مه سال ۱۹۴۵، قوای خارجی قلمروی ویران رایش را تصرف کردند و فیلم‌های آمریکایی بدون اتلاف وقت به بازسازی سلطهٔ خود بر بازار اروپا پرداختند. سیاست‌های گوبلز و مداخلهٔ نیروهای متفقین، هر دو به یک اندازه مسئول وضعیت اسف بار فرهنگ سینمایی آلمان در دوران پس از جنگ و «چهرهٔ محدود و محلی» آن هستند.

پس از جنگ، فیلم سازان آلمانی در سه موقعیت جداگانه هدف خود را برای ایجاد یک سینمای نو اعلام کردند. در سال ۱۹۴۶، هانس آبیش و رالف تیله بیانیه‌ای با عنوان «یادداشتی دربارهٔ سینمای نوی آلمان» منتشر کردند و استودیویی در بخش انگلیسی کشور با نام فیلمافباو گوتینگن تأسیس کردند. آنها از ساختن «فیلم هایی ضد فیلم‌های ناسیونال سوسیالیسم» و ضد فیلم‌های اوفا با نگاهی به ساختار آنها سخن به میان آوردند. اما سرپرست سابق تولید اوفا، ولفگانگ لیبه‌نایتر، را به عنوان کارگردان اولین فیلم خود با نام ***لیبه*** ۴۷ انتخاب کردند. پس از مجموعهٔ امیدوار کننده‌ای از «فیلم‌های ویرانه» [اشاره به ویرانه‌های جنگ] نئورئالیست و نقادانه مانند فیلم ***قاتلان در میان ما هستند*** (ولفگانگ اشتاوت، ۱۹۴۶)، در خلال دورهٔ صدراعظمی آدنائر (۶۲-۱۹۴۹) هیچ گسست قطعی و انگیزهٔ جدا از سینمای پیشین مشاهده نشد. فیلم‌های آلمانی این دوره شهرت بدی دارند که نتیجهٔ سلطهٔ آمریکایی‌ها بر اقتصاد سینمای این کشور و سیاست‌های کوته بینانهٔ حزب حاکم (دمکرات مسیحی) است.

نتیجه، صنعتی کوچک و محلی بود که یک پنجم کل تولیداتش را «فیلم‌های خانگی» احساساتی مانند ***خلنگ زار چه سبز است*** (۱۹۵۱) و ***شکاریان سیلور فورست*** (۱۹۵۴) تشکیل می‌داد که تصاویری بودند از مراتع و جنگل‌ها و روستاهایی که از نیروی مخرب جنگ در امان مانده بودند. در این سال‌ها چند فیلم کلاسیک وایمار مانند ***آخرین خنده***، و ***رقص‌های کنگره*** در سال ۱۹۵۵، و ***دختری با یونیفرم*** در سال ۱۹۵۸؛ و همچنین چند فیلم دوران نازی مانند: ***بل آمی*** در سال ۱۹۵۴ و ***کیتی و دنیای بزرگ*** در سال ۱۹۵۶ بازسازی شد. لیبه نایتر فیلم Leave on parole (ریتر) را در سال ۱۹۵۵، و فیلم ***خداحافظ، فرانسیسکا*** را در سال ۱۹۵۷ بازسازی کرد. در این میان چند اقتباس سینمایی به درد نخور از آثار ادبی ساخته شد و تلاش هایی محدود برای تقلید از فیلم‌های پرفروش هالیوود با امکاناتی قلیل صورت گرفت. در این دوره فیلم‌های به یاد ماندنی بسیار کمی ساخته شد و کشف یا شکوفایی دراماتیک قابل توجهی صورت نگرفت. چهره‌های سینمایی آشنا و شیوه‌ها شناخته شده بودند: در سال ۱۹۵۷، در ۷۰ درصد فیلم‌های سینمایی آلمان غربی از کارگردان یا فیلمنامه‌نویسی استفاده شد که در زمان گوبلز کارکرده بودند.

دومین ابتکار عمل از سوی گروه دُک ۵۹ (DOC 59) در پایان دههٔ ۱۹۵۰ صورت گرفت. این گروه که شامل مستندسازان، فیلمبرداران، آهنگسازان و انو پاتالاس (ناقد سینمایی) بود به برقراری ارتباط نزدیک‌تر با دنیای هنر اشاره کرد. آنها قصد داشتند مستند و داستان را درهم آمیزند، و اصالت و روایت را در کنار یکدیگر به کاربرند. دُک ۵۹ به رغم آگاهی عمیقش از به بن بست رسیدن فرهنگ سینمایی آلمان در احیای این سینمای محلی و بی‌حاصل که تحت سیطرهٔ ژانرهای کهنه و نخ نما، واقعیت گریزی بی روح، و تولید مکانیکی بود به موفقیت دست نیافت، و نتوانست این سینمای ملی راکه حضور بین‌المللی، مؤلفه‌های سبکی مشخص و متمایز، راهبردهای متفاوت، و استعدادهای نو و تازه نفس نداشت به جایی برساند. مهاجرانی چون فریتس لانگ و رابرت سیودماک پس از بازگشت به وطن‌شان با استقبالی گرم روبرو نشدند و به موفقیتی اندک دست یافتند. از میان تولیدات آلمان غربی در دههٔ ۱۹۵۰، فیلم‌های معدودی به نقد و بررسی رایش سوم پرداختند. فیلم هایی نادر به طرح پرداختن به گذشته که همگان به آن فراخوانده شده بودند روی آوردند که از آن میان جالب‌ترین‌شان فیلم‌های ***ژنرال شیطان*** (هلموت کوتز، ۱۹۵۴) و ***ما سرگردان نیستیم*** (کورت هوفمان، ۱۹۵۸) و ***پل*** (برنارد ویکی، ۱۹۵۹) هستند. این فیلم‌ها با زبانی امانیستی به جای طرح کردن پرسش‌های دشوار به دلگرمی دادن پرداختند و بر قربانیان شرایط متمرکز شدند. یک ژنرال مهربان لوفت وافه [نیروی هوایی آلمان]، یک اندیشمند سیاسی خوش نیت، و چند پسر که در پایان جنگ به ارتش فراخوانده می‌شوند، افراد بی‌گناهی هستند که قربانی موقعیت‌های ناخواسته و مبهم می‌شوند. ناسیونال سوسیالیسم مخصوصاً برای شهروند متوسط آلمانی توأم با هراس و بدبختی بی‌پایان بود. سینمای آلمان غربی در دههٔ ۱۹۵۰ در بهترین وضع به مکالمه‌ای نابه جا

با گذشته پرداخت، و در بدترین وضع از حضور در تاریخ کناره گرفت.

این وضعیت خراب که تقریباً تمام جهان از آن مطلع شده بود وقتی به اوج خود رسید که دولت هیچ جایزه‌ای به بهترین فیلم سال ۱۹۶۱ نداد و اوفا از نظر مالی سقوط کرد. جو همبوس روزنامه نگار در همان سال در مشاجرهٔ قلمی مشهور خود با عنوان «سینمای آلمان به هیچ وجه وضعی بهتر پیدا نمی‌کند». این وضعیت اسف بار را تحلیل کرد: «فیلم آلمانی. هر روزنامه خوانی در جمهوری فدرال بنابر عادت با شنیدن این عبارت به یاد مسائل منفی مانند مسائل ساده لوحانه ومیان مایه و خسته کننده می‌افتد و فیلم آلمانی را جز این نمی‌داند». در همین زمان سومین تلاش در جهت نوسازی سینمای آلمان صورت گرفت که به انتشار مانیفست ابرهاوزن در فوریهٔ سال ۱۹۶۲ انجامید، سندی که به ورشکستگی سینمای آلمان به عنوان هنر و صنعت اشاره دارد و با جسارت اعلام می‌کند که روزی در این کشور تمایلی جمعی به «خلق سینمای نوین آلمان» به وجود خواهد آمد.

فیلم‌های دورهٔ آدنائر اثری از خود بر جای نگذاشتند، در خارج ازکشور نشانی از آنهانیست، و در آلمان این روزگار نیز آنها را، اگر بشناسند، آثاری شگفت از سال‌های آغازین جمهوری فدرال می‌دانند. فیلم‌های نازی حیاتی مؤثرتر و پویاتر وطولانی‌تر داشتند. فیلم‌های رایش سوم مرتباً در تلویزیون (به بهانهٔ معرفی معیارها و روزگار قدیم)، درسانس‌های بعد از ظهر سینماها برای افراد سالخورده، و در بخش «مرور گذشتهٔ» جشنواره‌ها نمایش داده می‌شوند. عدهٔ انگشت شماری از ستارگان اوفا که هنوز زنده‌اند مرتباً در مصاحبه‌های تلویزیونی شرکت می‌کنند و «عصر طلایی سینمای آلمان» را به یاد می‌آورند. بیش از ۲۰۰ فیلم آن دوره روی نوار ویدئو در دسترس همگان است. جلوه‌های ناسیونال سوسیالیسم نه تنها به عنوان نشانه‌های انحراف و سبعیت به زباله دان تاریخ پرت نشدند، بلکه امروزه در فرهنگ توده‌ای معاصر نقشی برجسته دارند. یونیوفرم‌های اس اس و لباس‌ها و نشان‌های حزب به منبع الهام تخیل عامه و مد تبدیل شده‌اند. اشباح نازی مجموعه‌های تلویزیونی و فیلم‌های هفته را تولید می‌کنند. در فیلم‌هایی مانند ***نفرین شدگان*** (لوکینو ویسکونتی) و ***باربر شب‌کار*** (لیلیانا کاوانی) نیز صحنه‌های آیینی از سرکارگران چرم پوش و قربانیان بی‌حال استعدادی شیک و سادومازوخیستی برای تأملات هنری در باب رایش سوم را نشان می‌دهند. جورج لوکاس نیز در فیلم پرفروش خود، ***جنگ ستارگان***، از صحنهٔ پایانی فیلم ***پیروزی اراده*** استفاده کرد. هراس از نازیسم انسان را منزجر می‌کند؛ اما فاشیسم جذابیت نیز دارد. یکی از شخصیت‌های رمان دون دلیلو با عنوان White Noise می‌گوید: «دیشب در تلویزیون دوباره هیتلر را نشان دادند». «او همیشه در تلویزیون است. تلویزیون بدون او معنایی ندارد».

ترجمه: امید نیک‌فرجام

کتاب شناسی

Berger, Jürgen, et (eds.)(1989), Zwischen gestern und morgen: Westdeutscher Nachkriegs film, 1946-1962

Bessen, Ursual(ed.)(1989), Trummerb und Traume.

Bock, Hans-Michael, and Töteberg, Michael(eds.)(1992), Das UfaBuch.

Jacobsen, Wolfgang, Kaes, Anton, and Prinzler, Hans Helmut(eds.)(1993), Geschichte des deutschen Films.

Petly, Julian(1979), Capital and Culture: German Cinema 1933-45.

Virilio, Paul(1984), Guerre et Cinema ,i: Logistique de la perception.

شرق اروپای مرکزی پیش از جنگ جهانی دوم

مالگورزاتا هندریکوفسکی

روزهای آغازین

آغاز و رشد متعاقب سینما در کشورهای شرق اروپای مرکزی معلول ویژگی‌هایی یکسان است. نخستین نمایش فیلم توسط برادران لومیر در کشورهایی که اکنون جمهوری چک، اسلواکی، مجارستان، صربستان کرواسی، و لهستان نام گرفته‌اند (ودر آن زمان به کشورهای اتریش و پروس و روسیه تعلق داشتند) در سال ۱۸۹۶ و در رقابت تنگاتنگ با تهیه‌کنندگانی که از دوربین توامس آلوادیسون استفاده می‌کردند انجام گرفت. «مردان ادیسون» پنج روز زودتر از اوژن دوپون، نمایندهٔ برادران لومیر، به پراگ رسیدند. سینماتوگراف لومیر اولین بار در ماه مه در سال ۱۸۹۶ در بلگراد و در ماه نوامبر همان سال در بخش اتریشی لهستان به کار گرفته شد، اما دیگر شهرهای لهستان مانند پوزنان و ورشو و لووف پیش‌تر از طریق ویتاسکوپ ادیسون با عکس‌های متحرک آشنا شده بودند.

در شرق اروپای مرکزی، پیشگامان بسیاری روی طرح عکسبرداری متحرک کار می‌کردند که مهم‌ترین آنها عبارتند از یان کریزنکی چک، و یان لیبیدزینسکی، کازیمیر پروژینسکی، ویان شز پانیک لهستانی. دورهٔ آغازین گسترش سینما در این بخش از دنیا در برگیرندهٔ نخستین آثار نظری بولسلاو ماتوشفسکی، عکاس لهستانی و نمایش دهندهٔ فیلم که در پاریس اقامت داشت، نیز هست. او دربارهٔ سینما و تصویر متحرک دو مقاله نوشت که درماه‌های مارس و اوت سال ۱۸۹۸ منتشر شدند. ماتوشفسکی بر اهمیت فیلمبرداری، ارزش تاریخی آن، و توان بالقوهٔ آن برای ارائهٔ اطلاعات تأکید کرد و اولین نفری بود که نیاز به ایجاد آرشیوهای بزرگ فیلم را گوشزد کرد.

در کشورهای شرق اروپای مرکزی، نخستین افرادی که به سینما پرداختند عمدتاً بازیگران و کارگردان‌های تئاتر، روزنامه نگاران، عکاسان حرفه‌ای، و نویسندگان ادبیات عامه پسند بودند. از پیشگامان تولید فیلم در مجارستان می‌توان میهالی کرتژ، بازیگر تئاتر ملی، و ساندور کوردای روزنامه نگار را نام برد. این دو پس از یک دهه و نیم فیلمسازی در مجارستان (این دو در میان سال‌های ۱۹۱۲ و ۱۹۱۹ به ترتیب سی و نه و بیست و چهار فیلم ساختند) با سابقه‌ای درخشان به خارج رفتند و کار خود را ادامه دادند؛ کرتژ به آمریکا رفت و با نام مایکل کرتیز به کارگردانی پرداخت، و کوردا به انگلستان رفت و با نام الکساندر کوردا به تهیه‌کنندگی و کارگردانی روی آورد.

نخستین فیلم‌های سینمایی تمام عیار در شرق اروپای مرکزی، همزمان با ایتالیا و فرانسه، پس از سال ۱۹۱۰ ساخته شدند. آنتونی بدنارچیک، کارگردان و بازیگر، در سال ۱۹۱۱ با مشارکت بازیگران واریتهٔ تئاتر ورشو (که در آن زمان جزء روسیه بود) نخستین فیلم سینمایی لهستانی را با نام تاریخ گناه ساخت که اقتباسی بود از رمان بسیار معروف استفان ژرومسکی. در همان سال ده فیلم سینمایی دیگر نیز ساخته شد که از این میان سه فیلم به زبان عبری بود. پیش از آغاز جنگ جهانی اول بیش از ۵۰ فیلم بلند و ۳۵۰ فیلم کوتاه (داستانی، خبری، مستند) در سه بخش کشور لهستان تولید شد.

نخستین «فیلم داستانی و هنری» مجارستان را میهالی کرتژ در سال ۱۹۱۲ و براساس فیلمنامه‌ای از ایوان سیکلوسی و ایمره روبوز، با نام ***امروز و فردا***، کارگردانی کرد. نقش‌های اصلی این فیلم را آرتور سوملای و ایلونا آکشل از تئاتر ملی و خودمیهالی کرتژ از تئاتر مجار ایفا کردند. اولین شب نمایش این فیلم یعنی روز چهاردهم اکتبر سال ۱۹۱۲ عموماً روز تولد سینمای مجارستان به حساب می‌آید. بزرگ‌ترین موفقیت سینمای چک فیلم الدریک کمیناک براساس اپرای بدریخ اسمتانا، با نام ***عروس عوضی*** بود که در سال ۱۹۱۳ ساخته شد. در بلگراد، نخستین فیلم سینمایی که بازیگران حرفه‌ای در آن دخیل بودند در سال ۱۹۱۰ ساخته شد. این فیلم را که Karadjordje نام داشت یک صرب با نام استویادنیویچ کارگردانی و ژول بری، از شرکت پاته، فیلمبرداری کرد.

پیش از آغاز جنگ جهانی اول نخستین شرکت‌های فیلمسازی بومی نیز تأسیس شد که مهم‌ترین آنها عبارتند از کینوفای آنتونن پک (۱۹۱۲ ـ ۱۹۰۷) و فوتوکینمای، ماکس اوربان (که بعداً ASUM نام گرفت) در پراگ، و شرکت

اسفینکس آلکساندر هرتز در ورشو. شبکه‌ای از سالن‌های سینما نیز مخصوصاً در شهرهای بزرگ که تماشای فیلم درآنها محبوب‌ترین و سهل‌الوصول‌ترین شکل سرگرمی بود پا گرفت و گسترش یافت. پیش از سال ۱۹۱۴، بیش از ۳۰۰ سالن سینمای دائمی در لهستان به وجود آمد. فقط در سال ۱۹۱۳، صد و چهارده سینما در بودا پست افتتاح شد. نشریات سینمایی نیز خیلی زود به راه افتاد. A kinematograf (۱۹۰۷) و Mozgo fenykep Lirado (۱۹۰۸)، و Pestimozi، (۱۹۱۲) و Mozi (۱۹۱۳) و Mozihet (۱۹۱۵-۱۹) که کوردا در مجارستان منتشر کرد؛ و مجلات «سینما و تئاتر و ورزش» (۱۹۱۴) و «صحنه و پرده» (۱۹۱۳) که در لهستان منتشر شد این نشریات نیز همچون فیلم‌های آن زمان بیانگر تأثیر متقابل فرهنگ نخبگان و فرهنگ توده هستند.

جنگ جهانی اول

آغاز جنگ جهانی اول بر گسترش این سینماهای ملی تأثیری ناهمگون گذاشت. صربستان و کرواسی (که در آن زمان بخشی از امپراتوری اتریش ـ هنگری به شمار می‌رفتند) عمدتاً فیلم‌هایی خبری در بارهٔ عملیات‌های نظامی، و فیلم‌های تبلیغاتی کوتاه و نیمه بلند تولیدکردند. مجارستان در میان سال‌های ۱۹۱۵ و ۱۹۱۸ درمجموع ۱۰۰ فیلم تولید کرد. در خاک چک‌واسلواکی نیز جنگ باعث گسترش بسیار سینمایی خودکفا شد. مورخان غالباً این دوره را آغاز شیوه‌ای می‌دانند که به «سینمای واقع گرایی کوچک» معروف شده است و فیلم آنتونن فرنچل با نام ***قلب کوچکی از طلا*** (۱۹۱۶) از اسلاف آن به شمار می‌رود.

از آنجا که نبرد در جبهه شرقی بیش از همه در لهستان شدت داشت، صنعت جوان این کشور وضعی بسیار بدتر پیدا کرد. نخستین بسیج نیروهابه ویرانی شرکت‌های فیلمسازی اتریش انجامید، و ارتش روسیه هنگام تخلیهٔ ورشو بسیاری از بازیگرانی را که خوراک این سینما را تأمین می‌کردند از کشور بیرون راند. عملاً اسفینکس آلکساندر هرتز تنها شرکت فیلمسازی بود که در خلال جنگ نیز به فعالیت خود در لهستان ادامه داد و پولانگری نخستین تجربهٔ سینمایی خود را در فیلمی از همین شرکت با نام ***بردهٔ احساسات او*** (۱۹۱۴) پشت سر گذاشت. نگری در میان سال‌های ۱۹۱۵ و ۱۹۱۷ در هفت فیلم دیگر به تهیه کنندگی اسفینکس بازی کرد. این شرکت نیز توانست به‌رغم مشکلات فراوان بیست و چهار فیلم سینمایی را درهمین زمان به پایان برساند.

در خلال جنگ جهانی اول، بسیاری از بازیگران و تهیه‌کنندگان و فیلمبرداران نخستین تجربهٔ موفق خود را در آن سوی مرزهای لهستان پشت سر گذاشتند. سوآواگالونه (با نام اصلی استانیسلاوا ویناورونا) وهلنا ماکوسکا در ایتالیا شهرت فراوانی کسب کردند. پولانگری (با نام اصلی آپولونیا چالوپیک) در سال ۱۹۱۷، مانند هلامویا(هلنا موژی زوسکا) و میاما را (ماریا گودویچ، بعدها نام لیاما را بر خود نهاد)، ورشو، را به قصد برلین ترک کرد. ولادیسلاو استارویچ (که بعداً نام لادیسلاس استارویچ را برگزید) که نخستین کارتون خود را در سال ۱۹۱۰ در لیتوانی لهستان تهیه کرد در مسکو موقعیتی مهم یافت.ریژارد بولسلاوسکی نیز نخستین تجربهٔ بازیگری خود را در روسیه به دست آورد و بعداً (پس از سفری کوتاه به لهستان) به اروپای غربی و سپس به ایالات متحد کوچ کرد. اما از میان تمامی بازیگران لهستانی که به خاک روسیه پناه بردند، آنتونی فرتز به بیشترین محبوبیت دست یافت.

سال‌های پس از جنگ

پایان جنگ وسقوط امپراتوری‌های چند ملیتی به استقلال مردم شرق اروپای مرکزی و ایجاد چند دولت ـ ملت در لهستان، مجارستان، چکسلواکی، و یوگسلاوی انجامید، و بر تحول فیلمسازی محلی و جزم‌های هر سینما تأثیر گذارد. گرایش غالب در اکثر کشورها به سوی اقتباس از ادبیات کلاسیک ملی و داستان‌های پرفروش و محبوب بود.

یوگسلاوی

پس از جنگ، فیلمسازی در پادشاهی تازه تأسیس صرب‌ها و کروات‌ها و اسلوونی‌ها نسبتاً ازکمترین پویایی برخوردار بود. از سال ۱۹۱۸، فیلمسازی عمدتاً در دو بخش متمرکز شد: زاگرب در کرواسی و بلگراد درصربستان. در آغاز دههٔ ۱۹۲۰، شرکت فیلمسازی یوگسلاویا فیلم در زاگرب شروع به کار کرد، چند فیلم سینمایی و مستند و خبری تولید کرد و چند سال بعد برچیده شد. کارگردان و بازیگر ایتالیایی، تیتو استروتزی، به تنهایی یک شرکت فیلمسازی به نام استروتزی فیلم بنا کرد و فیلمی بلند با نام ***قصرهای متروک*** (۱۹۲۵) تهیه کرد که یکی از بهترین فیلم‌های صامت یوگسلاوی محسوب می‌شود. در دههٔ ۱۹۲۰، چند فیلم صامت نیز در بلگراد ساخته شد که مهم‌ترین آنها عبارتند از فیلم گروتسک ***پادشاه چارلستون*** (نوواکویچ، ۱۹۲۶) و درام میهن پرستانهٔ ***با ایمان به خدا*** (ام. آ. پوپو ویچ، ۱۹۳۲). در اسلوونی، چند فیلم برای تبلیغ صنعت توریسم

مارتین فریک در بانوشک (۱۹۳۶)

ساخته شد. پس از ورود صدا به سینما، تولید داخلی عملاً متوقف شد، و نخستین فیلم‌های ناطق یوگسلاوی را شرکت‌های آمریکایی و آلمانی تهیه کردند. (فیلم‌هایی چون **عشق و شور** ۱۹۳۲، ***خون آشام کوه دورمیتور*** ۱۹۳۲). سینمای یوگسلاوی پس از سال ۱۹۳۳ عمدتاً به تولید فیلم‌های مستند و خبری محدود شد.

چکسلواکی

سینمای چک از همان آغاز از تئاتر و ادبیات ملی الهام گرفت. شرکت آ ـ ب (A-B) پیش از سال ۱۹۲۱ در شهر وینورادی ایالت خودمختار چکسلواکی استودیویی با تجهیزات مدرن به راه انداخت. در همان سال داستان پریان ***کلید طلایی*** (۱۹۲۱) بر اساس فیلمنامه‌ای از کارل چاپک، و ***فیلم مادر بزرگ*** (۱۹۲۱)، رمان معروف بوژنا نمکوا و به تهیه‌کنندگی فرانتیشک چاپ به روی‌پرده رفت. در سال ۱۹۲۵، اقتباسی از نمایشنامهٔ معروف آیوبیس ژیراسک با نام ***چراغ خیابان*** (۱۹۲۵) به روی پرده رفت و اولین تلاش برای ساختن فیلمی براساس رمان یاروسلاو هاشک با نام ***شوایک، سرباز خوب*** انجام گرفت. در دوران سینمای صامت سه بخش از کتاب هاشک با نام‌های ***شوایک در اسارت روس‌ها*** (اسواتوپلوک‌اینمان، ۱۹۲۶)، ***شوایک در جبهه*** (کارل لاماچ، ۱۹۲۶)، و ***شوایک در لباس شخصی*** (گوستاوماکاتی، ۱۹۲۷) به فیلم درآمده بود.

پس از سال ۱۹۲۵، گوستاوماکاتی نقش مهمی در سینمای چک بازی کرد و فیلم بسیار موفق او با نام ***اروتیکون*** (۱۹۲۹) را عموماً اثری پیشگام در تاریخ سینمای اروتیک می‌دانند. او چهار سال بعد در فیلم ***خلسه*** (۱۹۳۳) به مفهوم شاعرانهٔ ***اروتیکون*** پرداخت و در این فیلم نیز همچون فیلم پیشین ازبازیگران خارجی در نقش‌های اصلی بهره گرفت. صحنهٔ بهت آوری را که در آن دختری برهنه در یک آبگیر آب تنی می‌کند بازیگر وینی، هدی کایسلر، بازی کرد که بعداً نام هدی لامار را به خود گرفت. هدی کایسلر در نسخهٔ آلمانی فیلم با آری برت‌موگ و در نسخهٔ فرانسوی با پیرنی بازی کرد ونقش همسر او را بازیگر یوگسلاویایی، زورنیمیر روگوز، بر عهده داشت. فیلم ***خلسه*** که جلوه‌های صوتی نیز داشت به رویدادی مهم و بین المللی بدل شد، پای سانسور اخلاقی را به میان کشید و عدم تأیید کلیسای کاتولیک را در پی داشت. اماتماشاگرانی که ذهنی مستقل و آزاد داشتند این فیلم را با شور وشوق خوشامد گفتند و هنری‌میلر، نویسندهٔ آمریکایی، در مقاله‌ای مفصل آن را تحلیل کرد.

صنعت سینمای چک در اوج سینمای صامت سالانه بین سی تا سی‌و پنج فیلم تولید کرد. نخستین فیلم ناطق چک در فوریهٔ سال ۱۹۳۰ اکران شد و از آن پس تعداد فیلم‌های ناطق این کشور روز به روز افزایش یافت. در چکسلواکی نیز مانند باقی

نقاط جهان تماشاگران تشنهٔ فیلم هایی به زبان مادری‌شان بودند، و صنعت این کشور بر خلاف یوگسلاوی توانست خود را به ابزار سینمای ناطق مجهز کند.

مجارستان

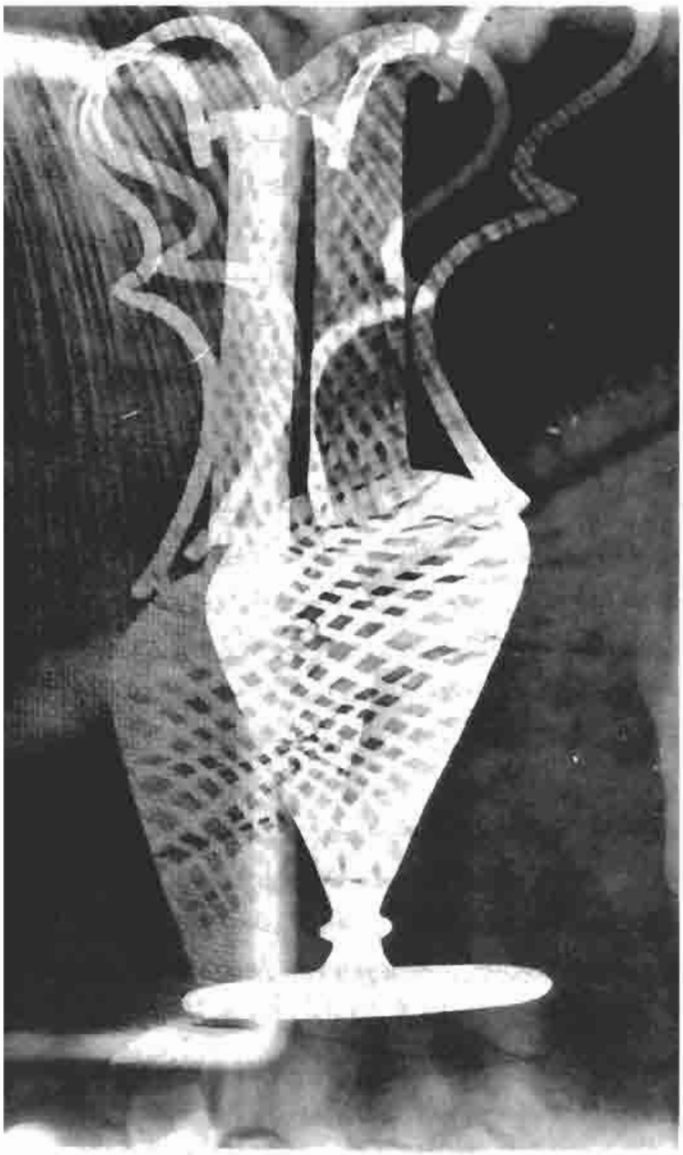
رخدادهای سیاسی مهم در سال‌های پس از جنگ باعث شد تا سینمای مجار به راهی متفاوت از همسایگانش کشانده شود. در همان دورهٔ کوتاه مدت حکومت جمهوری شوراها در مجارستان (از آوریل تا اوت سال ۱۹۱۹) صنعت فیلم این کشور ملی شد؛ این نخستین باری بود که صنعت سینما دچار چنین تحولی می‌شد. سپس برنامه‌ای برای توسعهٔ سینمای ملی تهیه شد، اما جمهوری شوراها سقوط کرد و این برنامه هرگز به مرحلهٔ عمل درنیامد. پس از سال ۱۹۱۹ تولید فیلم در مجارستان مورد بازرسی قرار گرفت و تولیدات سینمای آن از حیث کمیت افت کرد. در دورهٔ حکومت آدمیرال هورتی، بسیاری از بازیگران و فیلمسازان مستعد اروپا به خارج مهاجرت کردند که از جملهٔ آنها می‌توان میهالی کرتژ؛ پل فیوس، ساندور کوردا؛ در میان بازیگران پیترلوره، مارتا اگرت، پل لوکاس، بلا لوگوسی، میشاآور؛ و نظریه‌پرداز سینما، بلابالاش را نام برد. تأسیس مدرسهٔ نویسندگی نظری در بارهٔ سینما در مجارستان تا اندازه‌ای افت تولید را جبران کرد .بالاش که وادار به مهاجرت شده بود در سال ۱۹۲۴ یکی از اولین آثار بنیادی در حیطهٔ نظریهٔ فیلم را با نام «مردی مریی» در آلمان منتشر کرد. ایوان هِوِسی سال بعد در بوداپست رسالهٔ خود با نام زیباشناسی و ساختار درام سینمایی را منتشر کرد که خارج از مجارستان خوانندهٔ چندانی نیافت. چند سال بعد سینمای مجار به دنبال گسترش جهانی سینمای ناطق احیا شد.

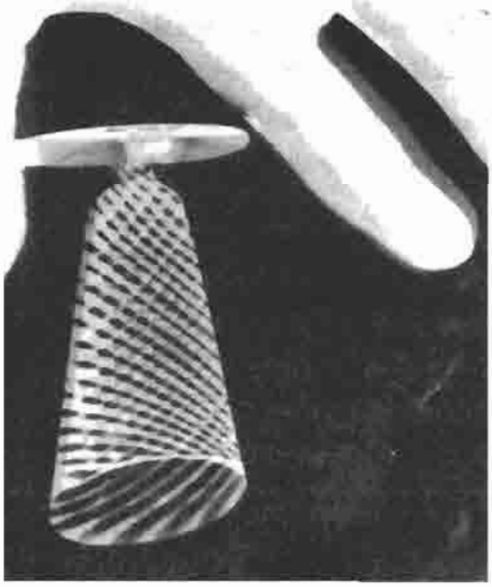
لهستان

در لهستان، موانع بسیاری در مقابل ایجاد صنعت و بازار سینما وجود داشت. گرچه کشور تازه استقلال یافتهٔ لهستان دولتی مرکزی داشت، همچنان در میان بخش‌های روسی و پروسی و اتریشی (سابق) آن از لحاظ دولتی، قانونی، اقتصادی، اجتماعی، و ملی تفاوت‌های عمده‌ای وجود داشت. در آن شرایط دولت لهستان به توسعهٔ صنعت سینما در سطح کشور علاقه‌ای نشان نمی‌داد. از پایان جنگ تا سال ۱۹۲۲، تأکید عمدهٔ دولت بر خرید فیلم‌های خارجی بود، و به همین تولید داخلی تنها درصد اندکی ازکل فیلم‌هایی.راکه به روی پرده می‌رفت تشکیل می‌داد؛ این میزان در سال ۱۹۲۲ به بیست فیلم رسید. تعداد سینماهای این کشور در این دوره ۷۰۰ تا ۷۵۰ سالن تخمین زده می‌شود. اما از این تعداد تنها ۴۰۰ سینما هفت روز هفته کار می‌کردند و از میان شرکت‌های متعدد فیلمسازی که دراین دوره آغاز به کار کردند تنها شرکت اسفینکس (با همکاری اوفای آلمان) به حیاتش ادامه داد و موقعیتش را محکم کرد. بزرگترین ستارهٔ زمان جنگ سینمای لهستان، یادویگا اسموسارسکا، در سال ۱۹۲۰ نخستین تجربه سینمایی خود را در همین شرکت پشت سر گذاشت. در سال‌های ۱۹۲۳ تا ۱۹۲۶، بحران سینمای لهستان شدیدتر شد به طوری که در سال ۱۹۲۵ تنها چهار فیلم در این کشور تولید شد، دلیل عمدهٔ این بحران فراگیر این بود که دولت شرایط مالی بسیار سختی را بر تهیه‌کنندگان و سینماداران بالقوه اعمال کرد و آنان را مشمول پرداخت ۷۵ درصد مالیات ساخت.

به رغم این وضعیت ناگوار، اغلب فیلم‌های مهم آمریکایی و اروپای غربی وارد بازار لهستان می‌شد، و این بود که اندیشمندان و هنرمندان لهستانی به فیلم علاقه‌ای جدی و نظام‌مند پیداکردند و آن را نه تنها یک سرگرمی عام، بلکه شکل جدیدی از بیان هنری در نظر گرفتند. در دههٔ ۱۹۲۰، موفق‌ترین ناقدان و نویسندگان سینمایی این کشور عبارت بودند از آنتونی اسلونیمسکی شاعر و روزنامه نگار، لئون تریستان، و استفانیا زاخورسکای مورخ هنر. کارول ایرژی کوسکی، رمان نویس و ناقد ادبی، کتاب «دهمین الاههٔ الهام: مسائل زیباشناختی سینما» (۱۹۲۴) را نوشت که از آثار پیشگام در زمینهٔ نظریهٔ سینما به شمار می‌رود و هنوز به طور شایسته در اروپا شناخته نشده است.

دراین دوره بیش از یک دوجین کارگردان در لهستان فعالیت می‌کردند که تنها سه تن از آنهافیلم‌های هنرمندانه و اصیل ساختند: فرانسیشک زینه‌رام ـ موشا ویکتور بیگانسکی، و هنریک ژارو. پس از کودتای ماه مه سال ۱۹۲۶ اقتباس از شاهکارهای ادبی ملی باب شد که مهم‌ترین آنها عبارتند از Pan Tadeusz (به کارگردانی ریژارو اردینسکی، براساس شعری حماسی از آدام میکیه ویچ)، **سرزمین موعود** (به کارگردانی کراویچ و گالوسکی، براساس رمانی از ولادیسلاو ریمونت)، و **بهار زودرس** (به کارگردانی هنریک ژارو، براساس رمانی از استفان ژرومسکی). در نیمهٔ دوم این دهه، برخی از کارگردانان بزرگ آینده مانند لئونارد بوژوسکی، آلکساندر فورد، یوزف لیتس، و میکال واژینسکی نخستین آثار خود را ساختند.





تولید فیلم‌های ناطق در داخل مجارستان

نخستین فیلم ناطقی که در سپتامبر سال ۱۹۲۹ در بوداپست به نمایش درآمد فیلم شرکت برادران وارنر با نام ***احمق آوازه خوان***، با بازی آل جالسون، بود. فیلم‌های ناطق مجار اولین بار در آغاز دههٔ ۱۹۳۰ به روی پرده آمدند. درمیان سال‌های ۱۹۳۴ و ۱۹۴۴، در این کشور عمدتاً کمدی‌های معمولی و ملودرام‌هایی ساخته شد که از نظر مذهبی، هنری و فنی ابتدایی بودند و عموماً در عرض حدوداً دو هفته ساخته می‌شدند. اما دو فیلم این دوره در تاریخ سینمای مجار جایگاهی دائمی دارند. نخستین فیلم مهم هنری این کشور ***هورتو باگی*** (۱۹۳۵) نام داشت که مستندی داستانی دربارهٔ زندگی ساکنان هورتوباگی بود و گئورگ هولرینگ آن را ساخت. و دومین فیلم درام ایشتوان ژوتز با نام ***مردم کوهستان*** (۱۹۴۲) بود. این فیلم که به زندگی چوب برهای تران سیلوانیا می‌پردازد و با شرکت بسیاری از بازیگران برجسته به شیوه‌ای واقع‌گرایانه ودر مناظری طبیعی فیلمبرداری شده است در سال ۱۹۴۲ در دوسالانهٔ ونیز جایزهٔ اصلی را از آن خود کرد.

جنگ جهانی دوم بر صنعت سینمای مجار تأثیرات عمده‌ای داشت که ابتدا مثبت بودند، سپس منفی شدند. با آغاز جنگ ورود فیلم‌های آمریکایی و اروپای غربی به کشور متوقف شد، و صنعت مجار خود را در وضعیتی جدید یافت وشروع به تولید سالانهٔ حدوداً پنجاه فیلم کرد (چهل و پنج فیلم در سال ۱۹۴۲ و پنجاه وسه فیلم در سال ۱۹۴۳). اما این دورهٔ پربار (از لحاظ کمیت، نه کیفیت) سقوط ارتش آلمان در جبههٔ شرقی در مقابل شبیخون ارتش سرخ و در واقع مصیبت را در پی داشت. تجهیزات سینمای مجار کاملاً از میان رفت. ارتش آلمان در حال عقب نشینی غالب تجهیزات تولید را با خود برد، استودیوهای فیلمسازی در خلال عملیات‌های نظامی با بمباران ویران شد، و تنها ۲۸۰ سینمای فعال در کل کشور باقی ماند.

چکسلواکی

نخستین فیلم‌های ناطق چک عبارت بودند از اقتباسی از رمان اروین اگون کیش با نام به ***جایی که در آن بازگشتی نیست*** (کارل آنتون، ۱۹۲۹، با بازی ایتارینای یوگسلاو در نقش اصلی)، و ***پسر او*** (۱۹۳۰) به کارگردانی فردریک فئر. فیلم ***مارشال تقلبی*** (کارل لاماک، ۱۹۳۰) با بازی بازیگر سرشناس کمدی، ولاستابوزیان، به موفقیت بسیاری دست یافت. از آن پس ساختن فیلم براساس آثار ادبی بسیار معروف آغاز شد. مارتین فریک اقتباس‌هایی از رمان‌های ***شوایک***، ***سرباز خوب*** (۱۹۳۱) و ***بازرس دولت*** (نیکلای گوگول) را به روی پرده آورد.

در دهه‌ی ۱۹۳۰، صنعت سینمای چکسلواکی گسترش قابل ملاحظه‌ای یافت و استودیوها و لابراتوارهای جدیدی در این کشور تأسیس شد. در سال ۱۹۳۳، شرکت فیلمسازی مدرنی در باراندوف آغاز به کار کرد. به رغم گرایش‌های قوی کشور به سوی تجاری شدن، فیلمسازانی چون یوزف رونسکی، گوستاو ماکاتاس، مارتین فریک، و بعداً اُتاکار فاو را و هوگو هاس آثار هنری نوآورانه و اصیلی آفریدند که سینمای چک را در میان کشورهای شرق اروپای مرکزی به جایگاهی منحصر به فرد رساند. سینمای چک خیلی زود شهرتی جهانی یافت. در سال ۱۹۳۴، در جشنوارهٔ فیلم ونیز چند فیلم این کشور مورد تحسین همگان واقع شد؛ فیلم یوزف رونسکی با نام ***رودخانه*** (۱۹۳۳) که داستان هوشمندانه‌ای است دربارهٔ عشق ناکام دو نوجوان؛ فیلم مستند کارل پلیکی دربارهٔ طبیعت اسلوواکی با نام ***زمین می‌خواند*** (۱۹۳۳)، و فیلم‌های ***خلسهٔ*** ماکاتی و ***طوفان برفراز تاتراس*** (توماس ترنکا، ۱۹۳۲، کوتاه). این فیلم‌ها به اتفاق جام شهر ونیز را از آن خود کردند که جایزه‌ای است برای بهترین مجموعهٔ فیلم‌ها که دارای ارزش هنری فراوان و کارگردانی و مهارت در نمایش تصویر اصیلی از طبیعت هستند. در سال ۱۹۳۶، رونسکی با فیلم ***ماریسا*** (۱۹۳۵) به پیروزی دیگری در جشنوارهٔ ونیز دست یافت؛ این فیلم درامی عامیانه و غنی است دربارهٔ موراویای جنوبی و براساس نمایشنامهٔ آلوییس و ویلم مرستیک ساخته شد. بالاد محلی ***یانوشیک*** (مارتین فریک، ۱۹۳۶) نیز در همین جشنواره به مدالی دست یافت، و دو سال بعد فیلم ***اتحادیهٔ دختران کوتناهورا*** (اتاکارفاورا، ۱۹۳۸) نیز در همین جشنواره مورد تحسین واقع شد.

درمیانهٔ دههٔ ۱۹۳۰، تعداد فیلم‌های چکسلواکی افزایش قابل ملاحظه‌ای یافت؛ سی و چهار فیلم در سال ۱۹۳۴، چهل و نه فیلم در سال ۱۹۳۶، و چهل و یک فیلم در سال ۱۹۳۸. این جمهوری تا سال ۱۹۳۸ به ۱۸۲۴ سینما با مجموع ۶۰۰۰۰۰ صندلی دست یافت. پس از امضای قرارداد مونیخ، تعدادی از سینماگران، از جمله وسکووک و هاس، به خارج مهاجرت کردند. با این حال در خلال جنگ تجهیزات فنی سینمای چک، مانند سینمای مجارستان، گسترش بسیار پیداکرده، و بسیاری از عوامل فنی و هنرمندان به کار در این صنعت ادامه دادند. رژیم اشغالی آلمان در چکسلواکی بر خلاف دولت‌های لهستان و روسیه آسان گیر بود، و همین توان سینمای چک را برای تولید فیلم افزایش داد. آلمانی‌ها شرکت فیلمسازی مدرن باراندوف در

پراگ را گسترش دادند، و به این ترتیب در این دوره بیش از صد فیلم سینمایی در کشور ساخته شد. سینمای چک پس از پایان جنگ در سال ۱۹۴۵ نیز بی معطلی به تولید فیلم پرداخت.

لهستان

در ورشو نیز مانند بوداپست نخستین فیلم ناطقی که به نمایش درآمد ***احمق آوازخوان*** شرکت برادران وارنر بود که در تاریخ سپتامبر سال ۱۹۲۹در آنجا به نمایش درآمد. شش ماه بعد یعنی در مارس سال ۱۹۳۰ نیز نخستین فیلم ناطق لهستانی با نام ***اخلاقیات خانم دولسکا***، روی پرده رفت که اقتباسی بود از نمایش مشهوری از گابریلا زاپولسکا. شرکت سیرنارکورد ورشو هم سفارش ضبط حاشیه‌ای صوتی با استفاده از صفحه‌های گرامافون را گرفت. سینمای ناطق لهستان در روزهای آغازین فعالیت خود غالباً به سراغ شکل‌های کاباره‌ای موجود می‌رفت و از ترانه‌ها، طرح‌ها، و طنز خاص آن استفاده می‌کرد. برنامه‌های کاباره‌های لهستان پیش از آغاز جنگ از بهترین نمایش‌های طنز اروپای غربی دست کمی نداشت، بنابراین سینمای ناطق این کشور از این امر استفادهٔ فراوان برد. بازیگران کاباره‌ها و تئاترهای لهستان در ارتقای کیفیت فیلم‌های لهستانی در دههٔ ۱۹۳۰ نقشی اساسی داشتند. در میان فیلم سازان لهستانی، میکال واژینسکی رکورددار بود، چرا که او در میان سال‌های ۱۹۲۹ و ۱۹۳۹ چهل و یک فیلم سینمایی تهیه کرد (او در نوشتن فیلمنامه‌آنها هم شرکت داشت). یولیوس گاردان، ریژارد اردینسکی، و یوزف لیتس (که در میان آنها تکروترین هنرمند بود). به داشتن استعدادهای سینمایی و پشتکار شهرت داشتند. فیلم‌های لیتس مخصوصاً از دستاورهای هنری سینمای لهستان در سال‌های جنگ به شمار می‌رفت.

در اولین نیمهٔ دههٔ ۱۹۳۰، اغلب فیلم‌های لهستانی کمدی بودند و اکثر این کمدی‌ها هم از سطح فارس‌های بی‌مزه و پیش‌پا افتاده فراتر نمی‌رفتند. با این حال سینمای این کشور با فقدان بازیگران درجه یک کمدی (مانند آنتونی فرتز همیشه محبوب)، بازیگران جوان نقش‌های رمانتیک و یا بازیگران معروف تئاتر که در فیلم‌های نسبتاً میان مایه اجراهایی عالی ارائه می‌کردند روبرو نبود.

پس از سال ۱۹۳۵، کمدی جای خود را به اقتباس از رمان هایی داد که پیام یا حال و هوایی اجتماعی داشتند. یوزف لیتس در سال ۱۹۳۷ فیلم ***دختران خیابان نوولیپکی*** را براساس رمانی از پولاگویا ویچینسکا ساخت، و در سال ۱۹۳۸ فیلم ***جبهه*** را که اقتباسی بود از رمان زوفیا نالکوفسکا. در همین سال یعنی ۱۹۳۸، اوژنیوژ چکالسکی، و کارول ژولوفسکی به اتفاق فیلم ***ارواح*** را بر اساس رمانی از ماریا اوکنیفسکا ساختند. در این سه فیلم جلوه‌های صوتی در کنار تحلیل عمیق جنبه‌های بحث‌انگیز اخلاقیات و آداب معاصر به کار رفته است. فیلم‌های تاریخی نیز در این کشور گل کردند، و باز هم لیتس دو فیلم مهم از این ژانر را ساخت: ***باربارا رازی ویلونا*** (۱۹۳۶)، و ***کوسیوژکو در نبرد راکلاویچ*** (۱۹۳۸)، از میان اقتباس‌های سینمایی از ادبیات عامه پسند می‌توان فیلم‌های ***زن جذامی*** (گاردان، ۱۹۳۶)، و ***کنت میکوروسکی*** (ژارو، ۱۹۳۷) بر اساس رمان‌های هلنا منیژگ؛ و ***جادو پزشک*** (۱۹۳۷)، و ***پروفسور ویلژور*** (۱۹۳۸)، و ***سه قلب*** (۱۹۳۹)، بر اساس رمان‌های تادوژ دلگا مستوویتز و به کارگردانی میکال واژینسکی را نام برد. یکی از ویژگی‌های در خور توجه اغلب این فیلم‌های لهستانی موسیقی اریژینال آنهاست که آهنگسازانی چون هنریک وارس، جرزی پتربورسکی، ولادیسلاو اشپیلمان، یان ماکلاکیویچ، و رومن پالستر آنها را تصنیف کرده‌اند.

فیلم‌های لهستانی دههٔ ۱۹۳۰ به رغم این که زیاد به خارج صادر نشدند مورد توجه و تحسین جهانی قرار گرفتند و فیلم‌های لیتس و دیگر فیلمسازان لهستانی در جشنوارهٔ ونیز جوایزی بردند. در طول این دهه سطح تولید تدریجاً بالا رفت و از چهارده فیلم در سال‌های ۱۹۳۲ تا ۱۹۳۴ به بیست و سه تا بیست و شش فیلم در سال‌های ۱۹۳۶ تا ۱۹۳۸ رسید. معیارهای هنری سینما نیز ارتقا یافت، اما به دلیل فقدان امکانات فنی مناسب و عدم تمایل تهیه‌کنندگان (که به نمایش دهندگان فیلم‌ها وابسته بودند) به دست زدن به ریسک‌های هنری به تولید این گونه فیلم‌ها لطمه زد. در همین ضمن فرهنگ سینما و فیلم درخارج از بخش تجاری شکوفا شد. زوفیالیسا دربارهٔ موسیقی فیلم، بولسلاولویکی دربارهٔ تأثیر فیلم برجوانان، و لئوپولد بلاوشتاین دربارهٔ روانشناسی تماشاگران آثار مهمی نگاشتند. دراین میان فرهنگ پویای سینه‌کلوب‌ها نیز در این کشور به راه افتاد، یعنی مکان ملاقات افراد و تماشای همهٔ نوع فیلم و بحث دربارهٔ آنها، و مهم‌ترین آنها «استارت» بود در ورشو و «آوانگاردا» در لووف. در اینجا باید از آثار تجربی فرانسیسکا و استفان تمرسون نیز یادی کرد که در فیلم هایی چون ***داروخانه*** (۱۹۳۰)، ***اروپا*** (۱۹۳۲)، و ***ماجراهای یک شهروند خوب*** (۱۹۳۷) سنت‌های آوانگارد اروپایی را وارد لهستان کردند.

آغاز جنگ در سپتامبر سال ۱۹۳۹ نقطهٔ پایانی بود بر این دورهٔ مملو از شور هنری و تحول. در شش سالهٔ جنگ جهانی

دوم بسیاری از بازیگران، کارگردانان، فیلمنامه‌نویسان، و آهنگسازان به دست مهاجمان نازی کشته شدند. عده‌ای هم از جمله یوزف لیتس، میکال واژینسکی، هنریک وارس، فرانسیسکا و استفان تمرسون، ریژارد اردینسکی، واستانیسلا و سیلانسکی به کشورهای خارج مهاجرت کردند و در آنجا فعالیت سینمایی خود را ادامه دادند. پس از سال ۱۹۴۵، تنها معدودی از این مهاجران به سرزمین مادری ویران از جنگ و تحت سلطهٔ کمونیسم بازگشتند.

ترجمه: امیدنیک فرجام

کتاب شناسی

Balaz, Bela(1952), Theory of the film

Bartosek, Lubos(1986), Nas film: Kapitoly z dejin, 1896-1945 Our Czechokowska, film: Chapters in its history.

Kosanovic, Dejan(1986), Poceci Kinematografia na tlu Jugoslawije, 1896-1918 (The bigginings of cinema in Yugoslavia).

Ozimek, Stanislaw(1974), Film polski w wojjennji potrzebie(polish film under the stress of war).

Rittaud-Hutinet, Jacques(1985), Le Cinema des origins: les freres Lumiere et leurs operatures.

Toeplitz, Jerzy(1970), Historia sztuki filmowej(History of film art'), vol.v.

سینمای شوروی در دوران استالین

پیتر کینز

دهۀ ۱۹۳۰ و رئالیسم سوسیالیستی

در پایان دهۀ ۱۹۲۰، سینمای شوروی از شهرتی جهانی برخوردار بود که آن را با شایستگی به دست آورده بود، اما در مدتی کوتاه شهرت و نفوذ کارگردانان بزرگ آن دیار از میان رفت، عصر طلایی آن کوتاه بود و خاموشی و کسوف آن ناگهانی و دراز مدت. ظهور سینمای ناطق «مونتاژ معروف روسی» را از میدان بیرون راند و این خود یکی از عوامل افول این سینما بود. اما مهم‌ترین عامل برباد رفتن شهرت سینمای شوروی تحولات سیاسی این کشور در آغاز دهۀ ۱۹۳۰ بود.

اتحاد شوروی از سال ۱۹۲۸ تا سال ۱۹۳۲ دستخوش دگرگونی عظیمی شد که برتمام جنبه‌های زندگی تأثیر گذاشت. تحولات بخش فرهنگی گوشه‌ای از تحولات وسیع‌تری بود که اشتراکی کردن اجباری روستاها، سربه نیست کردن کولاک‌ها [زمین‌داران روسی]، و تلاش برای بنای تمدنی صنعتی در کوتاه‌ترین زمان ممکن جزء آن بود. استالینیست‌ها تخریب کثرت‌گرایی متعادل دهۀ ۱۹۲۰ را به اشتباه «انقلاب فرهنگی» نامیدند. با چرب زبانی یا به زورهنرمندان را وادار کردند تا با اصول و شیوه هایی که متناسب با نظم نوین بود بسازند. برخی از آنها قربانی شدند. و اغلب آنها همکاری کردند. گرچه سینمای شوروی در عصر طلایی خود بسیار تحسین شده بود، استالینیست‌ها از آن ناراضی بودند. بولشویک‌ها سینما را وسیله‌ای عالی برای انتقال پیام خود به مردم می‌دانستند، و قصد داشتند بیش از هر رسانۀ هنری دیگر از آن برای خلق «انسان سوسیالیستی نو» بهره بگیرند. اما این انتظارات بیش از حد لاجرم به یأس انجامید: فیلم‌هایی که توفیق هنری داشتند و مطابق با روحیۀ کمونیستی ساخته شده بودند تماشاگران بسیاری را به سوی خود جلب نمی‌کردند. دولت فیلم‌هایی دارای ارزش هنری و توفیق تجاری و صحت سیاسی می‌خواست. اما خیلی زود آشکار شد که این سه شرط از یک سنخ نیستند و هیچ فیلمسازی نمی‌تواند تمامی آنها را برآورده سازد.

هدف از انقلاب فرهنگی حل آن چیزی بود که به نظر رهبران بولشویک اشتباه می‌آمد: جالب‌ترین آثار تجربی و هنری از دسترس مردم عادی دور بود. برای تحت تأثیر قراردادن کارگران و کشاورزان باید آنها را به سینماها می‌کشاندند. سیاست‌های بولشویکی بعضی نتایج مطلوب در پی داشت، و در طول دهۀ ۱۹۳۰ برای نخستین بار سینما رفتن به بخشی از زندگی شهروندان متوسط تبدیل شد. در دهۀ ۱۹۲۰، سینما اساساً یک سرگرمی شهری بود، در حالی که اغلب مردم در روستاها زندگی می‌کردند. اما در دهۀ بعد کشاورزان را وادار به پیوستن به زمین‌های اشتراکی کردند و زمین‌های اشتراکی را نیز وادار به خریدن تراکتور. در میان سال‌های ۱۹۲۸ و ۱۹۴۰، تعداد تأسیسات چهار برابر و تعداد بلیط‌های فروخته شده سه برابر شد.

صنعت شوروی بالاخره موفق شد خود فیلم خام، پروژکتور، و تجهیزات دیگر را تولید کند. گرچه کیفیت فنی تولیدات شوروی بسیار عقب‌تر از تولیدات غرب بود، این خود دستاورد قابل ملاحظه‌ای به شمار می‌رفت. ورود صدا هم به عرصۀ سینما به مذاق تبلیغات‌چی‌ها خوش آمد، چراکه فکر می‌کردند عقاید ساده را باصدا بهتر می‌توان منتقل کرد تا با تصویر. از سوی دیگر کار سازمان دهی مجدد صنعت سینما به دلیل ورود صدا بسیار دشوار و شاق بود. حتی تازمان جنگ جهانی دوم نیز اتحاد شوروی مجبور بود از اغلب فیلم‌ها نسخۀ صامت نیز بسازد، چراکه در بخش اعظم کشور تجهیزات پخش صدا موجود نبود.

دیگر سینماروها حق انتخاب چندانی نداشتند. واردات فیلم‌های خارجی که در دهۀ پیش بسیار رایج بود تقریباً قطع شد. از تعداد فیلم‌های تولید داخل نیز کاسته شد. در اواخر دهۀ ۱۹۲۰، سینمای شوروی سالانه بین ۱۲۰ و ۱۴۰ فیلم تولید می‌کرد، اما در سال ۱۹۳۳ این تعداد به ۳۵ فیلم کاهش یافت و تا آخر این دهه همین مقدار باقی ماند.

این افت کمی با افت کیفی و سبکی همراه بود، چراکه حزب روز به روز نظارت خود بر تولید فیلم را شدیدتر می‌کرد. این شیوه دراواخر دهۀ ۱۹۲۰ آغاز شد و مرتباً شدت یافت. در سال ۱۹۳۴، رئالیسم سوسیالیستی را شیوۀ رسمی هنر در اتحاد جماهیر شوروی اعلام کردند، اما این شیوه اصلاً از سیاست

انقلاب فرهنگی سال‌های ۳۲-۱۹۲۸ مشتق می‌شد. سازمان‌های فرهنگی ستیزه جو و سختگیر از جمله RAPP (انجمن نویسندگان پرولتر روسیه)، سرکوبی تمامی آثار هنرمندان غیر کمونیست یا غیر پرولتر را خواستار شدند. این نظرات و برخوردها در بخش اعظم انقلاب فرهنگی به سود حزب بود، اما کمیتهٔ مرکزی در سال ۱۹۳۲ تمامی سازمان‌های ادبی را یکی و در نتیجه سازمان‌های سخت‌گیرتر مانند RAPP را سرکوب کرد، و به جستجوی سیاست هنری طولانی مدت و گسترده‌ای پرداخت که هم در جهت منافع و توسعهٔ شوروی باشد و هم در دسترس توده‌ها. در این رهگذر به آثار مشخصی پر و بال داد که هم برقراردادهای ادبیات داستانی تقلیدی (Mimetic) منطبق بودند و هم پیام‌های اجتماعی روشنی داشتند که در جهت تقویت نظام شوروی بود. و این شیوه و گرایش داستانی خیلی زود رئالیسم سوسیالیستی نام گرفت.

رئالیسم سوسیالیستی تا حدی از رئالیسم قرن نوزدهم نشأت می‌گرفت. سبک «شفاف» آن را ظرفی مناسب برای مضامین مربوط به سوسیالیسم و توسعهٔ شوروی می‌دانستند. براساس اصول این سبک، هنرمندان باید در آثار خود الگوهای ایدئولوژیکی دقیق و مشخص مانند آن به اصطلاح روحیهٔ حزبی را بگنجانند، الگویی که بنا برآن رهبری حزب درامور اجتماعی در تمامی زمان‌ها مشروع و مسلم است.

پیش از آن که رئالیسم سوسیالیستی در سال ۱۹۳۴ در نخستین کنفرانس نویسندگان رسماً تصویب شود، در تمامی هنرها بسیار به کار رفت. کاربرد آن در سینما با نخستین برنامهٔ پنج سالهٔ دولت و گنجاندن فیلم‌ها در برنامه‌ریزی اصلی در کنار دیگر صنایع هم‌زمان بود. استودیوهای فیلمسازی شوروی در قالب یک دستگاه اداری واحد ادغام شدند (برخلاف نظام نیمه بازاری دههٔ ۱۹۲۰)، و این کار نظارت بیشتر دولت بر امور خلاقه را تضمین کرد.

رمان‌ها و فیلم‌های رئالیسم سوسیالیستی یک طرح عمده داشتند: قهرمان داستان تحت قیمومت شخصیتی مثبت یعنی یکی از رهبران حزب که از آگاهی طبقاتی و کمونیستی بالایی برخوردار است بر موانع غالب می‌آید و نقاب از چهرهٔ آدم بد داستان که بی‌دلیل به جامعهٔ سوسیالیستی نفرت می‌ورزد برمی‌دارد،

فیلم ولگا-ولگا (۱۹۳۷)

فیلم چاپایف (سرگئی و گئورگی واسیلی‌یف ۱۹۳۶)

و خود دراین رهگذر به آگاهی بالاتری می‌رسد، یعنی آدم بهتری می‌شود.

گرچه رئالیسم سوسیالیستی به آن گونه‌ای که در اتحادشوروی اعمال شد با الگوهای رئالیسم ادبی و هنری هم‌خوانی داشت و براین ادعا بود که زندگی در شوروی را مطابق با واقعیت توسعهٔ سوسیالیستی نشان می‌دهد، به هر حال شکل بسیار مشکوکی از رئالیسم بود. بنابراین می‌توان آن را نه فقط به خاطر آن چه کرد، بلکه به خاطر آن چه نکرد نیز منفی دانست. رئالیسم سوسیالیستی باجایگزین کردن ظاهر رئالیسم به جای رئالیسم واقعی مانع تأمل در باب وضعیت انسان و بررسی امور اجتماعی شد: مردم آن طور که قرار بود باشند، و جامعهٔ شوروی در راه رسیدن به سوسیالیسم تصویرشدند. برای انتقال این دیدگاه ساده‌انگارانه، هنر رئالیست سوسیالیستی باید به حق انحصاری و مطلق دست می‌یافت تا بتواند مخاطبان را متقاعد کند که فقط خود جهان را آن گونه که واقعاً هست نشان می‌دهد. بنابراین نیاز به زمینه‌ای سیاسی داشت تا خود را به همگان بقبولاند و حقنه کند. رئالیسم سوسیالیستی هنری میان مایه و کلیشه‌ای است که با طنز و ابهام و آزمایش‌گری سر و کار ندارد، چراکه این ویژگی‌ها مانع درک سریع و بی‌واسطهٔ افراد کم سواد می‌شوند و در نتیجه از ارزش آموزشی آثار می‌کاهند.

از سال ۱۹۳۳ تا پایان سال ۱۹۴۰، استودیوهای شوروی ۳۰۸ فیلم ساختند. از این تعداد ۵۴ فیلم مخصوص کودکان و شامل برخی از بهترین‌های این دهه بود، مانند سه گانهٔ گورکی از مارک دانسکوی. این فیلم‌ها آموزشی بودند و هدف‌شان آموزش روحیهٔ کمونیستی به کودکان با نشان دادن، مثلاً، زندگی دشوار کودکان کشورهای سرمایه‌داری، تلاش قهرمانانهٔ آنها، و مهم‌تر و بیشتر از همه اهمیت زندگی اشتراکی بود.

با افزایش توجه حکومت به برانگیختن حس میهن‌پرستی با توسل به شکوه ملی، در نیمهٔ دوم این دهه بر تعداد فیلم‌های تاریخی افزوده شد. این فیلم‌ها به زندگی قهرمانانی چون الکساندر نوسکی، پترکبیر، و یا مارشال سووُرُف می‌پرداختند و اغلب به شکل و قیافه‌ای سازگار با زمان بودند برای مثال، در یکی از این فیلم‌ها پوگاچف و استنکارازین، دو قزاق شورشی، را می‌بینیم که مناسبات طبقاتی را به شیوه‌ای مارکسیستی تحلیل می‌کنند و پیش از اعدام‌شان با پیش‌بینی وقوع انقلابی بزرگ و با شکوه به پیروان‌شان دلگرمی می‌دهند.

شصت و یک فیلم به انقلاب و جنگ داخلی پرداختند. یکی از این فیلم‌ها **چاپایف** (سرگئی و گئورگی واسیلی‌یف، ۱۹۳۴)

الکساندر داوژنکو (۱۹۵۶-۱۸۹۴)

الکساندر داوژنکو را پیش از هر چیز وقایع نگار بزرگ اوکراین در سینما می‌شناسند. او در دوران سی سالهٔ فعالیت خود در سینما رشد و توسعهٔ اقتصادی و سیاسی زادگاهش، اوکراین، و کمک آن به سیاست‌های نوگرایانهٔ اتحاد جماهیر شوروی را دنبال کرد.

او در خانواده‌ای روستایی، در شمال شرقی اوکراین، به دنیا آمد و در دورهٔ سرکوب فرهنگ قومی اوکراین توسط تزار بزرگ شد و این تجربه‌ای بود که او را نسبت به امپراطوری تلخ کام ومنزجر کرد. او در جریان رخدادهای انقلاب سال ۱۹۱۷ بالغ شد و به جنبش‌های رادیکال سیاسی که در آن زمان در اوکراین پا می‌گرفتند و سپس به حزب بلشویک اوکراین پیوست که علیه استعمارگری روسیه می‌جنگید و در عین حال با بلشویک‌های روسیه برای برقراری یک نظام سوسیالیستی مدرن همکاری داشت. داوژنکو در خلال فعالیت کوتاه مدتش در زمینهٔ نقاشی و طرح‌های سیاسی به سازمان ادبی واپلیت (VAPLITE) پیوست که هستهٔ گروهی از اندیشمندان اوکراینی بود که در پی توسعهٔ سوسیالیستی تحت حکومت شوروی و حفاظت از میراث فرهنگی اوکراین بودند.

داوژنکو در سال ۱۹۲۶ به عنوان کارگردان وارد بزرگ‌ترین استودیوی فیلمسازی کیف شد. او دورهٔ کارآموزیش را به عنوان فیلمنامه‌نویس فیلمی کوتاه و اسلپ استیک بانام ***واسیای اصلاح‌طلب*** (۱۹۲۶) گذارند و نخستین فیلمی هم که کارگردانی کرد با نام ***ثمرهٔ عشق*** (۱۹۲۶) هجویه‌ای بود دربارهٔ اخلاقیات جنسی و اجتماعی. نخستین فیلم بلند او با نام ***محمولهٔ دیپلماتیک*** (۱۹۲۷) تریلری سیاسی بود بر اساس رخدادی واقعی که در آن یکی از پیک‌های شوروی توسط عوامل ضد بلشویک کشته شده بود. داوژنکو این رخداد را به داستانی دربارهٔ توطئه‌ای بین المللی و وحدت طبقهٔ کارگر تبدیل کرد. او پلیس مخفی انگلیس را وارد توطئه قتل کرد و کارگران انگلیسی را به کار تحویل مدارک شوروی به دولت اتحاد شوروی گمارد.

داوژنکو بعدها این تلاش‌ها را دورهٔ کارآموزی خود دانست و آنها را جدی نشمرد؛ در واقع نیز هیچ یک از این فیلم‌ها او را به تعقیب علاقه‌ای که به مضامین اوکراینی داشت قادر نساخت. او نخستین فیلم جدی‌اش را ***زوینگورا*** (۱۹۲۸) می‌دانست که تمثیل پیچیده‌ای است دربارهٔ پیشرفت تاریخی اوکراین با استفاده از ترکیب غنی فولکلور کهن اوکراین و ایدئولوژی‌هایی در حمایت از توسعهٔ مدرن کشور تحت حکومت شوروی. تدوین بسیار موجز و فشردهٔ این فیلم بیانگر نقش داوژنکو در سبک مونتاژ شوروی است.

داوژنکو این ویژگی‌ها را در اثر مهم بعدی خود با نام ***آرسنال*** (۱۹۲۹) نیز به کار برد. این درام تاریخی شرح بخشی از رخدادهای جنگ داخلی است، هنگامی که بلشویک‌های اوکراین در کارخانهٔ مهمات سازی کیف سنگربندی کردند و به نبرد با نیروهای ناسیونالیست ضد بلشویک اوکراین پرداختند. داوژنکو بار دیگر ایدئولوژی این فیلم را نیز با تلمیحاتی به گذشتهٔ اوکراین غنی ساخته است. برای مثال، صحنهٔ پایانی که در آن قهرمان بلشویک گلوله‌ها را دفع می‌کند برگرفته از حکایتی عامیانه مربوط به قرن هجدهم است.

داوژنکو با فیلم ***زمین*** (۱۹۳۰) به طور خاص به امر مدرنیزه کردن اوکراین توسط حکومت شوروی می‌پردازد. نکتهٔ اصلی فیلم اشتراکی کردن زمین‌های زراعی اوکراین به دنبال سیاست کشاورزی اتحاد جماهیر شوروی است. در فیلم، این مسأله به شکل داستان بروز اختلافی در درون یک خانواده مطرح می‌شود، نسل قدیم با این طرح مخالفت می‌ورزد و نسل جدید به تحول سیاسی علاقه‌مند است. هنگامی که قهرمان جوان فیلم به دست زمین داران بزرگ که سعی در برهم زدن طرح اشتراکی کردن دارند به قتل می‌رسد، پدرش که پیشتر با او مخالفت می‌کرد به کمونیست‌های جوان روستا می‌پیوندد و در جشن اشتراکی کردن مزارع شرکت می‌کند.

داوژنکو در نخستین فیلم ناطقش با نام ***ایوان*** (۱۹۳۲) به موضوع صنعتی کردن اوکراین به دنبال برنامهٔ پنج سالهٔ دولت پرداخت، و مکان داستانش را مجتمع بزرگ هیدروالکتریک دنپروستروی در مرکز اوکراین قرار داد. این مجتمع برای نمایش فعالیت‌های صنعتی شوروی ساخته می‌شد و داوژنکو از آن برای بررسی جایگاه کارگران در نظام صنعتی جدید استفاده کرد. شخصیت اصلی فیلم کشاورزی اوکراینی است که به کار در محل ساختمان مجتمع فراخوانده می‌شود؛ مشکلات او در انطباق با روند صنعتی شدن بیانگر واکنش نسل اوست به تحول و تغییر.

فعالیت خود داوژنکو نیز از عواقب تحولات سیاسی آن زمان در امان نماند. افزایش نظارت حزب بر کل آثار هنری شوروی بررسی خاص نشانهٔ «انحراف ناسیونالیستی» در آثار هنرمندان جمهوری‌های غیر روس را به دنبال داشت. ناقدان حزب از فیلم‌های ***زمین*** و ***ایوان*** به دلیل «ناسیونالیسم» و «فرمالیسم»شان به شدت انتقاد کردند. در نتیجه

زوینگورا (۱۹۲۷)

بود که محبوب‌ترین فیلم و احتمالاً بهترین فیلم این دهه به شمار می‌رود؛ سه گانهٔ ماکسیم کوزینتسف و تراوبرگ (۴۰-۱۹۳۸) و فیلم الکساندر زارفی و آیوسیف خایفیتس با نام ***قائم مقام بالتیک*** (۱۹۳۶) نیز از این جمله‌اند. هر یک از جمهوری‌های صاحب استودیوی فیلمسازی دست کم یک فیلم دربارهٔ شکل‌گیری اتحادشوروی ساخت. باقی فیلم‌ها در جهان معاصر رخ می‌دادند. از این میان فقط داستان دوازده فیلم در کارخانه می‌گذشت که با توجه به اهمیت تبلیغات اقتصادی در برنامهٔ دولت اتحاد شوروی رقم بسیار کوچکی است. ظاهراً فیلمسازان ساختن فیلم‌های جالب دربارهٔ کارگران را دشوار یافتند و سعی کردند از آنها اجتناب ورزند. در مقابل داستان هفده فیلم در مزرعه‌ای اشتراکی می‌گذشت و اغلب آنها کمدی موزیکال بودند و رفته رفته این باور را رواج دادند که زندگی در روستاها فقط به رقص و آواز می‌گذرد. فیلمسازان و احتمالاً تماشاگران به مکان‌های غریب علاقه داشتند و فیلم‌های بسیاری دربارهٔ دستاوردهای کاشفان و زمین شناسان و خلبان‌ها ساخته شد؛ فقط در سال‌های ۱۹۳۸ تا ۱۹۴۰ هشت فیلم ساخته شد که قهرمان آنها خلبان بودند.

یکی از مضامین مکرر فیلم‌های مربوط به زندگی معاصر مقابله با خرابکاران و خائنان بود. آن دوران عصر تقبیح و انتقاد، محاکمه‌های ساختگی، و افشای توطئه‌های باور نکردنی بود. در فیلم‌ها نیز مانند اعترافاتی که در محاکمه‌ها صورت می‌گرفت، دشمن به واسطهٔ نفرتی بی‌دلیل نسبت به سوسیالیسم دست به شرورانه‌ترین اعمال می‌زد. در بیش از نیمی از فیلم‌های مربوط به زندگی معاصر (یعنی در پنجاه و دو فیلم از هشتاد و پنج فیلم)، قهرمان داستان نقاب از چهرهٔ دشمنان پنهانی برمی‌داشت که مرتکب جنایت شده بودند. در این فیلم‌ها، دشمن گه‌گاه بهترین دوست، همسر، یا پدر قهرمان از آب در می‌آمد.

در سال ۱۹۴۰، پدیدهٔ غریبی رخ داد. از میان سی فیلمی که در آن سال به موضوعات معاصر پرداخت، هیچ کدام دربارهٔ خائنان نبود. دشمن داخلی ناپدید شد، و جای او را خارجی‌ها یا عوامل آنها گرفتند. کشور آماده می‌شد تا با دشمنی خارجی روبرو شود: فیلم‌ها دیگر به جای جستجو برای یافتن دشمن داخلی به تبلیغ این امر پرداختند که ملت‌های تشکیل دهندهٔ اتحاد شوروی باید دست در دست هم در جهت رسیدن به خیر عمومی فعالیت کنند. در سرتاسر دههٔ ۱۹۳۰، دنیای خارج در فیلم‌ها به صورت پر از هرج و مرج، تهدیدگر، و بدبخت تصویر شد. در این دنیا، مردم از گرسنگی تلف می‌شدند، نیروی بی‌رحم

داوژنکو با فیلم ***آئروگراد*** (۱۹۳۵) که در منتهی‌الیه شرقی روسیه رخ می‌دهد از امور اوکراین دوری کرد. این فیلم مهیج دربارهٔ خرابکاری درتلاش‌های توسعه طلبانهٔ شوروی در نزدیکی مرزسیبری است و نشان از هراس حکومت استالین از فعالیت‌های ضد دولتی دارد.

داوژنکو به پیشنهاد خود استالین با فیلم تاریخی ***اسکورز*** (۱۹۳۹) دوباره به اوکراین پرداخت. این فیلم دربارهٔ دستاوردهای فرماندهٔ ارتش سرخ اوکراین، نیکولای شچورس، در جنگ داخلی است و بخشی از مجموعه فیلم‌های بیوگرافیک (مهم‌ترین‌شان ***چاپایف*** ۱۹۳۴ بود) به شمار می‌رود که به سفارش دولت به سبک رئالیسم سوسیالیستی ساخته شدند و به ترویج «کیش شخصیت» در دوران استالین کمک کردند.

با افزایش بوروکراسی در صنعت سینمای شوروی و سخت‌گیری ممیزی حزب فیلم‌های داوژنکو نیز همچون دیگر فیلمسازان شوروی افت کمی پیدا کرد. داوژنکو در خلال جنگ جهانی دوم سرپرستی تولید مستندهای تبلیغاتی را عهده دار شد و در سال‌های پس از جنگ فقط یک فیلم ساخت. این فیلم ***میچورین*** (۱۹۴۸) نام داشت و بیوگرافی دانشمندی روس به نام ایوان میچورین بود که رسماً موجد «علمی ماتریالیستی» به شمار می‌رفت.

داوژنکو امیدوار بود تا در سال ۱۹۵۶ با فیلم ***شعر دریا*** بار دیگر به مسألهٔ مورد علاقه‌اش یعنی توسعهٔ اوکراین بپردازد، اما پیش از تکمیل این طرح درگذشت. همسر داوژنکو و همکارش، جولیا سولنتسوا (۸۹-۱۹۰۱)، در سال ۱۹۵۸ این فیلم را تکمیل کردند و پس از آن به فیلم ساختن از روی فیلمنامه‌ها و داستان‌های داوژنکو پرداختند که از آن جمله‌اند فیلم‌های ***روزنامهٔ سال‌های پرالتهاب*** (۱۹۶۱) و ***دزنا افسون شده*** (۱۹۶۵). فعالیت‌های همسر داوژنکو باعث شد تا هدف او یعنی به تصویر کشیدن توسعه ور شد اوکراین برقرار بماند.

وَنس کپلی

گزیده فیلم‌شناسی

محمولهٔ دیپلماتیک (۱۹۲۷)، زونیگورا(۱۹۲۸)، آرسنال (۱۹۲۹)، زمین (۱۹۳۰)، ایوان (۱۹۳۲)، آئروگراد(۱۹۳۵)، میچورین (۱۹۴۸)، شعر دریا (۱۹۵۶)

کتاب شناسی

Dovzhenko, Alexander(1973), Alexander Dovzhenko: The Poet as Filmmaker.

Kepley, Vance(1986), In the Service of the State: The Cinema of the Alexander Dovzhenko.

Oms, Marcel(1968), Alexander Dovzhenko.

Schnitzer, Luda, and Schnitzer, Jean(1966)

و وحشیانهٔ پلیس جنبش کمونیستی را سرکوب می‌کرد، و هدف نهایی کارگران دفاع از اتحاد شوروی، وطن تمامی کارگران، بود. یکی از مضامین مکرر این فیلم‌ها مهاجرت خارجیان به اتحاد جماهیر شوروی و آغاز یک زندگی شاد و کامل بود. بیست فیلم در خارج از اتحاد شوری ساخته شد که البته انتخاب مکان‌ها با توجه به دگرگونی‌های سیاست خارجی شوروی صورت می‌گرفت. پیش از سال ۱۹۳۵، معمولاً کشوری خارجی به تصویر کشیده می‌شد که نامی نداشت. برای مثال، فیلم ***حامل مرگ*** (ایوان پیری‌یف) در مکانی در غرب رخ می‌دهد که در آن تابلوهای خیابان‌ها به زبان‌های انگلیسی و فرانسوی و آلمانی است. در فیلم Deserter (پودوفکین، ۱۹۳۳) که در آلمان رخ می‌دهد، نه تنها به فاشیسم اشاره نمی‌شود، بلکه (مطابق سیاست کمینترن در آن زمان) سوسیال دمکرات‌ها مهم‌ترین دشمن کارگران کمونیست معرفی می‌شوند. از سال ۱۹۳۵ که سیاست کمینترن تغییر کرد تا سال ۱۹۳۹، شش فیلم ضد نازی ساخته شد که بهترین و مهم‌ترین آنها ***پروفسور ماملوک*** و ***خانوادهٔ اُپنهایم*** بود. و در سال ۱۹۳۹، تماشاگران دیدند که ارتش سرخ برای اهالی اوکراین و بلاروس که به تازگی از ستم و تعدی فرضی لهستان آزاد شده بودند زندگی بهتری به ارمغان آورد.

دلیل اصلی افت کمی فیلم‌هایی که دراتحاد شوروی ساخته و نمایش داده می‌شد ممیزی بود. مقامات دولتی شرایط دشوارتری بر سینمای این کشور تحمیل کردند که فیلمسازی را دست و پاگیر و وقت‌گیر می‌کرد (مخصوصاً وقتی که خط فکری و سیاسی حزب در خلال ساختن فیلمی تغییر می‌کرد). در اتحاد شوروی فیلمسازی بیش از آن چه در غرب یا در دههٔ ۱۹۲۰ در همین کشور وقت می‌گرفت به طول می‌انجامید.

ممیزی کمبود فیلمنامه‌را دو چندان ساخت، مسئله‌ای که سینمای شوروی از همان روزهای آغازین با آن دست و گریبان بود. بنابر اصول اعتقادی رسمی، فیلمنامه‌نویس بیش از کارگردان اهمیت و در نتیجه مسئولیت داشت. استالین تصور می‌کرد که کارگردان کسی جز یکی از عوامل فنی نیست و تنها وظیفه‌اش تعیین موقعیت دوربین و انجام دستورالعمل هایی است که در فیلمنامه‌قید می‌شود. روزنامه نگاران آن دوران بر «سناریوی آهنین» تأکید می‌ورزیدند که سخت از استقلال کارگردان می‌کاست و اصل آزادی کارگردان را که از بقایای فرمالیسم به شمار می‌رفت مردود می‌شمرد. معنی نداشت که فیلمنامه‌در ممیزی از تمامی جوانب بررسی شود و سپس کارگردان هر تغییری را که مناسب می‌دانست در آن اعمال کند. از نتایج جنبی این موقعیت این بود که بسیاری از فیلمنامه‌نویسان ***شهروند*** در این دوره جان خود رااز دست دادند، در حالی که کارگردانان اندکی به این سرنوشت دچار شدند.

استالین از اواخر دههٔ ۱۹۳۰ تا زمان مرگش در سال ۱۹۵۳ خودش نقش سانسورچی بزرگ را بر عهده داشت، شخصاً فیلم‌ها را می‌دید و به آنها اجازهٔ اکران می‌داد. او نیز مانند گوبلز درآلمان نازی بر تمامی جوانب سینما نظارت داشت، عنوان فیلم‌ها را تغییر می‌داد، از برخی ازکارگردانان و بازیگران حمایت می‌کرد، و فیلمنامه‌ها را مرور می‌کرد. در برخی از فیلم‌هایی که حساسیتی سیاسی داشتند مانند ***شهروند بزرگ*** (فریدریش ارملر، ۱۹۳۹) تغییراتی که استالین اعمال کرده است آن قدر زیاد است که می‌توان او را یکی از فیلمنامه‌نویسان دانست. یک بار او تصمیم ممیزان را لغو کرد، و نه فقط به یکی از کمدی‌های آلکساندروف اجازهٔ نمایش داد، بلکه دوازده عنوان متفاوت برای آن پیشنهاد کرد و سرانجام «راه درخشان» را بر «سیندرلا» الویت داد.

حکومت به واسطهٔ پافشاری بر قابل فهم کردن فیلم‌ها برای کم سوادترین افراد، ایجاد مانع د رسر راه تجربهٔ هنری، و رد هر نشانی از سبک فردی به اتهام «فرمالیست» بودن، استعداد هنرمندان بزرگ را در نطفه خفه کرد. در این میان «انقلابی»ترین و «چپ گرا»ترین هنرمندان بیشترین لطمه را دیدند. اصالت شگفت‌انگیز آثار ورتوف و داوژنکو و پودوفکین به تدریج رنگ باخت. گروه نوآور گریگوری کوزینتسف و لئونید تراوبرگ روز به روز محافظه کارتر شد. کولشف فیلمسازی را کنار گذاشت. حتی ایزنشتین که از فردگرایی‌ای تخریب‌ناپذیر بر خوردار بود وادار به محدود کردن گرایشات «فرمالیستی»اش شد. وقتی که سرانجام در سال ۱۹۳۸ به او اجازه دادند فیلم ***الکساندر نوسکی*** را تکمیل کند، سبک او دچار تغییرات چشمگیری شده بود، گرچه شخصیت‌اش تغییر نکرد.

فیلمسازان خود به گسترش این جو تقبیح و انتقاد با توجیه کردن آن کمک کردند. در این زمینه، هیچ کارگردان مهم اتحادشوروی سابقهٔ خوبی ندارد، البته به استثنای کولشف که پس از سال ۱۹۳۳ فیلمسازی را کنار گذاشت. ایزنشتاین فیلم ***چمنزار باژین*** (۳۷-۱۹۳۵) را براساس داستانی از پاول موروزف ساخت که هدف آن توجیه خیانت پسر به پدر بود. در فیلم ***آئروگراد*** (داوژنکو، ۱۹۳۵) مردی دوست خود را به دلیل خیانت می‌کشد. در فیلم ***کارت حزبی*** (پوریف) که احتمالاً نفرت‌انگیزترین فیلم این دهه است، زنی همسرش را به دلیل این که جزء ستون پنجم است می‌کشد. فیلم **Counterplan** (ارملر

ویوتکیه ویچ، ۱۹۳۲)دربارهٔ لزوم مقابله با خرابکاران، و فیلم **شهروند بزرگ** دربارهٔ برداشت استالینیستی قتل کیروف و محاکمه‌های بزرگ پاک‌سازی بود. (در خلال تولید **بزرگ**، چهار نفر که با آن در ارتباط بودند دستگیر شدند). در این دورهٔ وحشت و اختناق، ظاهراً هیچ یک از این کارگردانان برای رد طرح این فیلم‌ها تلاشی نکرده‌اند، هر کس که از تولید این فیلم‌ها سرباز می‌زد جانش به خطر می‌افتاد، وبسیاری از آنها دست‌کم تا اندازه‌ای به درستی آن چه می‌کردند اعتقاد داشتند.

جنگ بزرگ میهنی

سینمای زمان جنگ شوروی دچار یک طنز است. در زمان جنگ، در تمامی کشورها نظارت دولت بر سینما افزون شد، و سینما تبلیغاتی‌تر شد. در شوروی نیز سینما برای شرکت در جنگ بسیج شدو فیلم‌های آن آشکارا تبلیغاتی شدند با این حال با توجه به گذشته و آیندهٔ سینمای شوروی، اکنون مشخص شده است که جنگ برای آن دورهٔ آزادی و رهایی بود. حکومت تا اندازه‌ای به تجربه گرایی هنری میدان داد. در خلال جنگ، فیلمسازان شوروی به موضوعاتی پرداختند که عمیقاً به آنها باور داشتند و بیانگر احساسات قلبی‌شان بود.

در ژوئن سال ۱۹۴۱، هیتلر به اتحاد شوروی حمله کرد و نیروهای آلمانی با سرعت به سوی مسکو پیشروی کردند. رهبران صنعت سینمای شوروی برای غلبه بر این موقعیت دشوار حداکثر توان خود را به‌کار بردند و با سرعتی باور نکردنی نیروی سینما را بسیج کردند. آنها بخش اعظم منابع اندک خود رابه ساختن فیلم‌های مستند اختصاص دادند و وظیفهٔ تدوین فیلم‌های خبری را به عهدهٔ کارگردانان مهم گذاشتند. استودیوها به سناریوی فیلم‌های در دست تولید مضامین جنگی افزودند. برای مثال، فیلم ***ماشنکا*** (یولی رایزمان) که پیش از حملهٔ آلمانی‌ها تقریباً کامل شده بود، بازسازی شد. طرح این فیلم که اصلاً کمدی سبکی دربارهٔ زندگی شادمانهٔ جوانان شوروی بود به این صورت تغییر داده شد که در نسخهٔ جدید آن که در سال ۱۹۴۲ اکران شد قهرمان فیلم برای رفتن به جبهه داوطلب می‌شود و با شجاعت خود دوست دخترش را شگفت زده می‌کند. دولت برخی از فیلم‌هایی راکه تولید و اکران شده بودند و مضامین ضد بریتانیایی و ضد لهستانی داشتند جمع آوری کرد، به طوری که فیلم ***رویا*** (میخاییل رام) که ظلم و جور طبقهٔ حاکم لهستان را نشان می‌داد دو سال توقیف بود. از آنجا که تماشاگران فیلم سینمایی می‌خواستند، آن دسته از فیلم‌های پیش از جنگ که مضمونی میهن‌پرستانه داشتند، مانند **پترکبیر** (۱۹۳۷) و Shchors (داوژنکو، ۱۹۳۹)، بار دیگر اکران شدند. دراین میان فیلم ***الکساندر نوسکی*** از اهمیتی خاص برخوردار بود، چراکه فیلمی سخت ضد آلمانی بود و در زمان قرارداد مولوتوف ـ ریبن ـ تروپ (بین شوروی و آلمان) جمع آوری شده بود.

احتیاج ما در اختراع است. استودیوها از آنجا که نمی‌توانستند با سرعت فیلم هایی بلند با محتوای تبلیغاتی غنی بسازند، فیلم هایی کوتاه ساختند و آنها را به شکل مجموعه هایی درآوردند. فیلم‌های کوتاه ضد نازی بلافاصله وارد جریان تولید شد و اولین مجموعهٔ آنها دردوم اوت سال ۱۹۴۱ و دو مجموعهٔ دیگر در اواخر همان ماه اکران شد. هر مجموعه شامل دست کم دو و حداکثر شش فیلم کوتاه بود. مجموعه‌های اول تا پنجم کلاً عنوان ***پیروزی از آن ماست*** را گرفتند. هفت مجموعه در سال ۱۹۴۱ و پنج مجموعهٔ دیگر در سال ۱۹۴۲ اکران شد که آخرین آنها در ماه اوت بود. دراین زمان صنعت سینما دوباره سازمان‌دهی شد و توان ساختن فیلم‌های بلند را یافت، از این رو ساختن مجموعه فیلم‌های کوتاه متوقف شد. محتوای این مجموعه‌ها که به Kinosborniki معروف شدند بسیار گوناگون بود. آنها هم شامل مستندهایی دربارهٔ نیروهای متفقین مانند نیروی دریایی انگلیس و نبرد هوایی بر فراز لندن بودند و هم شامل بخش‌هایی از فیلم‌های موفق قدیمی مانند ترانه‌های لیولوف اُرلُوا از فیلم ***ولگا ـ ولگا*** (۱۹۳۷).

مردم تشنهٔ فیلم بودند: آنها می‌خواستند بدبختی‌های هر روزه را فراموش کنند؛ امید می‌خواستند ؛ می‌خواستند کسی یا چیزی امید آنها به پیروزی نهایی را تأیید کند. سینما رفتن یکی از معدود سرگرمی‌های زمان جنگ بود. اما در شرایط جنگی، تولید و نمایش فیلم بسیار دشوار شده بود. سالنهای سینما ویران شدو تعداد پروژکتورها در اولین سال‌های جنگ نصف شد. فیلمسازی در دورترین نقطهٔ آسیای مرکزی با مشکلات عدیده همراه بود. یکی از موفق‌ترین فیلم‌های این زمان ***رنگین کمان*** (مارک دانسکوی، ۱۹۴۴) بود. این فیلم که داستان آن در زمستان اوکراین رخ می‌دهد در تابستان سال ۱۹۴۳ و درگرمای ۴۰ درجه سانتی گراد در عشق‌آباد فیلمبرداری شد؛ «برف» فیلم را از پنبه و نمک و نفتالین ساختند و بازیگران مجبور بودند با پالتوهای سنگین و ضخیم ایفای نقش کنند و پزشکی هم سرصحنه حاضر بود تا در صورت بیهوش شدن آنها یاری‌شان کند.

استودیوهای شوروی در میان سال‌های ۱۹۴۲ و ۱۹۴۵ (غیر از فیلم‌های کودکان و کنسرت‌ها) هفتاد فیلم ساختند که از

آن میان بیست و یک فیلم تاریخی بود. تعداد فیلم هایی که به تجربهٔ سربازان در جبهه می‌پرداختند بسیار اندک بود و اغلب آنها، به استثنای فیلم **جبهه** (گئورگی واسیلی‌یف، ۱۹۴۳)، معمولی بودند. تا زمانی که جنگ ادامه داشت، کسی تمایلی به بزرگ جلوه دادن آن نداشت. فیلمسازان ترجیح می‌دادند به جای نمایش جنگ به مثابه اقدامات قهرمانی، رفتار وحشیانهٔ آلمانی‌ها و شهامت پنهان و شرافت مردم ساده و معمولی را در شرایطی دشوار و غیرعادی نشان دهند. بنابراین به یادماندنی‌ترین فیلم‌های این دوره یا دربارهٔ پشت جبهه بودند و یا دربارهٔ جنگ‌های پارتیزانی در مناطق تحت اشغال آلمان. دربارهٔ جنگ‌های پارتیزانی سه فیلم مهم و به یاد ماندنی ساخته شد. اولین آنها یعنی فیلم ***او ازمام وطن دفاع می‌کند*** (ارملر) در مه سال ۱۹۴۳ به روی پرده رفت. این فیلم از لحاظ هنری ابتدایی بود، قهرمان زن آن معدودی ویژگی‌های فردی داشت، و ساده‌ترین پیام سیاسی یعنی ضرورت انتقام را منتقل می‌کرد. فیلم **Radaga** که در ژانویهٔ سال ۱۹۴۴ اکران شد پیچیده‌تر بود. این فیلم دربارهٔ پارتیزان زنی به نام اُلنا است که برای زایمان به روستایش باز می‌گردد. او را دستگیر و شکنجه می‌کنند، اما او رفقایش را لو نمی‌دهد. سومین فیلم که ***زویا*** (لو آرنشتام) نام داشت و در سپتامبر سال ۱۹۴۴ به روی پرده رفت اقتباسی بود از داستان شهادت پارتیزانی هجده ساله به نام زویا کوزمودمیانسکایا. او نیز مانند النا شکنجه را تاب می‌آورد و مرگ را به خیانت به دوستانش ترجیح می‌دهد. قهرمان هر سه فیلم زن است. این فیلم‌ها از نشان دادن شهامت و مصائب زنان دو هدف داشتند: اول، برانگیختن نفرت مردم نسبت به دشمن ستمگر؛ و دوم، ترویج این پیام که مردان نباید از این زنان کم بیاورند.

این فیلم‌ها بیانگر تحول جالبی هستند. در پایان فیلم ***او از مام وطن...***، پارتیزان‌ها روستا را از دست دشمن پس می‌گیرند و قهرمان را از اعدام نجات می‌دهند. در فیلم **Raduga**، قهرمان کشته می‌شود، اما مرگ او با آزادی روستایش از دست دشمن جبران می‌شود. اما فیلم ***زویا*** با شهادت قهرمان‌اش به پایان می‌رسد. این تفاوت‌ها دلیل ساده‌ای دارد. فیلمنامه‌فیلم اول در سال ۱۹۴۲ نوشته شد یعنی زمانی که برای تماشاگران شوروی دیدن اعدام هموطنشان بسیار مأیوس کننده بود. اما در تابستان سال ۱۹۴۴ مردم به پیروزی نهایی خود اطمینان داشتند و به تسلی و دلگرمی نیازی نداشتند.

قهرمان فیلم هایی که به پشت جبهه می‌پرداختند نیز معمولاً زن بودند و همان خصوصیات اخلاقی شرافت و بردباری و ایثار را تبلیغ می‌کردند. فیلم ***سرزمین بزرگ*** (سرگی گراسیموف) که از این لحاظ نمونه است زنی را نشان می‌دهد که پس از اعزام همسرش به جبهه در کارخانه‌ای به کارگری عالی تبدیل می‌شود و از این راه به پیروزی کشورش کمک می‌کند.

در شوروی نیز همچون در دیگر کشورهای درگیر درجنگ موضوع خیانت و جاسوسی از مضامین مهم به شمار می‌رفت و جنون داستان‌های جاسوسی در اوج خود بود. در فیلم‌های آغاز جنگ، همگان از جمله کودکان و پیرزنان، نقاب از چهرهٔ جاسوسان برمی‌داشتند. در فیلم کوتاه **In the sentry box** که در نوامبر سال ۱۹۴۱ به روی پرده رفت سربازان ارتش سرخ جاسوسی آلمانی را دستگیر می‌کنند که زبان روسی را عالی حرف می‌زند و اونیفرم ارتش سرخ را بر تن دارد. او وقتی عکس کودکی استالین را که روی دیوار است نمی‌شناسد خود را لو می‌دهد. این داستان بر فرضی واقع گرایانه استوار است، و آن این که کسی که در دههٔ ۱۹۳۰ در شوروی زندگی کرده است ممکن نیست این اشتباه را بکند. اما نکتهٔ مهم در این فیلم پیام پنهانی آن است: استالین حتی در قاب عکسی روی دیوار از مردمش حمایت می‌کند.

نازی‌ها مخصوصاً در نخستین فیلم‌های زمان جنگ هم وحشی و ظالم بودند و هم احمق و ترسو. به تصویر کشیدن آلمانی‌های خوب و متین و انسان مورد اعتراض واقع شد. پودوفکین در سال ۱۹۴۲ بر اساس داستان‌های برشت فیلمی با نام **Murderers go out on the Road** ساخت که قربانی‌های آلمانی حکومت هیتلر و هراس شهروندان عادی از او را نشان می‌داد، اما این فیلم اجازهٔ پخش نگرفت.

در شوروی، جنگ علیه آلمان «نبرد بزرگ میهنی» خوانده می‌شد و سربازان ارتش سرخ نه برای سوسیالیسم یا کمونیسم، بلکه «به خاطر مام وطن، شرافت، آزادی، و استالین» به جبهه می‌رفتند. اما در یک امپراتوری چند ملیتی میهن‌پرستی چه معنی داشت؟ خصومت‌های پنهان در درون اجتماع بسیار مختلف اتحاد جماهیر شوروی آشکارا خطر به شمار می‌رفت، مسئله‌ای که تبلیغات‌چی‌های نازی مخصوصاً در اواخر جنگ از آن حداکثر بهره برداری را کردند. استودیوهای فیلمسازی در پاسخ به ساختن فیلم هایی روی آوردند که «دوستی ملل» را نمایش می‌دادند، برای مثال، در فیلمی یک سرباز گرجی و یک سرباز روس به مأموریتی خطر ناک می‌روند که موفقیت آن به همکاری آنها بستگی دارد؛ و در پایان فیلم سرباز روس سرباز گرجی را از مرگ نجات می‌دهد، یا برعکس.

گذر از انتر ناسیونالیسم مارکسیستی به میهن پرستی قدیمی

پیش از آغاز جنگ، در اواخر دهۀ ۱۹۳۰، و با فیلم هایی دربارۀ قهرمانان ملی آغاز شد. اما در خلال جنگ روند تولید این نوع فیلم سرعت یافت، و بی وقفه فیلم‌هایی ساخته شد برای نمایش این نکته که چطور انسانی بزرگ (یعنی استالین) می‌تواند بر تاریخ تأثیر بگذارد. فیلم نمونه‌ای این نوع ***کوتوزوف*** (ولادیمیر پتروف، ۱۹۴۴) بود دربارۀ ژنرالی که بیش از یک قرن پیش روسیه را از تهاجم ناپلئون نجات داده بود. در این فیلم، کوتوزوف استراتژیستی زیرک معرفی شده است، برخلاف برداشت تولستوی از شخصیت کوتوزوف در رمان ***جنگ و صلح***؛ دراین رمان، کوتوزوف از آنجا در جنگ پیروز می‌شود که اجازه می‌دهد سربازانش او را راهنمایی کنند. فیلمی دیگر در این زمینه اثر استادانۀ ایزنشتین با نام ***ایوان مخوف*** (۱۹۴۴) است که ایوان را هم به عنوان قهرمانی بزرگ نمایش می‌دهد و هم به عنوان شخصیتی پیچیده و ناراحت.

ناسیونالیسم اقلیت‌ها در شوروی، مسال‌های بغرنج بود. هر یک از ملیت‌های مهم حماسه‌ای بزرگ دربارۀ قهرمان ملی خود ساخت: ***بوگران خملینسکی*** در اوکراین، ***گئورگی شاکادزه*** در گرجستان، ***دیوید بک*** در ارمنستان، و ***آرشین مالالان*** در آذربایجان. لازم به گفتن نیست که هیچ یک از این قهرمانان ملی قادر به رویارویی با حکام ستمگر روسیه نبودند؛ باید گفت که برعکس، «دوستی ملل» باید به گذشته رانده می‌شد.

از سوی دیگر، احساسات ناسیونالیستی بیش از حد تهدیدی بود برای نظام حکومتی شوروی که مبتنی بود بر «نقش اساسی» روس‌ها. اوکراین دراین میان مسال‌های خاص به شمار می‌رفت، چرا که آلمانی‌ها سخت تلاش می‌کردند تا اوکراینی‌ها را علیه حکومت شوروی بشورانند. دولت تصمیم گرفت که به ناسیونالیسم اوکراینی زیاد مجال ندهد، و استالین شخصاً یکی از سناریوهای داوژنکو را که به نظرش خیلی ناسیونالیستی بود رد کرد. در نتیجه این کارگردان بزرگ اوکراینی در خلال جنگ اصلاً فیلم نساخت.

تقریباً تمامی فیلم‌های تاریخی در هر جا و هر زمان که ساخته شوند جهت‌گیری دارند، و هدف‌شان جلب نظر تماشاگران امروزی به مسائل روز است. ساده لوحی است اگر انتظار داشته باشیم که سینمای شوروی در میانۀ جنگی خانمان‌برانداز رخدادهای گذشته را به شکلی عینی و بی‌قصد و هدف خاص به تصویر کشیده باشد. با این حال باید گفت که برخی از فیلم‌های شوروی گذشته را به شکلی وقیحانه تحریف کرده‌اند. برای مثال، مجموعه‌ای از فیلم‌های این کشور به تهاجم آلمان به اوکراین در سال ۱۹۱۸ پرداخته‌اند، دراین فیلم‌ها، آلمانی‌ها همیشه وحشی‌اند، ارتش سرخ همیشه آنها را شکست می‌دهد، و استالین همیشه خردمندانه رفتار می‌کند. اما واقعیت این بود که ارتش سرخ در سال ۱۹۱۸، جز در چند شبیخون کوچک، با آلمانی‌ها درگیر نشد، چه رسد به آن که آنها را شکست دهد؛ استالین هم در آن زمان فرماندۀ ارتش نبود. با این حال واقعیت فیلمسازان را از کاری بازنمی‌داشت. فیلم‌های ***الکساندر پارخومنکو*** (لئونید لوکوف، ۱۹۴۲) و ***دفاع از تزاریتزین*** (واسیلی‌یف، ۱۹۴۲) نبردهایی را به تصویر کشیده‌اند که هرگز روی نداده‌اند؛ اگر روی می‌دادند، به شکست سرخ‌ها می‌انجامید.

آخرین سال‌های حکومت استالین

پایان جنگ به آزادی بیشتر فیلمسازان نینجامید. برخلاف، در پاییز سال ۱۹۴۶، دولت استالین دست به اقداماتی در جهت تثبیت دوبارۀ نظارت ایدئولوژیکی خود زد که در خلال جنگ کاهش یافته بود. دستورات و شرایط متغیر و متناقض مقامات دولتی و دخالت مداوم آنها در امر فیلمسازی آن قدر افزایش یافت که صنعت سینما تقریباً متوقف شد. در دشوارترین سال‌های این دوران که غالباً آن را دورۀ تشنگی برای سینما می‌نامند، استودیوهای شوروی کمتر از ده فیلم در سال تولید کردند، و برخی از همین فیلم‌های اندک اولین بار پس از مرگ استالین به نمایش در آمدند (مانند فیلم ***ایوان مخوف، قسمت دوم*** که در سال ۱۹۴۶ ساخته شد). استودیوها بیکار ماندند و کارگردانان جوان فرصتی برای پرورش استعدادهاشان نداشتند. در نتیجه سینماها را وادار به نمایش دوبارۀ فیلم‌های پیش از جنگ ودوران جنگ کردند. این فیلم‌ها هم شامل فیلم‌های شوروی بودند و هم شامل آن به اصطلاح «فیلم‌های افتخار» که ارتش سرخ از آلمان به غنیمت گرفته بود. در میان سال‌های ۱۹۴۷ و ۱۹۴۹، تقریباً پنجاه عدد از این فیلم‌ها به نمایش درآمد. طنز قضیه در اینجا بود که در حالی که برای فیلمسازان شوروی کنار آمدن با مقتضیات دشوار سیاسی روز به روز سخت‌تر می‌شد، فیلمهای نازی و آمریکایی با تدوین دوباره و عنوان جدید به نمایش درمی‌آمدند. این فیلم‌ها به محبوبیت فراوان دست یافتند، اما هرگز نقد نشدند.

استودیوهای شوروی در میان سال‌های ۱۹۴۶ و ۱۹۵۳، ۱۲۴ فیلم سینمایی تولید کردند. به استثنای برخی از این فیلم‌ها که مخصوص کودکان بودند، امروزه باقی آنها به درد نمایش نمی‌خورند. این فیلم‌ها سه دسته می‌شوند: «مستندهای هنری» و فیلم‌های تبلیغاتی و بیوگرافی‌های سینمایی.

مشهورترین نمونۀ اولین دسته فیلم ***سقوط برلین*** (میخاییل

کیائورلی، ۵۰-۱۹۴۹، دوبخش) است. این فیلم بیانگر اوج کیش استالینی است. کیائورلی رهبر شوروی را به مثابه شخصیتی ماورالطبیعی به تصویر کشید، کسی که از دل انسان‌های ساده خبر داشت، و صرف حضور او باعث ترانه خوانی فرشتگان می‌شد. در این فیلم، رهبر شوروی همچنین نابغه‌ای نظامی است که هم هیتلر را دست تنها شکست داده است، و هم آمریکایی‌ها را که مخفیانه به نازی‌ها کمک می‌کردند از کشور دور نگه داشته است. هدف از فیلم‌های تبلیغاتی حمایت از یکی از سیاست‌های داخلی یا خارجی شوروی بود. فیلم ***دادگاه عدل*** (آبرام روم، ۱۹۴۸) به مضمون نیاز مقابله با «جهان وطن‌های بی ریشه» می‌پردازد. دو دانشمند شوروی در آستانهٔ کشفی مهم با «ایدهٔ غلط انترناسیونالیسم علمی» و امید به مشهور شدن اغوا می‌شوند و تصمیم می‌گیرند تا تحقیق خود را در نشریه‌ای آمریکایی به چاپ برسانند. دانشمندان آمریکایی که بعداً جاسوس از آب در می‌آیند به آزمایشگاه آنها می‌آیند و از تجهیزات آن شگفت زده می‌شوند. دو دانشمند شوروی متنبه می‌شوند، یکی از آنها اشتباهاتش را می‌پذیرد و بخشوده می‌شود، و دیگری به دست دادگستری شوروی سپرده می‌شود. تعدادی از کارگردانان و فیلمنامه‌نویسان مشهور خود قربانی تبلیغات علیه جهان وطن‌ها شدند. به لئونید تراوبرگ و ژیگاورتوف و سرگی یوتکه ویچ (که هر سه یهودی بودند) حملاتی سخت شد، به طوری که تا پس از مرگ استالین نتوانستند فیلم بسازند. در همین ضمن ساختن بیوگرافی‌های سینمایی بر اساس زندگی قهرمانان ملی ادامه یافت و هفده فیلم از این دسته ساخته شد که از آن جمله‌اند زندگی آهنگسازانی چون گلینکا و مورسورسکی و ریمسکی کوساکف. این فیلم‌ها آن‌قدر به یکدیگر شباهت داشتند که حتی مطبوعات شوروی اشاره کردند که می‌توان دیالوگ‌های یک فیلم رابه جای دیالوگ‌های دیگر گذاشت.

در خلال این سال‌های سخت، سینمای شوروی بیش از همیشه درمعرض مداخله‌های دولتی، پیام‌های سیاسی تک بعدی، سرکوب سبک‌های شخصی، و برتری کلام (سناریوی آهنین) بر تصویر قرار گرفت ولطمه دید. با این حال درست پیش ازمرگ استالین رهبران حزب به این فکر افتادند که فرهنگ شوروی به بیابانی برهوت تبدیل شده است. آنهانگران این شدند که رمانها و نمایشنامه‌ها و فیلم‌ها دیگر به نیازهای تبلیغاتی حزب پاسخ نمی‌گفتند، ازاین رو با تردید از جزم گرایی خود قدری دست برداشتند. گ. م. مالنکوف درنوزدهمین کنگرهٔ حزب در اکتبر سال ۱۹۵۲ بخشی از سخنرانی خود را به مسائل فرهنگ شوروی اختصاص داد، همگان را به ساختن فیلم‌های بیشتر فرا خواند، و به طور ضمنی موضع پیشین رهبری حزب را که فقط بر ساختن «فیلم‌های شاهکار» تأکید داشت رد کرد. میخاییل رم در این باره گفته است: «کم فیلم ساختن به هیچ وجه از زیاد فیلم ساختن آسان‌تر نبود. این عقیده که باید توجه خود را بر ساختن آثاری اندک متمرکز کنیم (انگار این طور می‌شد فقط فیلم‌های عالی تولید کرد) ناممکن از آب درآمد».

تصمیم به تولید فیلم‌های بیشتر پیامدهای بسیاری داشت. استودیوهای جمهوری‌ها که به فراموشی سپرده شده بودند احیا شدند؛ استعدادهای جوان به کار گرفته شدند؛ استودیوها توانستند فیلم‌های بیشتری بسازند وفقط به دنبال فیلم‌های عظیم نباشند، ژانرهایی که تقریباً فراموش شده بودند بار دیگر به صحنه آمدند. مالنکوف همچنین به فقدان تأسف‌بار کمدی اشاره کرد. به گفتهٔ او: «ما به گوگول‌ها و شچدرین‌ها نیاز داریم تا با آتش طنز و هجو هر چیز منفی و ناخوشایند و مرده، و هر چیز را که حرکت ما به سوی آینده را کند می‌کنند از میان بردارند».

کشمکش نیز باید دوباره در فیلم‌ها به کار گرفته می‌شد، همان چیزی که همگان معتقد بودند که کلیشه‌ای و کسل کننده شده است. با این حال کشمکش باید همیشه از نوع «درست» آن (یعنی میان کهنه و نو) می‌بود و به پایانی درست (یعنی پیروزی نو) می‌انجامید. اما ناقدان جرأت اشاره به این امر را نداشتند که فیلمسازان نمی‌توانند زیر نظر حکومتی جبار فیلم‌های جسورانه‌تر بسازند.

تحولات سال‌های ۱۹۵۲ و ۱۹۵۳ بر تولید فیلم تأثیر فوری نداشت. در اتحاد شوروی، زمان زیادی به طول می‌انجامید تا فیلمی ساخته و اکران شود، و فیلم‌های سال ۱۹۵۳ به همان یکنواختی و بی‌روحی قدیم بودند. پیش شرط اساسی دیگر برای بروز تحولات مرگ استالین بود. این شرط نیز در مارس سال ۱۹۵۳ برآورده شد، و به دنبال آن تغییراتی عظیم در سیاست کشور رخ داد. تأثیر این تغییرات در تمامی بخش‌های فرهنگ شوروی رخ نمود و سینمای شوروی نیز به سرعت احیا شد. درمیانه دههٔ ۱۹۵۰، بسیاری از قید و بندها برداشته شد. تولید فیلم افزایش فراوان یافت. کارگردانانی که در گذشتهٔ دور کارهای جالب توجهی کرده بودند فرصت را مغتنم شمردند و به عرصهٔ سینما و تجربه‌گری برگشتند، کارگردانان جوان و با استعداد به عرصه آمدند. هنرمندان به مسائلی واقعی و اساسی روی آوردند و با شور و حال به ابراز عقیده پرداختند. سینما ناهمگون و مملو از گونه‌های مختلف شد. در نظامی که تمامی جوانب زندگی را سیاسی می‌کرد، هر فیلمی که دنیا را به شکلی

کتاب شناسی

کمابیش واقع گرایانه به تصویر می‌کشید و لاجرم به مشکلات اشاره می‌کرد ماهیتی شورشی و مخالف حکومت داشت. گرچه سینمای شوروی هرگز دوباره به مقام بین المللی خود در اواخر دهۀ ۱۹۲۰ دست نیافت، تولیدات آن بار دیگر تماشایی شدند و قدمی مثبت در زندگی فرهنگی کشور به شمار رفتند.

ترجمه: امید نیک فرجام

Kenz, Peter(1992), Cinema and Soviet Society,1917-1953

Leyda, Jay(1960), kino: A History of Russian and Soviet Film.

Stites, Richard (1992), Soviet Popular Culture: Entertainment and Society in Russia Since 1990.

سینمای هند:
از خاستگاه‌ها تا زمان استقلال

آشیش راجادیاکشا

هند یکی از بزرگ‌ترین کشورهای دنیا و دارای گوناگون‌ترین اشکال فرهنگ است. این کشور از لحاظ جمعیت پس از چین و از لحاظ صنعت سینما پس از ایالات متحد مقام دوم را دارد. فیلم‌های هندی نه تنها در خود هند، بلکه در بخش‌های وسیعی از آسیا و آفریقا و بسیاری از کشورهای دارای مهاجران هندی محبوبیت بسیار دارند. ریشه‌های سینمای هند به گذشته‌ای دور باز می‌گردد. و سنت‌های فرهنگی گوناگون را در بر می‌گیرد. همواره مرکز اصلی تولید فیلم‌های هندی بمبئی بوده است، اما در آغاز قرن صنعت سینما در گوشه و کنار این شبه قاره، یعنی در کلکته، مدرس، لاهور، و دیگر مراکز عمده، پا گرفت که فعالیت خود را بر آن نمایش‌های هنری و تئاتری متمرکز کردند که ترکیبی از الگوهای غربی و سنتی کشور بود. حاصل این ترکیب ژانرهایی چون ژانر «اسطوره‌ای» (بر اساس اسطوره‌ها و افسانه‌های هندی) است که فقط به هند تعلق دارد.

نمایش

در آن روزهای آغازین، نمایش فیلم به تئاترهای سیاری که در چادر اجرا می‌شدند محدود می‌شد و برای این کار از سیستم نمایش ادیسون و پس از سال ۱۹۰۷ از سیستم نمایش پاته استفاده می‌شد.

اما از سال ۱۹۱۰ نخستین سینماها ساخته شد و کاخ‌های معروف تئاتر در شهرهای بزرگ این کشور به سالن نمایش «بیوسکوپ» تبدیل شد. فیلم‌های کوتاه برادران لومیر اولین بار در تاریخ هفتم ژوییه سال ۱۸۹۶ در هتل واتسون بمبئی و به عنوان «شگفتی قرن، و یکی از عجایب دنیا» به نمایش درآمد؛ اما پس از آن نمایش فیلم به تئاتر ناولتی و معروف‌ترین تئاتر پارسی (Parsee) شهر یعنی شرکت تئاتر ویکتوریا منتقل شد. تئاتر ناولتی حتی در آن زمان دو نوع بلیت (۱/۵ روپیه‌ای و ۴ آنه‌یی) می‌فروخت تا تماشاگران «طبقهٔ پایین» نیز بتوانند از فیلم استفاده کنند.

در سال ۱۸۹۹، پروفسوری به نام استیونسون فیلمی را با نام ***چشم اندازی از مراسم و صحنه‌های مربوط به هند*** درکنار اثر صحنه‌ای معروف کلکته با نام ***گل ایرانی*** در استار تیترز نمایش داد و با این کار شیوهٔ غالب نمایش در دههٔ بعد در شهر کلکته را بنیان نهاد. هیرالال سن (۱۹۱۷-۱۸۶۶)، «نخستین» کارگردان هندی، شرکت رویال بیوسکوپ را تأسیس کرد و از چندین نمایشنامهٔ موفق‌ترین گروه‌های تئاتر در کلکته یعنی استارتیترز و کلاسیک تصویر برداری کرد؛ برای مثال، او در سال ۱۹۰۳ نمایش ***علی بابا و چهل دزد بغداد*** را ثبت کرد که کوسوم کماری در آن بازی می‌کرد، یعنی ستارهٔ تئاتر کلاسیک و در واقع نخستین ستارهٔ سینمای هند. غالب فیلم‌های سن پس ازخود نمایشنامه‌ها و به عنوان بخشی از برنامهٔ شبانه تئاتر به نمایش درمی آمد.

شاه مهاراجه کلهاپور که علاقه بسیاری به تئاتر داشت سرمایه تأسیس نخستین استودیوی فیلمسازی را تأمین کرد و آن را ماهاراشترا با نام شرکت فیلمسازی ماهاراشترا (۳۲-۱۹۱۷) بنیان نهاد. بابو رائو پینتر (۱۹۵۴-۱۸۹۰) که نقاش دکورهای تئاتر بود اداره این استودیو را به عهده گرفت و زیر نظر او این استودیو نیز در نوزایی موسیقی صحنه‌ای و محبوب هند با نام ناتیاسانجیت نقشی ایفا کرد. به واسطه تشویق‌های پینتر، آهنگسازان مهم این ژانر، مانند گویند رائو تمب و ماسترکریشنارائو، به همراه بسیاری از ستاره‌های محبوب تئاتر به تدریج وارد سینما شدند.

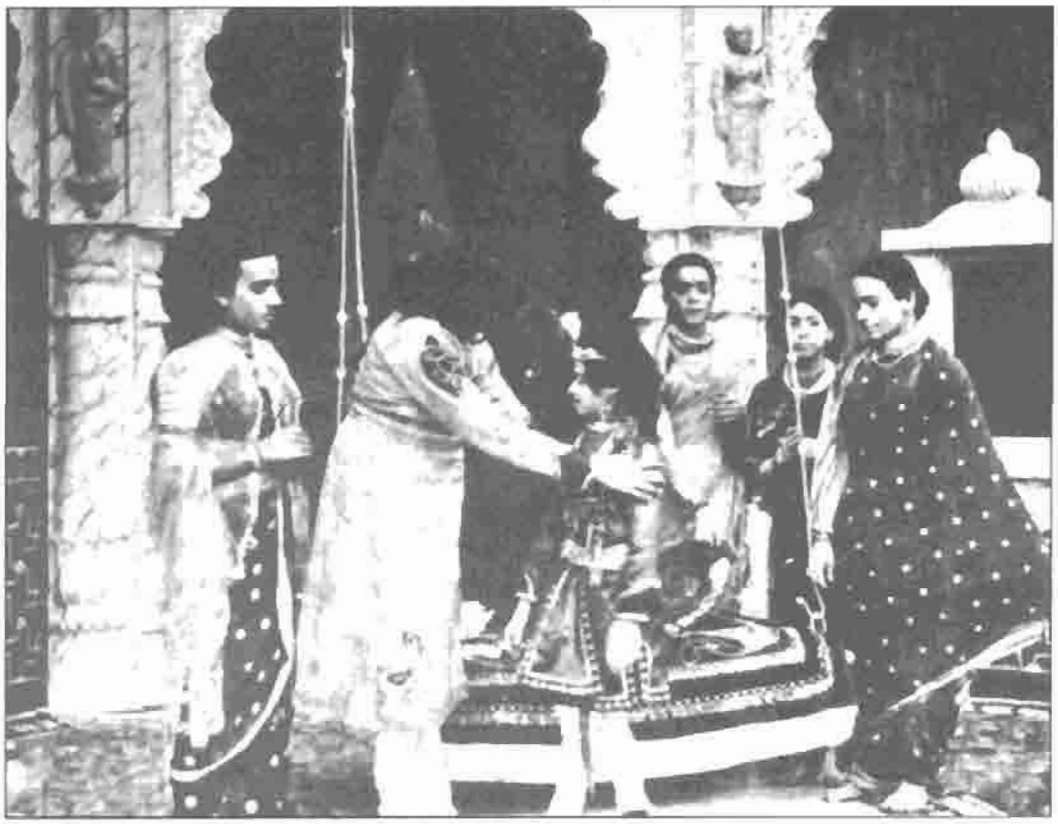
این روند در تمامی مناطق یکی پس از دیگری تکرار شد. در آندرا پرادش، گروه سورابی تیترز نخستین فیلم‌های سینمایی بزرگ را در تلوگو نمایش داد. در مدرس، نقش‌های عمده را پامال سام باندام مودالیار نمایشنامه نویس که برای بنیانگذاری سینمایی «چشم‌گیر و ارزشمند» در تامیل تلاش فراوان کرد، و شرکت تئاتری تی. کی. اس. برادرز (که بعدها به تهیه کنندگی فیلم‌های ناطق تامیل روی آورد) بر عهده گرفتند. در کارناتاکا، شرکت گوبی ویرانا و دیگر گروه‌های تئاتر در میسور، پایتخت پادشاهی وودیار، رشد کردند و به سود سرشار دست یافتند و بعدها تا اواخر دهه ۱۹۶۰ نظارت خود بر سینمای **Kannada** را

حفظ کردند. از همین گروه‌ها، نخستین کارگردانان این سینما مانند اچ. ال. ان. سیمها و بی. ار. پانتولو و گ. و. ایر، ستاره‌های آن مانند راج کومار ولیلاواتی، و غالب پول‌سازترین فیلم‌های آن بیرون آمدند: برای مثال، فیلم ***بدارا کاناپا*** (۱۹۵۳) نخستین فیلم موفق و بزرگ سینمای **Kannada** اقتباسی بود از یکی از نمایش‌های صحنه‌ای شرکت گوبی به قلم گ. و. ایر، و فیلمی ماجرایی و اسطوره‌ای به شمار می‌رفت. ایر بعدها به کارگردان «فیلم‌های هنری» معروف شد و با فیلم ***آواز قو*** (۱۹۷۵) به این ژانر بازگشت که دیگر در آن زمان هم محبوبیتی عام داشت و هم میراثی کلاسیک به شمار می‌رفت.

پنجاب

در لاهور، پایتخت فرهنگی و اقتصادی پنجاب (که اکنون در پاکستان واقع شده است)، سال ۱۹۰۱ شاهد دو پیشرفت عمده بود که در واقع صنعت سینمای هند را دگرگون کرد. گانداروا ماهاویدیالایا در این سال تاسیس شد: یک مدرسهٔ موسیقی که برای اولین بار آموزش موسیقی کلاسیک را به خارج از مرزهای نظام فئودالی مرشدان برد و در دسترس همگان قرار داد و با چاپ متون موسیقی که تا کنون از آنها سخت محافظت شده است انقلابی عظیم برپا کرد. این مدرسه باعث گسترش موسیقی ملی کشور شد و غالب موسیقی‌دانان بزرگ صحنه‌ای و ستارگان آواز خوانی همچون شانتا آپته (استودیوی پرابات) و مهم‌تر از همه، آهنگ‌سازانی چون رفیقه غزنوی و ماستر کریشنارائو را تربیت کرد. در همین سال قانونی به تصویب رسید که سرمایه‌گذاری شهری در کشاورزی را محدود کرد و این به سرمایه‌گذاری فراوان درکار سرگرمی‌سازی انجامید. بخش عمده‌ای از این سرمایه‌ها در امر سالن‌سازی، اول برای تئاتر و سپس برای سینما، صرف شد. در سرتاسر دوران سینمای صامت فیلمسازی محلی به فیلم‌های آموزشی و مستند محدود شد که سازمان‌های دولتی، مخصوصاً راه‌آهن، به استودیوها سفارش می‌دادند. اما شرکت توزیع فیلم رواشان‌کار پانچولی با نام امپایر فیلم با شرکت آر. کی. او قرارداد بست و به این ترتیب پس از ورود صدا به عرصهٔ سینما حقوق استفاده از تجهیزات فتوفون را به دست آورد؛ این قرارداد شبکهٔ توزیع باثباتی را در آن ناحیه به وجود آورد، گرچه تقریباً فقط فیلم‌های آمریکایی را به کشور وارد می‌کرد. نخستین فیلم‌های سینمایی پنجابی که توسط استودیوهای ابرایز پیونیر و یا پلایارت فتوتون، متعلق به ای. آر. کاردار، تولید شد فیلم‌های ماجرایی و مهیج بودند که در

راجا هاریشاندرا (۱۹۱۳) ساخته دی.جی فالکه (اولین فیلم بلند هندی)



فیلم **اسطوره‌ای لاوکوش** که نیوپاروی در سال ۱۹۵۱ آن‌را کارگردانی کرد

آنهافانتزی‌های ***هزار و یک شب*** با درام‌های آر. کی. او ترکیب می‌شد، از آن جمله‌اند فیلم‌های ***عقاب اسرارآمیز*** (۱۹۲۹) و ***دل‌های شجاع*** (۱۹۳۰). بدین ترتیب الگوی سرگرمی توده‌ای به وجود آمد که اولین مخاطبان آن کشاورزانی بودند که به طبقهٔ کارگر در شهرهایی چون لودیانا و آمرتسار پیوسته بودند و در نتیجه شرایطی آرکی‌تایپی برای الگویی که پس از جنگ جهانی دوم توسط سینمای هند اقتباس شد ایجاد شد. فیلم هندی «ماسالا» در معنای کنونی آن از موزیکال‌های موفق پانچولی با نام‌های ***خزانچی*** (۱۹۴۱)، و ***زمیندار*** (۱۹۴۲) ریشه گرفته است؛ فیلم‌های هندی کاردار به دنبال این موزیکال‌ها ساخته شد و یکی از بزرگ‌ترین تهیه‌کنندگان دهه‌های شصت و هفتاد یعنی بی. آر. چوپرا نیز از این فیلم‌های هندی الگو برداری کرد.

وضعیت سیاسی

در دههٔ ۱۹۲۰، ایدهٔ یک سینمای مردمی و اصیل که «هم‌تراز» با غرب باشد (موضوع عمدهٔ کمیتهٔ سینمای هند که در سال‌های ۱۹۲۷ و ۱۹۲۸ به سرپرستی دوان بهادر تی. رانگا چاریار تشکیل شد) در عصر سیاسی جدید یعنی «سوادشی» مطرح شد. در سال ۱۹۱۸، اصلاحات مونتاگیو ـ چلمز فورد که برای نخستین بار مشارکت محدود هندی‌ها در دولت را میسر ساخت و در ضمن فراخوانی بود به احیای صنعت سینمای پس از جنگ به نخستین قانون گذاری مربوط به سینمای هند انجامید. قانون سینمایی سال ۱۹۱۸ ممیزی و حق امتیاز را برای سالن‌های سینما تصویب کرد. در سال ۱۹۲۰، قانون‌های شهرداری و پلیس به تصویب رسید که براساس آنها فیلم‌ها باید فقط براساس قانون نمایش داده می‌شد و توزیع کنندگان باید حساب‌های مالی خود را دقیق‌تر تنظیم می‌کردند.در سال ۱۹۲۶، پیشنهاد تأسیس «امپایر فیلمز کورپوریشن» مطرح شد که راهبرد دولت انگلیس برای احیای صنعت سینمای بریتانیا به شمار می‌رفت، به این ترتیب که بخشی از زمان نمایش سینماها به فیلم‌های تولید شده در داخل امپراتوری اختصاص داشت. غالب تهیه کنندگان هندی با این پیشنهاد مخالفت کردند: برخی از آنها بر این عقیده بودند که سینمای هند به عنوان صنعت غالب و پیشگام در امپراتوری بریتانیا باید قانوناً سهمی از این

نرگس (۱۹۸۱-۱۹۲۹)

نرگس ستارهٔ سینمایی مهمی است که بیشتر با راج کاپور در اکثر فیلم‌های ملودرام جاودان سینمای هند در دههٔ ۱۹۵۰ همکاری کرده است. او همانند فاطمه. آ. رشید در الله آباد به دنیا آمد و دختر جدانبای، هنرپیشه، خواننده، و یکی از نخستین زنان فیلمساز هند بود. نرگس از سن ۵ سالگی با نام بیبی رانی در تولیدات مادرش ظاهر شد.

نخستین نقش‌های او در بزرگسالی با محبوب خان بود، کسی که در دههٔ ۱۹۴۰ سرشناس‌ترین سازندهٔ درام‌های تاریخی در سینمای هند به شمار می‌رفت. او در فیلم کمدی محبوب خان با نام **تقدیر** (۱۹۴۳) نقش دختر رقصنده را بازی کرد، اما شهرتش را در فیلم بعدی محبوب، یعنی فیلم تاریخی ***همایون*** (۱۹۴۵)، به دست آورد که در آن نقش آدمی معمولی به نام حمیده بانو را دارد که همایون، امپراطور Mughal (این نقش توسط آشوک کومار ایفا شد)، عاشق او می‌شود. او در این فیلم برای اولین بار نقشی داشت که بهترین تصویر و نقشش از آب در آمد: قهرمان زن بی‌گناه که شخصیت قالبی کلاسیکی از ادبیات و موسیقی اسلامی است، به سرنوشتی شوم دچار می‌شود و با زیبائیش مسبب درگیری و نابودی می‌شود. او در سال ۱۹۴۷ فیلم ***رومئو و ژولیت*** را تولید و در آن ایفای نقش کرد. فیلمنامه این فیلم توسط نمایشنامه‌نویسی اردو زبان به نام آقا حشر کشمیری نوشته شد که پیشتر از شخصیت قالبی «فم فتل» برای نبرد با شرق گرایی هندی استفاده کرده بود.

در یکی دیگر از ملودرام‌های مهم دوران استقلال به نام Andaz (۱۹۴۹)او در تلاش محبوب برای ادغام نمادهای مرد سالاری فئودالی با نمادهای سرمایه داری نقش اصلی را داشت. اودر این فیلم نقش نیتا را داشت، دختر غرب زدهٔ کارخانه داری که عاشق عیاشی کودک صفت (این نقش توسط راج کاپور بازی می‌شود) می‌شود. با این همه دختر با مرد جوان دیگری که مدیر کارخانهٔ پدرش است واساساً کارمندش محسوب می‌شود نیز رفتاری دوستانه دارد (دیلیپ کومار). او دختر را دوست دارد، و براین باور است که دختر به احساسات او جواب می‌دهد، اما این جریان به نزاعی منجر می‌شود که با شلیک گلوله‌ای توسط نیتا به سمت مدیر و مردن او خاتمه می‌یابد، و در محاکمهٔ دختر نظرات پدر نیتا در مورد مصیبت‌های ناشی از نوگرایی آشکار می‌شود. نرگس در فیلم دومش که فیلمی حماسی با نام ***آواره*** (۱۹۵۱) بود سوپراستار شد. در مقابل محبوب که تصویر سینمایی نرگس را در اصل میان اصالت «سنتی» و نوگرایی سرمایه گذاری قرارداد، کاپور در ملودرام‌های اساساً ادیپی خود معانی بسیاری را وارد کرد. در فیلم ***آواره***، نرگس نقش وکیلی را بازی می‌کند که در دادگاه از معشوق دوران بچگی خود که ناپدری اش را کشته است دفاع می‌کند. این ملودرام به نوعی تصویرگرایی خیالی می‌انجامد که در آوازهای دو نفرهٔ پرشور و حال زوج اصلی فیلم آشکار می‌شود. ***آواره*** بر پایهٔ موفقیت فیلم ***باران*** (۱۹۴۹)، یعنی اولین فیلم نرگس با کارگردانی کاپور، ساخته شد و پس از آن همکاری آنها در فیلم‌های موفق بسیاری ادامه یافت که فیلم ***آقای ۴۲۰*** (۱۹۵۵) یکی از آنهاست. در تمام این خیال بافی‌های کاپور داستانی عشقی در جهت نمایش فاصله‌های طبقاتی هند مستقل طراحی می‌شد و این فیلم‌ها به اساس دراماتیک کل مسأله «تعلق»، قانونی کردن جامعه، و دو عنصر متقابل یعنی پذیرش و چشم پوشی تبدیل شد. این فیلم‌ها در روسیه و کشورهای عربی به اندازهٔ هند موفق بودند.

بسیاری از ملودرام‌های نرگس در دههٔ ۱۹۵۰ تراژدی بودند؛ مانند فلیم Babul (۱۹۵۰)، ساخته اس. یو. سانی، و فیلم Jogan (۱۹۵۰) ساختهٔ کیدار شارما، و بیش از همه فیلم ***دیدار*** (۱۹۵۱) ساختهٔ نیتین بوز که نرگس در این فیلم نقش معشوقهٔ دوران کودکی قهرمان داستان را بازی می‌کند که به دلیل نابرابری‌های طبقاتی از هم جدا می‌شوند. قهرمان داستان (دیلیپ کومار) کور و خواننده‌ای سیار می‌شود، اما جراح خیرخواهی راملاقات می‌کند که بینایی اش را به او باز می‌گرداند. زمانی که درمی یابد که این فرد خیرخواه با معشوقه‌اش ازدواج کرده است دوباره چشمانش را در می‌آورد.

آخرین فیلم مهم نرگس، و اوج کار او فیلم ***مادر هند*** (۱۹۵۷)، ساختهٔ محبوب، بود که فیلمی است حماسی و آمیخته‌ای از نمادهای روانکاوی و تاریخی و تکنولوژی، و شمایل نگاری غالب «فیلم کلاً هندی» پس از جنگ را به تصویر می‌کشد. او مدت کمی پس از این فیلم با ستارهٔ هندی، سونیل دوت، ازدواج کرد و از بازیگری استعفا داد، گرچه سال‌ها به عنوان شخصیتی مهم در میان عامهٔ مردم حضور داشت. او از طرف حزب کنگره نماینده پارلمان شد، و به واسطه همین مقام حمله شدیدی به ساتیا جیت‌رای کرد، و او را متهم به نمایش فقر هند درخارج از کشور کرد.

آشیش راجادیاکشا

گزیده فیلم‌شناسی

پاراناشین (۱۹۴۲)؛ تقدیر(۱۹۴۳)؛ همایون (۱۹۴۵)؛ نرگس (۱۹۴۶)؛ رومئو و ژولیت (۱۹۴۷)؛ آنداز (۱۹۴۹)؛ باران (۱۹۴۹)؛ بابول (۱۹۵۰)؛ جوگان (۱۹۵۰)؛ آواره (۱۹۵۱)؛ دیدار (۱۹۵۱)؛ آمبر (۱۹۵۲)؛ آقای ۴۲۰ (۱۹۵۵)؛ مادر هند (۱۹۵۷).

کتاب‌شناسی:

Abbas, Khwaja Ahmed(1977), I am not an Island.
Vasudev, Aruna, and Lenglet, Philippe(ed.)(1983), Indian Cinema Superbazzar.
Williemen, Paul(1993), Andaz

زمان نمایش اجباری و همین‌طور حق صادرات به دیگر کشورهای امپراتوری را داشته باشد، و برخی دیگر بر این عقیده بودند که پیشنهادهای مشابه در گذشته ودر دیگر صنایع هرگز به کار نیامده بود. این عدم توافق‌ها نتیجهٔ فرآیند ملی شدن صنعت سینما بود و پس از آن سینما به تدریج به عنوان مؤثرترین هنر مردمی هند به رسمیت شناخته شد.

کارگردان تأثیرگذار بنگالی، دیرن گانگولی (۱۹۷۸ ـ ۱۸۹۳) از حامیان پروپاقرص امپایرفیلمز بود. گانگولی که خود دست پروردهٔ هنر آکادمیک استعماری و نقاش و عکاس بود با پرتره‌های خود و نخستین فیلم بزرگش با نام ***بازگشت انگلستان*** (۱۹۲۱) و با استودیوهای خود به نام‌های بریتیش دومینیون و ایندوبریتیش‌فیلم طنز ادبی و تئاتر و نقاشی را که بیانگر جهان بینی استعماری از دید طبقهٔ متوسط و بروکرات جامعه بود به زبان فیلم برگرداند. آثار گانگولی با خود ارجاعی‌شان و توانایی شان برای به تصویر کشیدن برداشت بیگانگان از طبقه متوسط هند و همین طور با برگردان تئاتر و نقاشی بنگالی به زبان فیلم غنی‌ترین راه را برای بنیان گذاری صنعت سینمایی باز کردند. که از لحاظ فرهنگی معتبر و از لحاظ اقتصادی موفق باشد.

خلف گانگولی پی. سی. باروآ (۵۱ـ۱۹۰۳) بود که یکی ازمشهورترین کارگردانان پیش از استقلال هند به شمار می‌رود. باروآ به عنوان سهام دار به استودیوی بریتیش دومینیون گانگولی ملحق شد و پس از آن هر دو در بزرگ‌ترین استودیوی هند در دههٔ ۱۹۳۰ یعنی نیوتیترز استخدام شدند. در آن جا باروآ در داستان‌های عشقی و غم‌انگیز خود که در دل یک آریستوکراسی پوچ رخ می‌داد و از ادبیات فئودالی رومانس بهره می‌گرفت چهرهٔ ثابت و نقاب گونه و بی احساس بازیگران را در مقابل پویاترین دوربین سوبژکتیو زمان خود قرار داد. این تمهید در مشهورترین ملودرام‌های باروآ یعنی ***دوداس*** (۱۹۳۵) و ***رهایی جان*** (۱۹۳۷) تأثیری شگفت‌انگیز داشت. داستان قهرمان عاشق و مجنون که پیش از مرگ بر آستان خانه معشوقه‌اش برای فراموش کردن غم خود به مشروب پناه می‌برد (***دوداس***) و داستان هنرمند کودک صفت که همسرش را ترک می‌کند و با فیلمی وحشی به جنگل پناه می‌برد (***رهایی جان***) نه تنها در سینمای هند به بزرگ‌ترین موفقیت‌ها دست یافتند، بلکه غنی‌ترین راه را بر تلفیق واقع گرایی با سینمای متعارف گشودند، همان واقع گرایی که فراورده انجمن تئاتر مردم هند (IPTA) بود که از زیر مجموعه‌های حزب کمونیست به شمار می‌رفت.

فیلمبردار باروآ در این دو فیلم بیمال‌روی بود که بعدها فیلم مهم **دو جریب زمین** (۱۹۵۳) را با بازی بالراج سانی و موسیقی سالیل چودهوری کارگردانی کرد. این فیلم که داستان کشاورزی است که برای بازپرداخت بدهی‌های خود و باز پس گرفتن دو جریب زمینی که از اجدادش به ارث برده است مجبور به مهاجرت به شهر می‌شود هم ملودرامی موزیکال بود و هم نخستین برداشت سینمای هند از سینمای نوی غرب، یعنی واقع گرایی فیلم ***دزدان دوچرخه*** که در نخستین جشنوارهٔ بین المللی فیلم هند در سال ۱۹۵۱ نمایش داده شد. همکاران باروآ یعنی نیتین بوز و هری شیکش موکرجی از جمله کسانی بودند که زمینه عام کار بزرگ‌ترین مؤلفان سینمای هند در دوران پس از استقلال را فراهم آوردند، یعنی ساتیاجیت رای، مرینال سن، و ریتویک گاتاک.

از سوادشی به ملودرام

در سال ۱۸۹۵ در اعتراض به تعرفه‌های جدید پنبه که توسط دولت بریتانیا وضع شد جنبش سوادشی آغاز شد و به این ترتیب جنبش طولانی مدت اصلاح اجتماعی در هند وارد

مهتاب ستاره هندی در فیلم جانسی کی‌رانی، اولین فیلم تکنی‌کالر هندی

مرحله جدیدی شد. سوا ـ دشی که در لغت به معنای «کشور خود» است در سال ۱۹۰۵ به شعار اصلی حزب کنگره تبدیل شد و به عنوان فراخوانی ملی برای تحریم تمامی کالاهای خارجی و وارداتی به کار رفت. این امر از یک سو به معنای اعلان صریح این بود که هند صنعت اصیل و پیشرفته‌ای دارد، اما از سوی دیگر این جنبش به دنبال توجیه فرهنگی و زبانی این امر بر حسب سنت‌های اصیل و خاطرات جمعی یگانه نیز بود. این دو جنبه همیشه با هم جور در نمی‌آمد، و از همان آغاز جاه‌طلبی‌های سرمایه دارانه تجار و کسبه با دیدگاه گاندی مخالف بود که معتقد بود صنعت سوادشی باید با صنعت استعماری تفاوت ریشه‌ای داشته باشد و، برای مثال، بر ارتقاء و بهبود وضعیت روستاها متمرکز شود. تضادهای موجود در دل جنبش سوادشی بر رشد و توسعهٔ سینمای اصیل هند نیز تأثیر گذاشت و در فیلم‌های آن نمود یافت.

دوندیراج گویند (دادا صاحب) فالکه (۱۹۴۴ـ۱۸۷۰) نوشته است: «فیلم‌های من سوادشی هستند، به این معنا که سرمایه، مالکیت، عوامل تولید، و داستان آنها سوادشی هستند». در تمامی کتاب‌های رسمی تاریخ نخستین فیلم سینمایی فالکه یعنی ***راجا هاریش چاندرا*** طلایه صنعت سینمای هند معرفی شده است (خود فالکه هم بعدها این نکته را مطرح کرد)، هم به این دلیل که این فیلم نخستین فیلم سینمایی بلند و تمام عیار است که در کشور ساخته شد، و هم به دلیل این که این فیلم ایده صنعت فیلم «هندی» را تحقق بخشید. فالکه نیز مانند دیرن گانگولی دست پرورده هنر آکادمیک استعماری و مدرسه هنر جامسدجی جی جی بوی بود و بعداً عکاس حرفه‌ای و طراح صحنه و چاپ‌چی شد. سپس در سال ۱۹۱۰ جمله معروف خود را به زبان آورد که بسیار نقل شده است: «هنگامی که **زندگی مسیح** به سرعت از مقابل دیدگانم می‌گذشت، در ذهن خود خدایان شری کریشنا و شری رام چاندرا را تجسم کردم.... آیا ما، فرزندان هند، خواهیم توانست تصاویر هند را بر پرده سینما ببینیم؟» فالکه با تبدیل آشپزخانه خانه‌اش به لابراتوار شرکت فالکه فیلمر را به راه انداخت و بعداً با مایا شانکار بات که سرمایه‌گذاری هندوستان سینما را به عهده گرفت شریک شد. اما او هرگز به آن نوع حمایت مالی که استودیوهای کوه نور و امپریال برای فیلمسازان فراهم می‌کردند دست نیافت ودر حاشیه صنعت فیلم بمبئی باقی ماند. با این حال آثار او، مانند آثار بابو رائو پینتر و استودیوی ماهاراشترا ـ پرابات درکولاپور، معیار فرهنگی مهمی برای آرمان سوادشی و تمامی شعارهای فرهنگی و اقتصادی که در پی آن آمد باقی ماند.

تمامی استودیوهای بزرگ بمبئی که در دهۀ ۱۹۲۰ تأسیس شدند مانند کوه نور، امپریال، رانجیت موویتون، وبعداً ساگار فیلم همگی حاصل توسعه بخش نمایش فیلم هستند؛ هر چهار استودیو تقلیدی هستند از استودیوهای هالیوود، و همگی دارای نظام ستاره سازی و یک خط تولید هستند؛ و همگی در قدم اول تا حد زیادی از قالب‌ها و کلیشه‌های استعماری ـ شرقی در نقاشی Company - School و تئاتر پارسی تأثیر گرفته‌اند.

رمان اجتماعی

در پایان دهۀ ۱۹۲۰، رمان اجتماعی با قوت جای کلیشه‌های Company School را گرفت. در پایان قرن نوزدهم، رمان اجتماعی جای خود را در چندین زبان هندی، از جمله بنگالی، ماراتی، تلوگو، مالایالام، کانادایی، اردو، و گجراتی، تثبیت کرد و به شکلی مؤثر نخستین جنبش‌های مدرنیستی را در آن مناطق به راه انداخت و واریاسیون‌های «سنت» را در گفتمان اصلاح‌طلب نو ـ سنت گرایی طبقۀ متوسط به روایت در آورد. در دهۀ ۱۹۲۰ و با ظهور نشریات ادبی، داستان کوتاه، و داستان‌های دنباله دار، رمان اجتماعی در میان آثار ادبی متعارف و مردمی جا افتاد، و مجموعه‌ای از کلیشه‌های ادبی ایجاد کرد که در واقع جان می‌دادند برای استفاده در زبان‌های سینما و تئاتر.

از نویسندگان نمونه‌ای رمان اجتماعی ساراچاندرا چاترجی بنگالی بود که یکی از رمان هایش با نام ***دوداس*** (۱۹۱۷) موضوع چندین فیلم سینمایی، از جمله فیلم باروآ در سال ۱۹۳۵، قرار گرفت. چاترجی در بیش از نیمی از آثارش به وضعیت بیوه‌ها پرداخت. این موضوع با برنامه اصلاحی ازدواج دوباره بیوه زنان و چندین برنامه مربوط به وضعیت زنان همخوانی داشت. اما این رمان‌ها همچنین نمادهای قدرتمندی از نو ـ سنت گرایی خلق کردند که داستان انتقام بین خانواده‌ها و درام‌های خانوادگی از آنهاسرچشمه گرفت، درام هایی که نماد مادر، رابطه بین عروس و برادر شوهر، وغیره در آنها به کار رفت و در سال‌های بعد همین‌ها به موضوع اصلی ملودرام‌های هندی تبدیل شد. (در سینمای نو ـ سنت گرا و متعارف هند، بیوه زن‌ها هرگز مجاز به ازدواج مجدد نبوده‌اند، و همین قانون نانوشته دلیل کشته شدن آمیتا باچان در پایان فیلم بسیار موفق **شعله**، ۱۹۷۵ است، به یک معنا کل نظام ژانر سینمایی به مثابه زبان فرهنگ توده صنعتی در هند به تلاش برای ترجمان اصطلاحات نو ـ سنت گرای فئودالیسم، خویشاوندی، خانواده، و پدر سالاری به گفتمان‌های رایج دولت و دموکراسی و قانون بستگی دارد).

ام. جی. راماچاندران (۱۹۸۷-۱۹۱۷)

مارادورگوپالامنون راماچاندران که به‌ام. جی. آر معروف است یکی از بزرگ‌ترین ستاره‌های سینمای هند و سیاستمداری بود که پس از مرگ در زادگاهش مدرس معبدی برای او ساختند و به مقام خدایی رسید. او در کاندی، سری لانکا، به دنیا آمد و سپس با خانواده‌اش به مدرس نقل مکان کرد و از قرار معلوم پس از مرگ پدرش با فقر زیاد زندگی کرد. در سن ۶ سالگی به مادورای اریژینال بویر یعنی تنها تئاتر تاریخی تامیل که کودکان در آن بازی می‌کردند پیوست.

او اولین کار سینمایی اش را در سال ۱۹۳۶ در فیلم ***ساتی لیلاواتی*** انجام داد که یک فیلم اسطوره‌ای تامیلی بود، و یک دهه کار کرد تا این که اولین نقش اول را در فیلم ***راجاکوماری*** (۱۹۴۷) ساختهٔ آ. اس. آ. سامی اجرا کرد. این فیلم در ظاهر فیلمی ماجرایی از نوع داستان‌های ***هزار و یک شب*** است که در آن یک روستایی معمولی با یک شاهزاده ازدواج می‌کند، و راماچاندران در آن فرصت یافت تا شیفتگی خود نسبت به کارهای خطرناک داگلاس فربنکس را آشکار سازد. موفقیت این فیلم هم زمان بود با اتفاقاتی که بر کل زمینهٔ کاری‌اش تأثیر گذاشت. در سال ۱۹۴۹، حزب سیاسی DMK که طرفدار دراویدی‌ها (با مردم مذهبی جنوب هند) بود توسط نمایشنامه نویس و فیلمنامه نویسی به نام سی. ان. آنادورای طرح ریزی شد که خط مشی آن ضد شمالی و ضد برهمایی، و ضد مذهبی بود. این حزب تبلیغات خود را روی مجموعه‌ای از فیلم‌های موفق تجاری متمرکز ساخت.

راماچاندران که صلاحیت خود را در سکانس‌های نمایش فیلم ***راجاکوماری*** با پوشیدن لباس سیاه یعنی یونیفورم DMK ثابت کرده بود با فیلم مهم DMK با نام ***مانتیری کوماری*** (۱۹۵۰) ستارهٔ سینمای تامیل شد. این فیلم که توسط کارونانیدی نوشته شد اقتباسی است از متنی تامیلی مربوط به قرن هجدهم که داستان طولانی و ماجرایی است که در آن شاهزاده‌ای خوب پسر شیطان صفت یک راهب فاسد را مغلوب می‌سازد. موفقیت این فیلم منجر به ساخت مجموعه‌ای از فیلم‌های ماجرایی و مهیج شد که شامل ***علی بابا و چهل دزد بغداد*** (۱۹۵۶) می‌شود که این فیلم قبل از فیلم‌های بزرگ DMK یعنی ***مادورای ویران*** (۱۹۵۶) و ***نادودی مانان*** (۱۹۵۸) ساخته شد. این دو فیلم اخیر او را تبدیل به شمایل DMK کرد و بیشترین تماشاچی را جذب کرد. این فیلم‌های شبه تاریخی مربوط به «دوران بسیار قدیم» بود. مادورای ویران الههٔ محبوب روستای تامیلی نادواست و موضوع بسیاری از داستان‌های منظوم و نمایشنامه‌هاست؛ این فیلم مربوط به قرن شانزدهم است و در آن شاهزاده کوچک ویران که در جنگل رها شده است با کمک یک فیل و یک مار محافظت می‌شود و پینه دوزی او را بزرگ می‌کند. او عاشق شاهزاده‌ای می‌شود که معشوقهٔ پادشاه (پدر واقعی اش) نیز هست. قبل از این که پادشاه پسر خود را بشناسد او را به مرگ محکوم می‌کند و می‌کشد. ویران، همسرش، و معشوقه‌اش همگی به بهشت می‌روند، و بنابراین ستاره فیلم در آن واحد هم عاشقی تراژیک است، هم شاهزاده و هم خدا.

هردو فیلم ***مانتیری کوماری*** و ***مادورای ویران*** تاریخ بازنویسی شده و تجدید نظر طلبانهٔ تامیل هستند که توسط DMK انجام شده و در واقع برداشت سیاسی از تمایلات روستایی طبقات اجتماعی پایین‌تر به شمار می‌روند. اولین کار کارگردانی راماچاندران، ***نادودی مانون***، از این الگو متفاوت است و یک فانتزی مهیج کاملاً سیاسی است که در گذشته‌ای کاملاً خیالی روی می‌دهد.او در این فیلم در دو نقش بازی می‌کند، کاری که پس از این فیلم بارها انجام داد، و آن نقش شاه خوبی است که راهبی فاسد شخصی معمولی را که شباهت زیادی به او دارد جانشین وی می‌سازد. این راهب صرفاً اشاره‌ای است پنهانی به حکومت حزب کنگره، سکانس‌های رنگی در میان بخش‌های سیاه و سفید فیلم بیانگر پرچم سرخ و سیاه DMK است که به اهتزاز درمی‌آید و نمادهای خورشید در حال طلوع نماد کنگره است. صدمین روز پخش تجاری این فیلم مصادف شد با راه پیمایی سیاسی و عظیم DMK که

فیلم انگاوبتوپیلای (۱۹۶۵)

راماچاندران با کالسکه‌ای چهار اسبه در آن شرکت کرد.

راماچاندران در خلال دهه ۱۹۶۰ جایگاه سیاسی و فرهنگی خود را با فیلم هایی تثبیت کرد که در آنهادر کنار واقع گرایی فزاینده، پرسونای سینمایی خود را نیز حفظ کرد. او در بعضی از فیلم‌هایش خود را نماینده فقرا معرفی کرد. او در فیلم ***توژیلالی*** (۱۹۶۴) نقش کارگری را بازی می‌کند که تحصیل می‌کند و شورشی را علیه کارفرمای مستبد رهبری می‌کند. او نقش کشاورز، قایق ران، کارگر، واکسی، و در فیلم ***ماتوکارا ولان*** (نیلاکانتان، ۱۹۶۹)، نقش چوپانی را بازی کرد که به یک وکیل در حل معمای یک قتل کمک می‌کند. او بعداً نقش یک حمال ریکشا را نیز به خوبی بازی کرد (***ریکشاکاران***، ۱۹۷۱).

او در سال ۱۹۶۷ یعنی زمانی که DMK در نادوی تامیل به قدرت رسید موقتاً عضو هیأت قانونگذاری دولت شد. در همان سال بازیگری با نام ام. آر. رادا به سویش شلیک و او را مجروح کرد؛ طرفدارانش برای شفا یافتن او به درگاه خدایان نذر و نیاز کردند و همین او را به مقام شبه خدایی رساند. او سه سال بعد با رهبران حزب مخالفت پیدا کرد و با استفاده از سبک سینمایی DMKو برای نقد خود حزب فانتزی شگفت‌انگیز ***نام نادو*** (۱۹۶۹) را ساخت که در آن قهرمانی ملی گرا خود را به جای یک قاچاقچی جا می‌زند تا اعترافات اشرار واقعی جامعه، یعنی یک پزشک و یک معمار و یک تاجر، را روی فیلم ضبط کند. او حزبی رقیب با نام Anna - DMK تشکیل داد و در سال ۱۹۷۷ بالاخره آن را به قدرت رساند. او تا زمان مرگش وزیر نادوی تامیل باقی ماند و به رغم قانونی مستبدانه و توتالیتری در سه انتخابات متوالی برنده شد. اساس قدرت حزب او در انجمن جهانی طرفداران ام. جی. آر بود که همچنان در سراسر کشور ده هزار شعبه دارد.

آشیش راجادیاکشا

گزیده فیلم‌شناسی:

ساتی لیلاواتی (۱۹۳۶)؛ راجا کوماری (۱۹۴۷)؛ ولایکاری (۱۹۴۹)؛ نالاتامبی (۱۹۴۹)؛ مانتیری کوماری (۱۹۵۰)؛ علی بابا و چهل دزد بغداد (۱۹۵۶)؛ مادورای ویران (۱۹۵۶)؛ نادودی مانان (۱۹۵۸)؛ توژیلالی (۱۹۶۴)؛ ماتوکار اولان (۱۹۶۹)؛ نام نادو (۱۹۶۹)؛ ریکشا کاران (۱۹۷۱).

کتاب‌شناسی:

Pandian, M.S.S. (1992), The Image Trap : MGR in Film & Politics.

سینمای تامیل و تلوگو

تعامل هنر پرطرفدار نو ـ سنت گرا، سیاست، و تألیف فرهنگی در سینمای معروف سومین مرکز تولید سینمایی کشور (پس از بمبئی و کلکته)، یعنی مدرس، کاملاً مشهود است. در مدرس، سینما به شکل مؤثر با آر. ناتار تاجا مودالیار آغاز شد که با شش فیلم اسطوره‌ای خود در میان سال‌های ۱۹۱۶ و ۱۹۲۳، به قول کی. سیوا تامبی، یکی از کارکردهای قابل توجه سینما را آشکار ساخت، و آن اختلاط مخاطبان و کنار زدن تعصب‌های طبقاتی برای اولین بار در تاریخ جدید تامیل بود. کی. سوبرامانیام (۷۱-۱۹۰۴)، تهیه کننده و کارگردان، با نخبه گرایی سنتی تامیل که حزب کنگره آن را به سینما نیز کشانده بود سخت مخالفت کرد. او که نخستین استودیوی تولید محلی را در مدرس باز کرد و اداراتی دولتی همچون اتاق بازرگانی سینمای جنوب هند را به راه انداخت فیلم‌های اسطوره‌ای را کنار گذاشت و فیلم معروف و سیاسی خود با نام ***تیاگابومی*** (۱۹۳۹) را ساخت. داستان این فیلم درباره راهبی است که به جنبش آزادی خواهان می‌پیوندد و دختر او نیز ازدواج ناموفق و ثروتش راکنار می‌گذارد و به پدر خود ملحق می‌شود، و همین داستان تأثیر فرهنگی عظیمی بر سینمای تامیل گذاشت و دو جنبش متناقض، اما تعیین کننده، به راه انداخت. از یک سو، سرمایه گذار فیلم‌های سوبرامانیام، اس. اس. واسان، که استودیوی او را خرید و گمینی پیکچرز را به راه انداخت با فیلم ***چاندرالکا*** (۱۹۴۸) زیباشناسی جدیدی از سرگرمی‌های توده‌ای را وارد سینما کرد. و از سوی دیگر، گروه جدایی طلب دراویدا مونترا کازاگام (DMK) که حزبی سیاسی بود که با استفاده از فیلم و رسانه تبلیغات به قدرت دولتی رسید بسیاری از کاربردهای مؤثر سنت ملودرام را از فیلم‌های سوبرامانیام برداشت کرد. برخی از افراد فعال گروه DMK همچون سی. ان. آنادورای و ام. کارونانیدی، ستاره‌هایی چون ام. جی. راماچاندران و سیواجی گانیسان، و کارگردان هایی چون کریشنان ـ پانچو و پی. نیلاکانتان و ای. اس. ای. سامی با چندین استودیوی مدرسی و سالمی و کوییمباتوری برای ساختن داستان‌هایی حماسی درباره غم و پاکدامنی همکاری کردند تا آرمان‌های ضد شمالی و ضد برهمایی و ضد مذهبی حزب را ارتقادهند. فیلم ***پارا ساکتی*** (۱۹۵۲) که معروف‌ترین این فیلم‌ها به شمار می‌رود شامل سکانس هایی احساساتی است که در آنها نماد زن پاکدامن در درون یک معبد مورد تجاوز راهبی شرور قرار می‌گیرد، قهرمان مجبور می‌شود تا راهب را در مقابل بت معبد

بکشد، و سپس آرمان‌های خود (و حزبش) را در دادگاه فریاد بزند. از آن پس، مخصوصاً در تامیل، فیلم‌های بی‌شماری بر اساس همین الگو ساخته شده است.

گرچه DMK در درام‌های خانوادگی خود نه از تمثیلی ملی، بلکه از تمثیلی تامیلی بهره می‌گیرد، این حزب تا حد زیادی بر بار و گسترهٔ سیاسی ژانری که ویژگی خاص سینمای هند در دوران پس از استقلال است افزود: ملودرام حماسی. به همین ترتیب در ایالت همسایه تامیل یعنی آندرا پرادش، و در فیلم‌های استودیوی وائوهینی پیکچرز (متعلق به بی. ان. ردی) همچون ***سومانگالی*** (۱۹۴۰) و ***دواتا*** (۱۹۴۱) و ***سوارگاسیما*** (۱۹۴۵) که پیشگام سینمای محلی تلوگو به شمار می‌رود از ملودرام بهره گرفته شده است. در این فیلم‌ها، زن به عنوان «نگاهبان» سنت (و ملت) مورد حمله و تجاوز قرار می‌گیرد، اما با اصول اعتقادی و پاکدامنی خود از آنهاجان سالم به در می‌برد و جهان را دگرگون می‌کند. در چندین فیلم، ملودرام نه فقط از ژانر رمان اجتماعی، بلکه از ژانر اسطوره‌ای عناصری را وام می‌گیرد؛ و در تامیل و تلوگو، از ژانری دیگر یعنی فیلم مهیج تاریخی نیز استفاده می‌شود. در هر دو منطقه، دو ستاره مهم فیلم‌های مهیج و شبه اسطوره‌ای یعنی ام. جی. راماچاندران و ان. تی. راما رائو به ابر قهرمانانی اسطوره‌ای و بالاخره سیاستمدارانی مسیح گونه تبدیل شدند.

بمبئی تاکیز و ملودرام حماسی

در میانهٔ دههٔ ۱۹۳۰ که شاهد شکل‌گیری زیباشناسی سینمای «کلاً هندی» بود که با موفقیت فیلم ***چاندرالکا*** آغاز شد، مجموعه‌ای از تغییرات اقتصادی پیش شرط‌های انسجام بیشتر بازار در سراسر کشور را فراهم کرد. میزان واردات فیلم از ۴۴۰ فیلم در ۳۴-۱۹۳۳ به ۳۹۵ فیلم در ۳۸-۱۹۳۷ کاهش یافت. پس از جنگ افراد بسیاری که نمایندهٔ نظام «مدیریت» به شمار می‌رفتند در سینما سرمایه گذاری کردند. چندین استودیو از جمله رانجیت و نیوتیترز از این سرمایه گذاری‌های با بهره بالا سود بردند (و لطمه نیز دیدند). بمبئی تاکیز که در سال ۱۹۳۴ تأسیس شد بافیلم‌های محصول مشترک بین‌المللی که در دوره سینمای صامت پا گرفتند آغاز به کار کرد: فیلم‌های ***روشنایی آسیا*** (۱۹۲۶) و ***شیراز*** (۱۹۲۹) و ***ریختن تاس*** (۱۹۲۹) با سرمایه اروپایی‌ها ساخته شد و فرانتز استن آنها را برای هیمانسورای کارگردانی کرد، کارگردانی که بعداً غالب فیلم‌های دو یکا رانی را برای بمبئی تاکیز ساخت. رای عوامل تولید انگلیسی و آلمانی خود را به اتفاق استن وارد کشور کرد و به همراه آنها استودیویی به راه انداخت که در میان اعضای هیأت مدیرهٔ آن سه تن «از کسانی دیده می‌شد که با نظارت بر بانک‌ها و شرکت‌های بیمه وتراست‌ها در دنیای صنعتی بمبئی جایگاه بالایی را اشغال کرده بودند».سرمایه‌گذاران اصلی بمبئی تاکیز کاپور چاندها بودند، خانواده‌ای کتیوری که در بنگلور و از کار نساجی به ثروتی بزرگ رسیدند. ملودرام‌های روستایی این استودیو در دههٔ ۱۹۳۰ بیانگر دیدگاه سفارش دهندگان آنهادرباره یک آرمانشهر روستایی مصنوعی است که برنامه‌های صنعتی آنها را تبلیغ می‌کند، درست همان طور که پیشتر تئاتر پارسی سوداهای سفارش دهندگان تاجر خود را نمایش داده بود.

در سال ۱۹۴۲، گروهی استودیوی بسیار موفق فیلمستان را تأسیس کردند و در نتیجه بمبئی تاکیز از خدمات تمامی ستارگان بزرگ سینمای هند محروم شد و رو به به زوال رفت. اما تا سال ۱۹۴۷ به واسطه تلاش‌های بمبئی تاکیز و اخلاف آن، ملودرام سینمایی به شکل مطلوب نمایش دولت ـ ملتی صنعتی و مدرن، و ابزار بیان هژمونی‌های کلیدی آرمان پس از جنگ و پسا- سوادشی فرهنگی «ملی» تبدیل شد. طبقه تجار پیروزمند سرمایه گذار در سینما که جای نظام استودیویی را بلافاصله پس از جنگ گرفتند برای کارگردانانی چون راج کاپور یا گورو دوت نماد دولتی بود که آرمانشهرشان را از آنها گرفته بود. شرایط خود صنعت برای دولتی که کار بردش به ماجراجویی ناپایدار فرهنگی تقلیل یافته بود نمونه و الگو بود؛ اما صنعت همچنین برای اولین بار مفهوم ملت هند را که ملودرام حماسی طلایه فرهنگی آن به شمار می‌رفت محقق ساخت .

ترجمه: امید نیک‌فرجام

کتاب شناسی

Choudhury, Ashim(1975), Private Economic Power in India.

Desai, A.R(1948), Social Background of Indian Nationalism.

Report of the Indian Cinematograph Committee, 1927-8 (1928).

Rajadhyaksha, Ashish, and Willemen, Paul (eds.) (1994), The Ency - clopaedia of Indian Cinema.

Sivathamby, K. (1981), The Tamil Film as a Medium of Political Communication.

چین پیش از سال ۱۹۴۹

کریس بری

سینمای چین پیش از تشکیل جمهوری خلق در سال ۱۹۴۹ هم حالت کمون پیش از انقلاب را داشت و هم حالت پس - استعماری را. تاریخ‌های عمده که در چارچوب قید و بند حزب کمونیست چین یا درست آیینی کوئومین تانگ (حزب ناسیونالیست چین) نوشته و آثاری که بعداً از آنها اقتباس شده‌اند بر اولی تأکید کرده و دومی را کم اهمیت جلوه داده‌اند. اما دقیقاً همین تناقض است که مجموعهٔ فیلم‌های مقاومت از دو «عصر طلایی» دهه‌های ۱۹۳۰ و ۱۹۴۰ را زنده کرده است، مجموعه‌ای که هم دولت‌های مستقر در چین و هم دولت‌های مستقر در تایوان آن را میراث خود می‌دانند.

در خلال این دوره، شانگهای پایتخت سینمای چین بود. در یازدهم اوت سال ۱۸۹۶ نخستین فیلم در خلال یک واریته به نمایش درآمد. رشد و توسعهٔ کلان شهر شانگهای که در دهانهٔ رود یانگ تسه واقع شده است به تمامی نتیجهٔ برخورد حاکی از بی‌میلی چین با غرب و «مدرنیسم» است. این شهر در آن واحد در منتهی الیه شرق و غرب واقع بود و مرکز اصلی تبادلات میان آنها به شمار می‌رفت؛ در واقع این شهر نقطه‌ای بود که این دوبخش در آن با یکدیگر ملاقات می‌کردند، رویا رو می‌شدند، قاطی می‌شدند، و مهم‌تر از همه، تجارت می‌کردند.

مجریان نمایش - فیلمبرداران خارجی از شانگهای به توابع تجاری آن رفتند و سینما را با خود به دیگر شهرهای بزرگ ساحلی و در سال ۱۹۰۲ به پایتخت امپراتوری یعنی پکن بردند. دقیقاً تا سال ۱۹۴۹، سینما در جاهایی رونق می‌گرفت که نفوذ خارجیان بیشتر بود، و فیلم‌های خارجی و شبکه‌های نمایش و توزیع آنها بر این صنعت غلبه داشت. در ابتدا ژاپنی‌ها (در منچوری) و آلمانی‌ها بیش از همه به داخل کشور نفوذ کردند، اما در دههٔ ۱۹۳۰ نوددرصد فیلم‌ها خارجی بود و نوددرصد این فیلم‌های خارجی را تولیدات آمریکایی تشکیل می‌داد.

این اصل ونسب کاملاً خارجی سینما را به عنوان سرگرمی‌ای بسیار گران و خارق العاده وغریب به مردم شناساند. در سلسله مراتب نمایش، خارجی‌ها و چینی‌های پولدار بیشترین پول را می‌پرداختند تا جدیدترین فیلم‌های خارجی را ببینند، و چینی‌هایی که از دارایی کمتری برخوردار بودند پول کمتری می‌دادند تا فیلم‌های قدیمی را ببینند. دراین مرتبهٔ کهتر و با همین سودآوری اندک بود که سینمای محلی در دهه‌های ۱۹۱۰ و ۱۹۲۰ جان گرفت و تخم فرزند دورگه و مهمی را کاشت که خیلی زود سربرآورد.

صاحبان مغازهٔ عکاسی فنگ تای در پکن در سال ۱۹۰۵ شروع به تصویربرداری از اپراهای محلی کردند و به این ترتیب این مغازه به خانهٔ نخستین فیلم‌های چینی تبدیل شد. اما آنها خیلی زود دریافتند که در شانگهای فرصت‌های بزرگ‌تری در انتظارشان است و در سال ۱۹۰۹ به آنجا نقل مکان کردند. در این دورهٔ ابتدایی، غالب شرکت‌های فیلمسازی شانگهای با خارجیان شریک بودند تا این که درسال ۱۹۱۶ شرکت هویی زی (Hui Xi)، اولین شرکت کاملاً چینی، افتتاح شد.

نخستین فیلم هویی زی، Wronged Ghosts in an Opium Den، اکنون در دسترس نیست، اما این فیلم آن قدر موفق بود که نمایش آن تا هفت سال ادامه یافت. بررسی طرح این فیلم و قدیمی‌ترین فیلمی که اکنون در دسترس است یعنی Romance of a Fruit Peddler (۱۹۲۳) بیانگر پیوند سینما با ادبیات بومیِ «غاز و پروانهٔ ماندارین» است که در همین زمان در شهرها گل کرد. این داستان‌های ملودرام و احساساتی گسست‌ها و تناقض‌های زندگی در شهرهای مدرن و غربزده را به تصویر می‌کشیدند. اگراین داستان‌ها تراژدی بودند، حتماً به زوال و بد اقبالی منجر می‌شدند؛ و اگر کمدی بودند، تمهید شگفت‌انگیز تصادف پا به میان می‌گذاشت. پسر خانواده‌ای پولدار و کنفوسیوسی عاشق دختری فقیر می‌شود و خشم خانواده‌اش را برمی‌انگیزد، اما ناگهان یکی از خویشاوندان دختر می‌میرد و برای او ارثیه‌ای کلان می‌گذارد.

در فیلم Wronged Ghosts، خانواده‌ای به وسیلهٔ نماد اصلی امپریالیسم غرب در چین، تریاک، ویران می‌شود . فیلم دوم کمدی آرامی است که تلاش‌های سبزی فروشی را برای به دست آوردن دل دختر یک پزشک در وضعیت آشفتهٔ خیابانی پر از شارلاتان و قمارخانه نشان می‌دهد. این فیلم تقلیدی است از کمدی‌های صامت هالیوود با همان آشفتگی فیلم‌های اسلپ استیک، اما در عین تقلید از هالیوود قائم به ذات است و دارای

شرلی [یوشیکو] یاماگوچی (-۱۹۲۰)

یاماگوچی در سال ۱۹۲۰، در فوشون منچوری، از پدر و مادری ژاپنی به دنیا آمد. اودر شهرهای آن منطقه که دارای فرهنگ‌های گوناگون بودند بزرگ شد و زبان‌های چینی و ژاپنی و روسی را به خوبی آموخت. او آوازهای کلاسیک غربی را آموخت و در همان جوانی به اجرای برنامه‌های تک خوانی پرداخت. او بعداً به مدرسهٔ میسیونرها در پکن که مخصوص دختران چینی بود رفت و در آنجا زبان انگلیسی را نیز آموخت، اما در آن مدت در محیطی کاملاً چینی زندگی کرد.

هنگامی که ژاپنی‌ها به منظور «آموزش و سرگرمی» چینی‌های منچوری پخش برنامه‌های رادیویی به زبان چینی را آغاز کردند، از او به عنوان خواننده استفاده کردند. او که در آن زمان هنوز به مدرسه می‌رفت با نام مستعار چینی شروع به خواندن ترانه‌های چینی کرد. در سال ۱۹۳۸، هنگامی که شرکت فیلم منچوری، من آی، به دست ژاپنی‌ها تأسیس شد، مقامات نظامی ژاپن از او خواستند تا در اولین فیلم موزیکال آنها بازی کند. اینجا بود که او نام پدرخواندهٔ خود، ژنرال لی، را که از دوستان نزدیک پدرش بود و با ژاپنی‌ها همکاری می‌کرد اختیار کرد. او را در منچوری و چین با نام لی‌هسیانگ لان و در ژاپن با نام ری کوران (تلفظ ژاپنی نام مستعار چینی او) می‌شناختند. او همیشه در انظار لباس چینی می‌پوشید و نقش خوانندهٔ اغواگر چینی را حفظ می‌کرد. او در مجموعه‌ای از فیلم‌های عشقی «چند نژادی» که در مکان‌هایی «غریب» اتفاق می‌افتاد در مقابل بازیگران معروف ژاپنی نقش دختری چینی را که معمولاً عاشق افسر یا مهندسی ژاپنی می‌شد بازی کرد. این فیلم‌ها محصول مشترک توهو و من‌آی بودند و هم چون کنسرت‌ها و صفحه‌های آواز او در ژاپن درگیر جنگ بسیار گل کردند. او در کنار فعالیت‌های دیگر خود در جبهه نیز برای سربازان برنامه‌هایی اجرا کرد. موفق‌ترین فیلم او در ژاپن **شب چین** (توهو، ۱۹۴۰) بود. اودر این فیلم نقش دختر چینی یتیم و بی‌ادب و کثیفی را بازی می‌کند که افسری ژاپنی (هاسه گاواکازوئو) او را از خیابان‌های شانگهای جمع می‌کند، به او می‌رسد و تربیتش می‌کند. تماشاگران ژاپنی از زیاده روی‌های رمانتیک و هالیوودی این فیلم به عنوان وقفه‌ای در شعار ریاضت در زمان جنگ و فانتزی‌ای که تهاجم ژاپن به چین را داستانی عشقی جلوه می‌داد استقبال کردند. در چین اشغالی، تماشاگران چینی در مقابل فیلم‌های تبلیغاتی و پدرمآبانه ژاپنی‌ها مقاومت می‌کردند و همان فیلم‌های چینی را که تحت نظارت مقامات ژاپنی تهیه می‌شد ترجیح می‌دادند. فیلم Wanshi Liufang (۳-۱۹۴۲) به یادبود سالگرد اولین جنگ تریاک ساخته شد و سه زن چینی را نشان می‌داد که با توطئهٔ امپریالیسم غرب برای معتاد کردن چینی‌ها مبارزه می‌کردند. لی‌هسیانگ‌لان که نقش یکی از این زنان را بازی می‌کرد برای مردانی که در میخانه‌ای جمع شده‌اند ترانه‌ای دربارهٔ مضرات تریاک می‌خواند و عاشق معتاد خود را به مبارزه با اعتیادش تشویق می‌کند. دراین فیلم، نقش افراد شرور غربی را بازیگران چینی بازی می‌کردند که از بینی و موی مصنوعی استفاده می‌کردند و چینی را بد حرف می‌زدند. او همچنین در یکی از موزیکال‌های (به نمایش درنیامدهٔ) شرکت من آی که در هاربین و با دیالوگ‌های روسی و توسط کارگردان قدیمی ژاپن، یاسولیرو شیمازو، و با نام ***بلبل من*** یا ***دختر ترانه‌خوان هاربین*** ساخته شد نقش دختر خواندهٔ خانواده‌ای روس را بازی کرد.

پس از جنگ، گواهی تولدش او را از اعدام به جرم خیانت (یعنی سرنوشت بسیاری از کسانی که با ژاپن همکاری کردند) نجات داد و چینی‌ها او را به «خانه‌اش» یعنی ژاپن فرستادند. او در ژاپن کار خود را با شرکت توهو و با نام ژاپنی اش (یاماگوچی یوشیکو) از سر گرفت، اما هرگز محبوبیت زمان جنگ را باز نیافت. او در سال ۱۹۵۰ به ایالات متحد رفت و در فیلم **Japanese Warbride** (کینگ ویدور) و یکی از موزیکال‌های برادوی با نام **Shangri - La** بازی کرد. او برای مدت کوتاهی با مجسمه ساز آمریکایی - ژاپنی، ایسامو نوگوچی، ازدواج کرد، اما خیلی زود به ژاپن بازگشت. او در سال ۱۹۵۵ در فیلم هالیوودی دیگری با نام **House of Bamboo** بازی کرد واین بار به جای نقش بچهٔ شرور چینی برای افسر ژاپنی، نقش «دختر کیمونوپوش» را برای سرباز آمریکایی داشت.

او در سال ۱۹۵۸ با دیپلماتی ژاپنی به نام هیروشی اُتاکا ازدواج کرد و از کار سینما کناره‌گیری کرد، و از آن پس اول با موفقیت به اجرای تلویزیونی و ژورنالیسم پرداخت و سپس در سال ۱۹۷۴ به عنوان عضو حزب لیبرال دمکرات ژاپن وارد مجلس قانونگزاری این کشور شد.

فردا فرایبرگ

گزیده فیلم‌شناسی:

ترانه ارکیده سفید (۱۹۳۹)، شب‌چین (۱۹۴۰)، سوگند در بیابان (۱۹۴۱)، ناقوس سایون (۱۹۴۳)، شهرت ابدی (۳-۱۹۴۲)، درخشان‌ترین روز زندگی من (۱۹۴۸)، رفتن در سپیده‌دم (۱۹۵۰)، رسوایی (۱۹۵۰)، عروسی ژاپنی (۱۹۵۲)، خانه‌ای از بامبو (۱۹۵۵)، عشق افسونگرانه مادام بای (۱۹۵۶).

کتاب‌شناسی

Anderson, Joseph, and Richie, Donald (1928), The Japanese Film:
Art and Industry.
Freiberg, Freda)1992), "Genre and Gender in the Wartime Japanese Cinema".
Yamaguchi, Yoshiko, and Fujiwara, Sakuya (1987), Ri Ko Ran: Watashi no Hansei.

رابرت استاک و شرلی یاماگوشی درخانه بامبو (۱۹۵۵)

Spring River Flows East (۱۹۴۱) به کارگردانی ژنگ جونلی و کای چوشن

صحنه‌ها و رخدادهایی آشنا برای تماشاگران چینی.

فیلم ... Romance را شرکت مینگ زینگ ساخت که بعدهایکی از تولید کنندگان بزرگ فیلم در شانگهای شد. با این حال سرنوشت هویی زی بیشتر به شرایط اقتصادی دشوار و مبهمی بستگی داشت که نخستین فیلمسازان چینی با آن دست به گریبان بودند. این شرکت بر خلاف نخستین فیلمش که تا هفت سال به نمایش درآمد خیلی زود برچیده شد. تنها ویژگی این شرکت این بود که پیش از ورشکستگی توانست یک فیلم تولید کند، در حالی که بسیاری از شرکت‌های فیلمسازی پیش از تولید حتی یک فیلم برچیده می‌شدند. از ۱۲۰ شرکتی که در سال ۱۹۲۱ تأسیس شد، یک سال بعد تنها ۱۲ شرکت برجا مانده بود. مورخان طرح‌های باورنکردنی و احساسات گرایی فیلم‌های دهۀ ۱۹۲۰ را همواره زیاده‌روی‌های عامیانه‌ای دانسته‌اند که نه تماشاگران را به ناسیونالیسم یا انقلاب ترغیب کرده و نه سلیقۀ آنها را ارتقا داده‌اند. آغاز جنبش ناسیونالیستی چهار می در سال ۱۹۱۹ باعث ظهور آثار ادبی نویی شد، و از این دیدگاه سینما عقب افتاده به نظر می‌رسید نفی سینمای پیش از دهۀ ۱۹۳۰ نشان دهندۀ اصل تثبیت شده و کنفوسیوسی هنر به مثابه آموزش و طرد فرهنگ عامه بود که با طرح‌های «مدرن» ناسیونالیست‌های کوئومین تانگ و کمونیست‌ها کاملاً هم‌خوانی داشت. آنها فیلم‌های «پیشرو» یا «چپ گرایی» را ترجیح می‌دادند که در دهۀ ۱۹۳۰ ظهور کردند.

اما برتری دادن فیلم‌های چپ‌گرا به تولیدات پیش از دهۀ ۱۹۳۰ به ایجاد مانعی بیهوده میان این دو دسته فیلم می‌انجامید. گرچه نخستین فیلم‌های چینی مردم را مستقیماً به اتخاذ تعهد سیاسی تشویق نمی‌کردند، به فیلمسازان چینی کمک می‌کردند تا وضعیت کشور را به تماشاگران چینی نشان دهند. فیلم‌های چپ‌گرا جای سرگرمی‌های مردم باورانه را نگرفتند، اما آنها را تکمیل کردند، گرچه به دلیل این که فیلم‌های سرگرم کننده بر اساس بازنگری این دوره ساخته می‌شدند غالباً این امر در نظر گرفته نمی‌شود . دست آخر این که فیلم‌های چپ گرا بیش از آن چه معمولاً تصور می‌شود با فیلم‌های کاملاً سرگرم کننده وجوه اشتراک داشتند، و نشان می‌دهند که مبارزه و آشوب و فرهنگ عامه می‌توانست یک چیز باشد.

تهاجم ژاپن به چین انگیزۀ ظهور سینمای چپ‌گرا را فراهم کرد. ژاپنی‌ها کار خود را با تصرف منچوری در سال ۱۹۳۱ آغاز کردند، و د ر عرض یک سال شانگهای را بمباران و شرایط تصرف این شهر را نیز فراهم کردند. این رخدادها تماشاگران و فیلمسازان را به یک اندازه به سوی ناسیونالیسم سوق داد. بخشی از حزب کمونیست چین یعنی انجمن نویسندگان چپ‌در سال ۱۹۳۲ گروه فیلمسازی‌ای به راه انداخت، و این گروه در دو تا از معروف‌ترین استودیوهای آن زمان یعنی مینگ زینگ ولیان‌هوا نفوذ کرد. سیاست باج دهی دولت کوئومین تانگ ابراز احساسات ضدژاپنی را به طور مستقیم قدغن کرد. با این حال

احساسات سیاسی روز افزون دست کم برخی از صاحبان استودیوها و پی بردن آنها به این نکته که روح زمانه باعث سودآور شدن‌فیلم‌های مخالف خوان می‌شد موجب به ثمر رسیدن تلاش‌های فیلمسازان چپ شد.

یکی از نخستین نتایج نفوذ چپ‌گرایان به درون صنعت سینما اقتباس استودیویی مینگ زینگ از یکی از داستان‌های کوتاه مائودون با نام ***کرم‌های ابریشم بهاری*** بود که در سال ۱۹۳۳ به نمایش درآمد. داستان این فیلم دربارهٔ ویرانی محتوم یک خانوادهٔ پرورش دهندهٔ کرم ابریشم به واسطهٔ نوسان قیمت‌ها در بازار جهانی و دیگر دسیسه‌هایی است که اصلاً از آنها خبر ندارند. نمایش تقریباً مستند کار توان فرسای تولید ابریشم تراژدی پایانی فیلم را تأثیر گذارتر می‌کند.

فیلم سون یو با نام **جاده بزرگ** (که به Highway نیز معروف است) که در آغاز سال ۱۹۳۵ به نمایش درآمد نمونه‌ای عالی است از تلفیق عناصر پیش از انقلاب و پس استعماری در یک فیلم. داستان این فیلم دربارهٔ گروه شش نفره‌ای از کارگران بی‌کار است که تصمیم می‌گیرند به کارگرانی بپیوندند که بزرگراهی استراتژیک برای ارتش می‌سازند. برای فرار از سانسور نمی‌شد مستقیماً نام ژاپنی‌ها را به عنوان دشمن مورد نظر درفیلم به میان آورد، اما هر تماشاگر معاصری خود به این نکته پی می‌برد. فیلم با وارد کردن زمین‌داری شرور که با ژاپنی‌ها کنار می‌آید موضوع سیاست طبقاتی را نیز به میهن‌پرستی می‌افزاید. اما آن چه این فیلم را مؤثر ساخته است بهره‌برداری از همان عناصر بسیار عامیانهٔ فیلم‌های سرگرم کننده است که ناقدان متأخر از آنها بیزار بودند. دو تن از کارگران فیلم زوجی مضحک و خنده دار را تشکیل می‌دهند که الگو برداری از لورل و هاردی و گروه‌های کمدی واریته‌های چینی است. این فیلم دارای جلوه‌های صوتی و موسیقی است، اما دیالوگ ندارد. در صحنه‌هایی که بازی این زوج به اسلپ استیک تبدیل می‌شود صدای سازهای کوبه‌ای با آنها همراهی می‌کند، و درصحنه‌ای دیگر یکی از کارگران مباشر زمین‌دار شرور را روی شانه‌هایش می‌چرخاند که این باعث می‌شودچند ستاره و هواپیمای کارتونی کوچک دور سر مباشر بچرخد.این کارگران با دو زن نیز برخورد می‌کنند که یکی از آنها برای کارگران در رستوران جاده‌ای‌کوچکی که پس‌از کار روزانه درآن جمع می‌شوند آواز می‌خواند.زن که روی میزی نشسته است و در تصویر او را مانند ستاره‌های آن دوران می‌بینیم نظر مردان را جلب می‌کند، اما ترانه‌ای که می‌خواند دربارهٔ بلایایی است همچون سیل و قحطی و جنگ که همواره گریبان‌گیر چین بوده است. نگاه خیره و ملتمسانهٔ مردان به زن نه با نماهایی از اول بلکه با بخش‌های مستندی از تانک‌ها و انفجار بمب‌ها و آوارگان جنگی همراهی می‌شود.

دیگر فیلم‌های چپ‌گرای این دوره نیز از کمدی و آواز و دیگر عناصر سرگرمی‌های مردمی برای اهدافی مشابه بهره گرفتند. از مهم‌ترین این فیلم‌ها می‌توان Plunder of Peach & Plum, Godders, Crossroads, Street Angel, Little Toys, Bible for Woman, March of Youth, Lianchua Song of Fisherman و Symphony را نام برد. فیلم ***فرشتهٔ خیابانی*** که در سال ۱۹۳۷ و درست پیش از آغاز جنگی تمام عیار علیه ژاپن که این دورهٔ کوتاه و پربار را به پایان رساند ساخته شد در مجموعهٔ التقاطی و پسااستعماری خود به آیزنشتین نیز اشاره می‌کند.

پس از این که ژاپنی‌ها تمامی شانگهای را، به جز بخش هایی که در دست خارجی‌ها بود، به تصرف درآوردند، صنعت سینمای چین به همراه عوامل و کارکنان آن از هم پاشید. برخی از آنها در بخش‌های خارجی‌نشین ماندند تا این که این بخش‌ها نیز در سال ۱۹۴۱ به تصرف ژاپنی‌ها در آمد، و دیگران به هنگ‌کنگ گریختند و فیلم‌های ماندارین زبان را به سینمای تثبیت شدهٔ کانتونی زبان اضافه کردند تا این که غلبهٔ ژاپنی‌ها در پایان سال ۱۹۴۱ تولید فیلم در آنجا را نیز متوقف کرد. عده‌ای هم با دولت کوئومین‌تانگ به داخل کشور، اول به ووهان و بعد به چونگ‌جینگ، گریختند. کمبود مواد خام فیلمسازی در زمان جنگ غالب آنها را به سوی کارهای دیگر کشاند، از جمله اجرای نمایش‌های میهن‌پرستانه در نقاط مختلف.

هنرمندانی که گرایش بیشتری به چپ داشتند کوشیدند تا به حزب کمونیست که قرارگاه آن در زمان جنگ در شهر ین‌آن در ایالت شان ژی بود بپیوندند. یکی از این افراد ستارهٔ سابق، لان پینگ، بود که خیلی زود به عنوان همسر سوم مائو با نام جیانگ جینگ به عرصه بازگشت. در میان این افراد یوان موژی کارگردان و همسر بازیگرش، چن بوئر، نیز بودند. موژی بعداً به مقام ریاست ادارهٔ فیلم چین کمونیست و در سال ۱۹۴۹ به مقام وزارت فرهنگ رسید. تولید فیلم در سال ۱۹۳۹ یعنی زمانی که یوریس ایونس دوربینی به چینی‌ها هدیه کرد در ین‌آن آغاز شد، اما در آن وقت نیز کمبود مواد خام تولید را به معدودی فیلم‌های مستند محدود کرد.

در حالی که فیلمسازی آزاد چین در خلال جنگ متوقف شد، سینمایی رو به رشد و محلی تحت نظر ژاپنی‌ها به کار خود ادامه داد. ژاپنی‌ها بنا به دلایلی پس از اشغال منچوری به تولید

فیلم کمک کردند، و پس از سال ۱۹۳۷ صنعتی را که مقرش در شانگهای بود به ماشین تبلیغات خود اضافه کردند. مورخان چینی طبیعتاً ترجیح داده‌اند که بر این دوره سرپوش بگذارند، اما بررسی‌های اخیر نشان می‌دهند که ژاپنی‌ها در شانگهای کمتر از بخش‌های دیگر کشور بر صنعت فیلم فشار می‌آوردند و فیلم هایی با موضوعات فرعی میهن‌پرستانه (مانند فیلم **هوانگ مولان به ارتش می‌پیوندد** که در سال ۱۹۳۹ براساس افسانه‌ای محلی ساخته شد) هنوز فرصت در رفتن از دست ممیزی ژاپن را داشتند. کار شرکت مینگ زینگ با ورود ژاپنی‌ها پایان یافت، اما شرکت لیان هوا در پایان جنگ در شانگهای کار خود را از سر گرفت و بار دیگر به مرکز فعالیت‌های فیلمسازان چپ و پیشرو تبدیل شد. فیلم‌های این دوره سندی هستند بر فساد و تورم اقتصادی روز افزونی که مشخصهٔ دوران جنگ داخلی با کمونیست‌ها بود که بلافاصله به راه افتاد. فیلم‌هایی که دراین سه سال با نام «رئالیسم اجتماعی» تولید شد در مقابل رئالیسم سوسیالیستی قرار داشتند که هم‌زمان با تشکیل جمهوری خلق در سال ۱۹۴۹ رواج یافت، و در واقع نمایندهٔ دومین «عصر طلایی» تولید فیلم در چین هستند.

در مقابل فیلم‌های نخستین «عصر طلایی» که مخلوطی از سرگرمی و پیام‌های اجتماعی و سیاسی بودند، فیلم‌های اواخر دههٔ ۱۹۴۰ ملودرام‌های ظریف‌تری بودند که طرح هایی منسجم و لحنی یکپارچه داشتند. شاید معروف‌ترین فیلم این دوران Spring River Flows باشد که حماسه‌ای دو قسمتی بود، توسط شرکت لیان هوا و با همکاری استودیوی کون لون ساخته شد، و در سال‌های ۱۹۴۷ و ۱۹۴۸ به نمایش درآمد. این فیلم که به **برباد رفتهٔ** چین معروف است هنوز هم می‌تواند اشک تماشاگران پیرچینی را درآورد. فیلم با زندگی زوجی ایده‌آل و پسرشان آغاز می‌شود، اما با آغاز جنگ مرد به همراه دولت کوئومین‌تانگ به بخش‌های داخلی‌تر کشور می‌رود و آنها از هم جدا می‌شوند. او در آنجا به تدریج فاسد و عاشق زنی پولدار می‌شود . همسر وفادار او در خلال جنگ در شانگهای متحمل رنج فراوان می‌شود و صبورانه بازگشت همسرش را انتظار می‌کشد، اما او به عنوان یکی از کاندیداهای ناموفق کوئومین تانگ باز می‌گردد، و فیلم وقتی به اوج خود می‌رسد که زن درمی‌یابد شوهرش با زنی که او برایش خدمتکاری می‌کند ازدواج کرده است. مرد دست رد به سینهٔ او می‌زند، و زن خود را در یانگ تسه غرق می‌کند.

نومیدی از کوئومین‌تانگ و طرفداران آن در فیلم‌هایی که وضعیت پس از جنگ کشور را نشان می‌دهند آشکارتر است. فیلم هایی چون Myriads of Lights، و Crows Sparrows، و San Mao (که اقتباسی بود از کمیک استریپی در بارهٔ بچه‌ای یتیم) همگی سرگرم‌کننده و خنده دار بودند، اما در هیچ کدام تناقض‌های اجتماعی وحشتناک این سال‌ها و نفرت آسیب‌دیدگان جنگ در شانگهای از کسانی که به واسطهٔ جنگ به نان و نوایی رسیده بودند پنهان نشده بود. این فیلم‌ها از لحاظ سبک نشان دهندهٔ همکاری و بازی ظریف بازیگرانی بودند که سال‌ها روی صحنهٔ تئاتر نقش آفرینی کرده بودند. این فیلم‌ها کمتر از فیلم‌های دههٔ ۱۹۳۰ التقاطی بودند، اما به هر حال آنها هم به دنبال اهداف پیش ازانقلاب در دوران پسا استعماری هستند، با این تفاوت که این کار را نه با فرهنگ عامه، بلکه به کمک تئاتر غرب و معادل‌های سینمایی آن انجام می‌دهند.

دومین «عصر طلایی» تاریخ سینمای چین پیش از سال ۱۹۴۹ را در وضعیتی خوب به پایان رساند. با نگاهی به گذشته باید گفت این که پنج سال فیلمسازی در دههٔ ۱۹۳۰ (۷-۱۹۳۲) و سه سال در دههٔ ۱۹۴۰ (۴۹-۱۹۴۶) در یک دورهٔ چهل سالهٔ فیلمسازی در کشور چین (۴۹-۱۹۰۹) این قدر حائز اهمیت است جای بررسی و تعمق دارد. با این حال تصور این که این دو «عصر طلایی» به یک باره به منصهٔ ظهور رسیدند اشتباه است. در واقع این دو دوره فرصتی طلایی بودند برای استعدادهایی در حال رشد که خود را آشکار کنند. برخی بر این عقیده‌اند که این فرصت طلایی تا چهل و پنج سال بعد تکرار نشد، یعنی زمانی که فیلم‌های One & Eight و **خاک زرد** (هر دو سال ۱۹۸۴) ظهور عصر طلایی دیگری را در سینمای چین بشارت دادند.

ترجمه: امیدنیک‌فرجام

کتاب شناسی

Bergeron, Regis (1977), Le Cinema chinois, i: 1905 _ 1949.

Berry, Chris (ed.) (1991), Perspectives on Chinese Cinema.

Cheng Jihua et al. (1963), Zhonggue dianying fazhanshi ("History of the development of chinese Cinema: Culture and Politics Since 1949.

Du Yunzhi (1972), Zhonggou Dinyingshi (History of Chinese Cinema).

Leyda, Jay (1972) Dianying: Electric Shadows.

Quiquemelle, Marie-Claire, and Passek, Jean-Loup (eds.) (1985), Le Cinema chinois.

Toroptsev, Sergei)1979), Ocherk Istorii kitaiskogo kino 1896-1966 ("Essays on the history of Chinese Cinema").

سینمای کلاسیک ژاپن

هیروشی کوماتسو

زمین‌لرزهٔ بزرگ کانتو در نخستین روز سپتامبر سال ۱۹۲۳ توکیو و فرهنگ این شهر را ویران کرد. ژاپنی‌ها تصمیم گرفتند شهر را به آن شکل پیشین بازسازی نکنند و ظاهر جدیدی به آن بدهند. ویرانی ناشی از زمین لرزه به انگیزهٔ مهمی برای پاگرفتن انواع جدید فیلم ژاپنی نیز تبدیل شد. از سال ۱۹۲۴ تا اوایل دههٔ ۱۹۳۰، تعدادی از کلاسیک‌های سینمای ژاپن در ناکاتسو، شوچیکو، تایکینه، ماکینو، و برخی از استودیوهای کوچک و مستقل ساخته شد. کنار گذاشتن شکل‌های کهنه انگیزه‌ای شد برای تولید و نوآوری، و فیلمسازان به فیلم‌های هنری و نوی اروپا روی آوردند.

گرچه ویرانی ناشی از زمین‌لرزه مهم‌ترین عامل شتاب دهندهٔ این تحولات بود، این تحولات به هر حال از چند سال پیش آغاز شده بود. در همان سال ۱۹۲۲، فیلم هایی چون ***سرآغازنورروحانی*** (کوکاتسو-کیوماتسوهوسویاما) و ***رقص جادوگر*** (شوچیکو - یوشینوبو ایکه‌دا) در ژانر مکتب نو ساخته شده بود. این دو فیلم از اکپرسیونیسم آلمان تأثیر گرفته و تا اندازه‌ای از صحنه آرایی پیچیدهٔ فیلم‌های ***دفتر دکتر کالیگاری*** (۱۹۱۹) و ***از بام تا شام*** (۱۹۲۰) بهره گرفته بودند. از همان آغاز، در فیلمسازی ژاپن الگو از داستان عامل مهم‌تری بوده است، و به همین دلیل سبک اکسپرسیونیستی آلمان به سرعت جذب این سینما شد. فیلمسازان ژاپنی واردات آلمانی را به مثابه معیار «فیلم هنری» و الگویی جدید برای باز آفرینی پذیرفتند. کنجی میزوگوچی در فیلم خود با نام ***خون و روح*** (۱۹۲۳، نیکاتسو) از این شکل هنری تقلید کرد؛ این فیلم درست پیش از وقوع زمین لرزه به پایان رسید و یکی از آخرین فیلم‌هایی بود که در استودیوی مشهور موکوجیمای نیکاتسو ساخته شد.

زمین لرزه استودیوی موکوجیما را تخریب نکرد، اما فیلمسازی در توکیو را بسیار دشوار ساخت. نیکاتسو استودیو راتعطیل کرد و کل بخش تولید استودیو را به کیوتو انتقال داد که تا ده سال بعد نیز در همان جا باقی ماند. کیوتو، پایتخت باستانی ژاپن، از زمان‌های قدیم مرکز تولید درام تاریخی (Jidaigeki) ژاپن بود، و خانه‌ها وخیابان‌های قدیمی آن به پس زمینهٔ مناسبی برای این شکل سینمایی تبدیل شد. درام‌های مدرن (Gendaigeki) همیشه در توکیو اجرا می‌شدند، اما نیکاتسو مجبور به فیلمبرداری آنها در استودیوی کیوتو با دکورهایی برگرفته از شهر شد. استودیوی کیوتو به رشد و بالندگی سبک‌های مصنوعی، مخصوصاً اکپرسیونیسم، در صحنه‌های درام مدرن نیکاتسو کمک کرد. دیگر شرکت مهم فیلمسازی ژاپن با نام شوچیکو نیز پس از زمین‌لرزه استودیوی خود را به کیوتو انتقال داد، اما از آنجا که موفق نشد در آنجا جو مناسبی برای درام مدرن فراهم آورد دو ماه بعد به کیوتو بازگشت.

درام مدرن استودیویی نیکاتسو در کیوتو به راحتی از درام‌های مدرنی که شوچیکو و شرکت‌های دیگر در توکیو تولید می‌کردند، قابل تمیز بود. فیلم‌های توکیویی با نمایش زندگی روزانهٔ مردم عادی بر جایگاه روابط انسانی در جامعهٔ مدرن تأکید می‌کردند. اما نیکاتسو در استودیوی کیوتوی خود فیلم هایی تولید می‌کرد که جهانی آشکارا خیالی و جدا از زندگی روزانه را نشان می‌داد که به جهان آثار ادبی و تئاتری یا فیلم‌های خارجی شباهت داشت.

دو کارگردان به نام‌های مینورو موراتا و یوتاکا آبه، به رغم تأثیرات و سبک‌های بسیار متفاوت‌شان، در تثبیت ویژگی‌های درام مدرن نیکاتسو نقشی اساسی داشتند. تأثیرات فرهنگی اروپا از دورهٔ میجی در ژاپن محسوس بود، و موراتا از همین منابع الهام گرفت. فیلم او با نام Soul on the Road (۱۹۲۱، شوچیکو) جهانی خیالی را به تصویر می‌کشد و فاقد واقع گرایی معمول فیلم‌های ژاپنی است. او در رشتهٔ سینما و تئاتر آلمان تحصیل کرد، و تأثیر اکسپرسیونیسم در فیلمی که با نام ***آی کیچی راننده*** (۱۹۲۴) برای نیکاتسو ساخت مشهور است؛ او در این فیلم تا اندازه‌ای از صحنه‌های اکسپرسیونیستی بهره گرفت. موراتا در زمینهٔ بهره‌گیری از سایه روشن که آن را به شکلی کاملاً مصنوعی به مضمون درام‌ها می‌افزود پیشگام سینمای آیندهٔ ژاپن و مخصوصاً آثار تینوسوکه کینوگاسا شد. صحنه‌ای از فیلم ***زن سی ساکو*** (۱۹۲۴، نیکاتسو) که در آن قهرمان زن داستان (با بازی کومکو اورابه) با غل‌وزنجیری به پا نومیدانه در خیابان

می‌ایستد به آخرین صحنهٔ فیلم **چهارراه‌ها** (کینوگاسا، ۱۹۲۸) شباهت دارد، اما این صحنه درواقع برداشت مستقیمی است از صحنهٔ شب برفی در فیلم اکسپرسیونیستی ***از بام تا شام***. فیلم‌های ***اسومی و مادرش*** (۱۹۲۴) و مخصوصاً ***شعبده‌بازی درشهر*** (۱۹۲۵) که در فرانسه و آلمان نیز نمایش داده شدند نشان دهندهٔ علاقهٔ موراتا به سینمای هنری اروپا هستند.

یوتاکا آبه، دیگر کارگردان مهم درام مدرن نیکاتسو، پیشتر در لوس آنجلس بازیگری کرده بود، و مدرنیسم هالیوودی را برای سینمای ژاپن به ارمغان آورد. آبه مخصوصاً کمدی فرهیختهٔ لوبیچ را تحسین می‌کرد، و برآن شد تا عناصر اروتیک را نیز در آثارش بگنجاند. فیلم‌های او را می‌توان واکنشی به ملودرام مکتب نو دانست. تعدادی از فیلم‌های او با نام ***زنی که پاهارا لمس می‌کرد*** (۱۹۲۶) و ***پری دریایی روی زمین*** (۱۹۲۶) و ***پنج زن در اطراف او*** (۱۹۲۷) مورد توجه سینماروها قرار گرفت و محبوبیت آنها منجر به تحولی اساسی در شکل درام مدرن ژاپنی شد.

گرایش به مدرنیسم را در فیلم‌های تولید شوچیکو نیز می‌توان دید، شرکتی که از همان روزهای آغازین از شیوه‌های سینمای آمریکا تقلید کرده بود. یکی از تهیه‌کنندگان شوچیکو با نام شیروکیدو کارگردانان را به ساختن فیلم‌هایی ترغیب کرد که به زندگی طبقات متوسط جامعه می‌پرداختند، یعنی همان کسانی که در آن زمان بخش اعظم تماشاگران سینما را تشکیل می‌دادند. از همان آغاز، سینمای ژاپن به طرح‌های تثبیت شده متکی بود، و دنیاهایی را به روی پردهٔ سینما می‌آورد که از واقعیت زندگی تماشاگران جدابود. فیلم‌های این دورهٔ شوچیکو با پرداختن به زندگی روزانهٔ طبقات متوسط بیانگر نوعی آگاهی طبقاتی بدون اشارات سیاسی آشکار بود. با این حال این انحراف از مضمون و الگوی سینمایی سنتی کاملاً انقلابی نبود. توصیف زندگی روزانهٔ مردم عادی در ادبیات دورهٔ ادوی ژاپن نیز وجود داشت. فیلم‌های آمریکایی و مخصوصاً فیلم‌های شرکت بلوبرد در دههٔ ۱۹۱۰ در ژاپن به محبوبیت دست یافتند، بنابراین تماشاگران می‌دانستند که زندگی روزانهٔ مردم عادی نیز می‌تواند سرگرم کننده و از لحاظ سینمایی جذاب باشد. فیلم‌های طبقهٔ متوسط شوچیکو دارای پیامی حاکی از آگاهی طبقاتی بودند که از خلال آن صحنه‌های زندگی روزانه که برای تماشاگران طبقهٔ متوسط جذاب بودو مضامینی چون مسائل یک کارمند ژاپنی سر بر می‌آورد.

درام مدرن ژاپنی تنها شکل هنری نبود که پس از زمین لرزه تحول اساسی یافت. حتی ژانر (مکتب قدیمی) کیوها یعنی سنتی‌ترین نمایش تاریخی ژاپن نیز در این دوره تغییر کرد. در کنار فیلم‌های بسیار سنتی که در ژاپن ساخته می‌شد، شکل جدیدی از ریشه‌های این ژانر نشأت گرفت و به Jidaigeki یا نمایش تاریخی معروف شد. این ژانر نیز از تکرار الگوهای مبتنی بر داستان‌های سنتی و آشنا دور شد. شکل جدیدتر درام تاریخی در حوالی سال‌های ۴-۱۹۲۳ تثبیت شد، و پس از مرگ ماتسو نوسوکه اُنوئه (سوپراستاری که نماد مکتب قدیمی به

اوسومی و مادر (۱۹۲۴) ساخته میتوروموراتا که تحت تأثیر اکسپرسیونیسم آلمان است

شمار می‌رفت) در سال ۱۹۲۶، این شکل جدید کاملاً از کهنه‌گرایی نمایش تاریخی سنتی جدا شد.

شوزو ماکینو از سال ۱۹۰۹ که نخستین فیلمش را در شرکت یوکوتا کارگردانی کرد در مقام کارگردان متخصص مکتب قدیمی بسیاری از فیلم‌های اُنوئه را کارگردانی کرد. اما او در سال ۱۹۲۱ شرکت فیلمسازی مستقلی با نام ماکینو تأسیس کرد و شروع به تولید فیلم هایی تاریخی کرد که از لحاظ شکل و سبک با فیلم‌های کلیشه‌ای اُنوئه تفاوت داشتند. او در شرکت خود علاوه بر کارگردانی به تهیه‌کنندگی نیز اشتغال داشت و به دنبال کارگردانان و فیلمنامه نویسان و بازیگران با استعداد بود. در میان کارگردانان ژاپنی، کوروکونوماتا و بانشوکاناموری و بونتارو فوتاگاوا برای شرکت ماکینو درام تاریخی ساختند. روکوهای سوسوکیتای نویسنده فیلمنامه‌هایی دارای محتوای پوچ گرایانه و گه‌گاه آنارشیستی نوشت و جریان ایدئولوژی چپ را به درام تاریخی کشاند.

استودیوی نیکاتسو به رغم مرگ ستارهٔ خود، اُنوئه، به ساختن نمایش‌های تاریخی سنتی ادامه داد. تومیاسو ایکه دا، مهم‌ترین کارگردان نمایش‌های تاریخی این استودیو، مضمون فیلم‌های خود را از داستان‌های تاریخی مشهور و قدیمی برداشت می‌کرد، بنابراین فیلم‌های او فاقد جسارت فیلم‌های تاریخی ماکینو بودند که در آنها قهرمانان همیشه به سوی ویرانی و تخریب پیش می‌رفتند. ایکه‌دا در این ژانر فیلم‌های بزرگی چون ***امپراتور را بزرگ بدارید***، ***وحشی‌ها را برانید*** (۱۹۲۷، نیکاتسو) و ***گروه جیرایکا*** (۸-۱۹۲۷، نیکاتسو) را کارگردانی کرد، و از اواخر دههٔ ۱۹۲۰ تا دههٔ ۱۹۳۰ به استاد بلامنازع سنتی‌ترین نمایش‌های تاریخی ژاپن تبدیل شد. با این حال تمامی کارگردانان نمایش‌های تاریخی نیکاتسو به ساختن نمایش‌های سنتی رضایت ندادند. برای مثال، کی‌چیرو تسوجی در زمینهٔ این شکل به تجربیات منحصر به فردی دست زد. یکی از فیلم‌های او با نام ***میتسوهیده به جهنم رفته‌است*** (۱۹۲۶، نیکاتسو) ترکیبی بود از نمایش تاریخی ژاپن، کمدی، واریته، اکسپرسیونیسم، و نمایش مدرن ژاپنی. او از فیلم هنری تأثیر پذیرفت و آن را در آثار خود نیز معرفی کرد. در اواخر دههٔ ۱۹۲۰، او حتی به سینمای پرولتاریایی نیز روی آورد و فیلم شاهکار The Mending Umbrella Swordsmanship (۱۹۲۹، نیکاتسو) را ساخت، اما پس از سرکوب جنبش سوسیالیستی ژاپن به دست دولت و پلیس بار دیگر به نمایش تاریخی سنتی روی آورد و دنیایی یادآور فضایی تاریخی ساخت.

با این حال این دایسوکه ایتو بود که در اواخر دههٔ ۱۹۲۰ نمایش تاریخی ژاپن را به اوجی رساند که اکنون آوانگارد به نظر می‌رسد. فیلم‌های او مانند سه گانهٔ ***سفرنامه چوجی*** (۱۹۲۷، نیکاتسو) به مضامینی بسیار بدبینانه می‌پرداختند، اما از لحاظ فنی پیشرو بودند و به دلیل دوربین متحرک و برش‌های سریع و زیبایی پلاستیک و آراستگی‌شان مورد توجه ناقدان قرار گرفتند.

تینوسوکه کینوگاسا علاوه بر شهرتی که به واسطهٔ ساختن فیلم‌های آوانگاردی چون ***برگی از دیوانگی*** (۱۹۲۶) به دست آورد، با کارگردانی مؤثرش افق جدیدی را به روی نمایش تاریخی ژاپن گشود. او پیش از آن که به عنوان کارگردان به شرکت ماکینو بپیوندد در فیلم‌های مکتب نوی استودیوی موکوجیمای نیکاتسو سمت Oyama (بازیگر مردی که همیشه نقش زنان را بازی می‌کند) را داشت. او با رمان نویسان جوان و معاصر آشنا شد و به اتفاق آنها فیلم ***خورشید*** (۱۹۲۵) را ساخت که دربارهٔ اسطوره‌های ژاپنی است. تأثیر سینمای هنری اروپا را در برخی از فیلم‌های او، مانند***کوروتای پیی جی و جوجیرو***(۱۹۲۸)، می‌توان دید. این دو فیلم در یکی از سینماهای توکیو که مخصوص فیلم‌های خارجی بود نمایش داده شد و تماشاگرانی متفاوت را به سوی خود جلب کرد.

شکل نمایش تاریخی ژاپن در اواخر دههٔ ۱۹۲۰ و به واسطهٔ نوآوری بسیاری از کارگردانان که در شرکت‌های متفاوت فیلمسازی کار می‌کردند مرتباً پالایش یافت. محتوای فیلم‌ها هم از نمایش‌های سنتی اقتباس شد، و هم از ایده‌های مکاتب جدید. نمایش‌های تاریخی دایسوکه‌ایتو در این دوره به سرکوب ساکنان شهر و روستانشینان پرداختند، و شورش علیه طبقات حاکم به یکی از مضامین مهم برخی از نمایش‌های تاریخی تبدیل شد. شورش مردم آن‌قدر موضوع بحث‌انگیزی بود که نمی‌شد در سینما مستقیماً به آن پرداخت، اما از آن‌جا که نمایش‌های تاریخی در دوره‌ای مربوط به بیش از ۱۰۰ سال پیش رخ می‌دادند انتخاب محتوایی ایدئولوژیکی برای آنها ممکن بود. بنابراین از دل نمایش تاریخی سنتی شکل جدیدی از سینمای چپ‌گرا یعنی فیلم جهت‌گیر رشد کرد.

در سال ۱۹۲۹، توموواوچیدا فیلم ***عروسک زنده*** را در استودیوی نیکاتسو در کیوتو تولید کرد. این نمایش مدرن به مضامین شر و تناقضات جامعهٔ سرمایه داری می‌پرداخت و یکی از اولین فیلم‌های به واقع جهت‌گیر بود. نیکاتسو به پیروی از همین الگو فیلم‌های ***سمفونی شهری***(کنجی میزوگوچی، ۱۹۲۹) و ***به این مادر نگاه کن*** (توموتاکه تاساکا، ۱۹۳۰) را تولید کرد و در آنها تحت تأثیر سینمای شوروی و آلمان از

صحنه‌ای از کمدی زن همسایه و زن‌من (۱۹۳۱) ساخته هاینوسوکه گوشو، ۱۹۳۱) اولین فیلم ژاپنی دارای صدای همزمان

اشکال واقع‌گرایی بهره گرفت. موفقیت فیلم‌های جهت گیر نیکاتسو موجی از این فیلم‌ها را به راه انداخت. حتی شرکت فیلمسازی تایکینه که بیشتر فیلم‌های سرگرم کننده می‌ساخت به پیروی از همین نوع فیلم **چه چیز باعث شد او این کاررابکند؟**(شیگه یوشی سوزوکی، ۱۹۳۰) را تولید کرد که زندگی زن فقیری را به تصویر می‌کشید که مکانی را به آتش می‌کشد. این فیلم در گیشه به موفقیت بسیار دست یافت و دلیل اصلی این موفقیت استفاده از عناصر عامیانه برای سرگرم کردن تماشاگران، در کنار نقد اجتماعی آن، بود. ممیزی در تمامی فیلم‌های جهت گیر دست می‌برد، و مخصوصاً بخش هایی راکه بیانگر از میان رفتن نظم اجتماعی بود از فیلم‌ها حذف می‌کرد. تحسین انقلاب یا اشاره به اصالت و مشروعیت کمونیسم و حتی نمایش واقعیت عریان زندگی فقرا در فیلم‌ها غیر ممکن بود. این نکته به این معناست که واقع گرایی این فیلم‌های جهت‌گیر از همتایان روسی یا آلمانی‌شان کمتر بود. دیگر این که فیلم‌های جهت‌گیر برای جلب مخاطب به موضوعات احساسی وابسته بودند و این از امکان بسط ایدئولوژیکی فیلم می‌کاست. با این حال این فیلم‌ها چشم فیلمسازان و تماشاگران ژاپنی را به روی واقعیات جامعه باز کردند و در عین حال با بهره‌گیری از شیوه‌های سینمای واقع گرای اروپا صنعت سینمای این کشور را گسترش دادند.

تولید فیلم‌های جهت‌گیر بیانگر تفاوت سیاست‌های دو شرکت عمدهٔ فیلمسازی در ژاپن بود، نیکاتسو شرکتی لیبرال بود که با جسارت به تولید این نوع فیلم در استودیوی خود در کیوتو ادامه می‌داد، اما شوچیکو که بر اصل دنباله روی از سینمای آمریکا استوار بود از ایدئولوژی «خطرناک» فیلم‌های جهت گیر دوری می‌کرد. با این حال پس از موفقیت چشمگیر فیلم **چه چیز باعث شد...** حتی شرکت شوچیکو نیز به این نوع جدید روی خوش نشان داد. یاسوجیرو شیما زو برای این شرکت فیلم Life Line ABC(۱۹۳۱) را کارگردانی کرد که دارای صحنه‌هایی از زندگی کارگران بود. محبوبیت بی اندازهٔ فیلم‌های جهت گیر تا سال ۱۹۳۱ ادامه پیدا کرد؛ در این سال، ممیزی آن قدر عرصه را بر این نوع فیلم تنگ کرد که دیگر اکران آن غیر ممکن شد.

با کناررفتن این نوع فیلم، فیلم‌های تبلیغاتی جای آن را گرفت.در سال ۱۹۳۲، شوچیکو و برخی از شرکت‌های کوچک فیلمسازی شروع‌به ساختن فیلم هایی درتأیید جنگ و ایدئولوژی‌ناسیونالیسم‌ومخصوصاًسیاست‌ژاپن‌درمنچوری‌کردند

کنجی میزوگوچی (۱۹۵۶-۱۸۹۸)

میزوگوچی در آخرین سال‌های عمرش به شهرت جهانی دست یافت. در خارج ژاپن، هنوز هم او را بیشتر به دلیل فیلم‌های دهه پنجاه او که عمدتاً براساس درام‌های غنایی با صحنه‌های قرون وسطایی ساخته شده است، مانند ***اگتسومونوگاتاری*** (۱۹۵۳) و ***سانشوی مباشر*** (۱۹۵۴) و ***حکایات نوی گروه تایرا*** (۱۹۵۵)، و تا اندازه‌ای به دلیل درام‌های مدرن و احساسی او، مانند آخرین فیلمش ***خیابان شرم*** (۱۹۵۶)، می‌شناسند. اما فعالیت او به سال ۱۹۲۰ باز می‌گردد، یعنی زمانی که به عنوان دستیار کارگردانان مکتب نو مانند آیزوتاناکا وارد استودیوی نیکاتسو شد، و به واقع برای درک هنر او باید به دنبال ریشه‌اش در مکتب نوی دهۀ ۱۹۲۰ گشت.

فیلم‌های مکتب نو ملودرام هایی در معنای غربی آن بودند. در این فیلم‌ها که اقتباسی هستند از نمایش شهری دورۀ میجی (مخصوصاً دهۀ ۱۸۹۰) بازیگران مرد (اُیاما) نقش زنان را بازی می‌کردند، و داستان آنها معمولاً دربارۀ از خودگذشتگی زنان در راه خانواده‌شان بود. میزوگوچی در سال ۱۹۲۳ کارگردانی درام‌های خود در مکتب نو را در موکوجیما آغاز کرد، و الگوی این ژانر به اساس آثار هنری‌اش تبدیل شد.

میزوگوچی در نخستین سال‌های فعالیت خود با ژانرها و سبک‌های گوناگون کار کرد. او در این زمان در کنار ملودرام‌های مکتب نو فیلم‌های پلیسی، جنگی، اکسپرسیونیستی، کمدی، ترسناک، و پرولتری نیز ساخت. در خلال این دوره، او همچنین از عناصر سینمای هنری اروپا و آمریکا نیز جسورانه برداشت کرد. برای مثال، در سناریوی **Nihonbashi** (۱۹۲۹)، او تأکید کرده است که صحنه‌ای از فیلم مانند صحنه‌ای از فیلم ***طلوع*** (مورناتو، ۱۹۲۷) کارگردانی شود. او الگوی مکتب نو را اساس کار خود قرار داد و از فنون بیانی گوناگون که از یک فیلم تا فیلم دیگر او تغییر می‌کردند استفاده کرد. در این دورۀ ابتدایی او کارگردانی هزار چهره است که به آسانی نمی‌توان عنوان غربی مؤلف را به او اطلاق کرد. میزوگوچی با فیلم ***زمزمه بهاری عروسک کاغذی*** (۱۹۲۶) که بر اساس فیلمنامه‌ای از آیزوتاناکا و روح شاهکار خود تاناکا با نام ***کیویا، مغازه لباس‌فروشی*** (۱۹۲۲) ساخت برای نخستین بار سبک ژاپنی و کمال یافتۀ خود را آشکار کرد، اما او در همان زمان و بعدها فیلم‌های میان مایه‌ای هم ساخت؛ او حتی در دوران پس از جنگ نیز به کار در خارج از حیطۀ مورد علاقه‌اش ادامه داد که نتایجی ناهمگون به بار آورد، مانند فیلم آمریکایی زده‌اش با نام ***عشق سوزان من*** (۱۹۴۹).

اما به رغم این گوناگونی آثار علاقۀ او به موضوع زنان زجرکشیده ورنج دیده که ذاتی مکتب نو بود تا پایان عمرش پابرجا ماند. این امر مخصوصاً در سه گانه‌ای که میزوگوچی براساس رمان‌های کیوکاایزومی ساخت کاملاً مشهود است: ***نیهون‌باشی*** و ***جادوگر آب*** (۱۹۳۳) و ***سقوط اُسن*** (۱۹۳۵). اما تأثیر مکتب نو و الگوهای آن بر فیلم‌های «جهت‌گیر» (درام‌های سیاسی و واقع گرا) او نیز، مانند ***سمفونی شهری*** (۱۹۲۹) و ***با این حال آنها ادامه می‌دهند*** (۱۹۳۱)، کاملاً آشکار است. ظاهراً ساختن فیلم‌های جهت گیر بر دیدگاه میزوگوچی نسبت به زنان

داستان اخرین گیشه‌های دلوودی (موتوداتاری، ۱۹۳۹)

تأثیر گذاشت و آن را تغییر داد.در فیلم‌های مکتب نو، زنان قربانیان جامعهٔ مرد سالار بودند.اما از دههٔ ۱۹۳۰ به بعد، زنان در آثار میزوگوچی برای ادامهٔ زندگی علیه نظام اجتماعی مبارزه می‌کنند؛ این نکته را در فیلم **مرثیه ازاکا** (۱۹۳۶) می‌توان دید. فیلم‌های بعدی او غالباً حول زندگی زنانی می‌گردند که انعطاف‌پذیر و قدرتمندند.

میزوگوچی در ابتدای فعالیت خود بسیاری از مؤلفه‌های سبکی سینمای خارج را جذب کرد، و این تأثیرگیری با فیلم اکسپرسیونیستی **جسم و جان** (۱۹۲۳) آغاز شد. در اواخر دههٔ ۱۹۲۰، او از تمهیداتی جسورانه همچون تغییر سریع صحنه‌ها، دیزالوهای فراوان، و (در سه گانهٔ رمان‌های ایزومی) استفادهٔ منحصر به‌فرد از فلاش بک بهره برداری کرد. این تمهیدات در تضاد با آن چیزی بودند که بعدها به سبک پختهٔ او تبدیل شد و ویژگی آن برداشت‌های طولانی و دخالت اندک کارگردان در آنهابود، مانند فیلم‌های ***داستان آخرین گل‌های داوودی*** (۱۹۳۹) و Loyal 47 Ronin (۱۹۴۱).

اگر شکل سینمایی مکتب نو را هستهٔ مرکزی آثار میزوگوچی بدانیم، آنگاه می‌توانیم از مشهورترین فیلم‌های پس از جنگ او به تأویل و تفسیری پربار برسیم. زنان رنجدیدهٔ فیلم‌های ***اگتسومونوگاتاری*** و ***سانشوی مباشر***، و زنان پویای فیلم‌های ***زندگی اُهارا*** (۱۹۵۲) و ***موسیقی گیون*** (۱۹۵۳) ممکن است متفاوت به نظر رسند، اما همگی از یک ریشه‌اند. میزوگوچی تصاویر ایستا و غنایی آثار پس از جنگ خود را پس از گذر از اشکال گوناگون آوانگارد خارجی و فیلم‌های مکتب نوی استودیوی موکوجیما به دست آورد.

هیروشی کوماتسو

گزیده فیلم‌شناسی

جسم و جان (۱۹۲۳)، زمزمه بهاری عروسک‌کاغذی(۱۹۲۶)، سمفونی شهری(۱۹۲۹)، نیهون باشی(۱۹۲۹)، بااین حال آنهاادامه می‌دهند (۱۹۳۱)، جادوگر آب(۱۹۳۳)، سقوط اُسن (۱۹۳۵)،مرثیه ازاکا (۱۹۳۶)، داستان آخرین‌گل‌های‌داوودی (۱۹۳۹)،Loyal 74 Ronin (۱۹۴۱)، عشق سوزان من (۱۹۴۹)، زندگی اهارا(۱۹۵۲)، موسیقی گیون (۱۹۵۳)، اگتسومونوگاتاری(۱۹۵۳)،سانشوی مباشر(۱۹۵۴)، حکایات نوی گروه تایبر(۱۹۵۵)، خیابان شرم(۱۹۵۶)

کتاب‌شناسی

Freiberg Freda (1981), Women in Mizoguchi Films.
Kirihara, Donald (1992), Patterns of Time: Mizoguchi and the 1930s.
McDonald, Keiko (1984), Mizogochi.

ورود صدا به عرصهٔ سینما

در ژاپن، سینمای ناطق و سینمای صامت سال‌ها همزیستی مسالمت‌آمیز داشتند، و تا سال ۱۹۳۸ نیز در این کشور فیلم صامت ساخته می‌شد. این امر دلایل مالی و فرهنگی دارد. اول این که در اوال دههٔ ۱۹۳۰ شرکت‌های فیلمسازی ژاپن آن قدر توان مالی نداشتند که استودیوهای خود را به لوازم تولید فیلم‌های ناطق مجهز کنند. پس از تجهیز استودیوها، قرار دادن پروژکتورهای فیلم‌های ناطق و تقویت کننده‌های صدا در تمامی سالن‌های سینما مستلزم صرف وقت و پول بود. بنابراین تا وقتی که تجهیز سالن‌ها تمام نشده بود، فیلم‌های صامت به روی پرده می‌آمد. دلیل دوم برای انتقال سینمای ژاپن به حالت ناطق مقاومت «**بنشی**»ها بود (کار این افراد توضیح دادن فیلم برای تماشاگران بود). آنهابرای این که کار و موقعیت خود را از دست ندهند، با تولید فیلم‌های ناطق مخالفت کردند. در واقع برخی از تماشاگران ژاپنی برای این به سینما می‌رفتند که از لذت شنیدن نقالی **بنشی‌ها** برخوردار شوند. تماشاگران ژاپنی به **بنشی‌ها** که از همان روزهای آغازین سینما به فیلم‌ها کلام را افزوده بودند عادت کرده بودند، به طوری که سینمای ناطق در ژاپن، به اندازهٔ اروپا و ایالات متحد، انقلابی به نظر نرسید.

به رغم این مسائل، ژاپنی‌ها نسبتاً خیلی زود به تولید فیلم‌های ناطق پرداختند. در سال ۱۹۲۵، یوشیزومیناگاوا حقوق فونوفیلم را از لی‌دفارست خرید و آن را میناتاکی نام نهاد، و از سال ۱۹۲۷ تا سال ۱۹۳۰ چندین فیلم ناطق با استفاده از این سیستم ساخته شد که از آن جمله است نخستین فیلم ناطق کنجی میزوگوچی با نام ***زادگاه*** (۱۹۳۰، نیکاتسو). در سال ۱۹۲۸، ماسائو توجو ایستفون را اختراع کرد که به همان شیوهٔ ویتافون صدا را روی دیسک ضبط می‌کرد. استودیوهای نیکاتسو و تایکینه با استفاده از این سیستم شروع به تولید فیلم‌های ناطق کردند. این دو شیوهٔ تولید و ضبط صدا پس از اختراع سیستم‌های بهتر کنار گذاشته شد. یکی از این سیستم‌ها یعنی سیستم صوتی تاکئوتسوچی هاشی در فیلم‌های بسیار مورد استفاده قرار گرفت که از آن جمله است یکی از اولین فیلم‌های کاملاً ناطق ژاپنی با نام ***زن من و زن همسایه*** (هاینوسوکه گوشو، ۱۹۳۱، شوچیکو). اما تولید فیلم‌های ناطق روندی نظام‌مند نداشت، به طوری که برای مثال تولید فیلم بعدی گوشو با نام ***احساس عمیق در جوانی*** (۱۹۳۱، شوچیکو) چهار ماه به طول انجامید.

شوچیکو و شینکو کینما استفاده از سیستم تسوچی‌هاشی را

یاسوجیرو ازو (۱۹۶۳-۱۹۰۳)

ازو در ابتدا دستیار فیلمبردار بود. و سپس در سال ۱۹۲۷ در شوچیکو فیلمز، یکی از بزرگ‌ترین استودیوهای ژاپن، شروع به فیلمبرداری کرد. هنگامی که در سال ۱۹۶۳ در ۶۰ سالگی فوت شد، پنجاه و سه فیلم (و تقریباً تمامی آنها را برای شوچیکو) ساخته بود. درآن زمان او بزرگ‌ترین کارگردان ژاپن به شمار می‌رفت.

در اواخر دههٔ ۱۹۲۰، سینمای ژاپن در حال «مدرنیزه» شدن بود. روسای استودیوهای انگشت شمار ژاپن بازار را به دست گرفته بودند و از بسیاری جهات مانند استودیوهای آمریکایی رفتار می‌کردند. کارگردانان در تلاش برای رقابت با فیلم‌های غلط اندازی که نظر تماشاگران ژاپنی را به خود جلب می‌کرد بسیاری از قراردادهای سبکی و روایی سینمای هالیوود را به کار گرفتند.

ازوی جوان در این محیط شکوفا شد. او که به کسل کنندگی غالب فیلم‌های ژاپنی اعتراف می‌کرد از چاپلین ولوید و لوبیچ درس گرفت تا کمدی هایی خلق کند که ترکیبی بودند از شوخی‌های فیزیکی و مشاهدات اجتماعی (مانند فیلم ***به دنیا آمدم، اما...*** ۱۹۳۲). او دربارهٔ زندگی دانشگاهی، اشرار خیابانی (Dragnet Girl، ۱۹۳۳)، و تنش‌های خانوادگی (***زن توکیویی***، ۱۹۳۳) فیلم ساخت. در تمامی آنها، استادی او در زمینهٔ نماهای نزدیک، تدوین، و طراحی نما مشهود است. سبک متمایز او مبتنی بود بر قرار دادن دوربین در ارتفاعی اندک و میان برش ظریف اشیا و حالات صورت شخصیت‌ها. ازو همچنین شوخی‌های خاص خود را داشت و می‌توانست با یک جفت دستکش (***روزهای جوانی***، ۱۹۲۹) یا یک کیف پول خالی (Passing Fancy ۱۹۳۳) موقعیت‌های خنده دار «هجو و بی‌معنا» خلق کند. او می‌توانست توکیوی امروزی را به شکل منظره‌ای حاکی از اندوهی اسرارآمیز جلوه دهد. نمایی با تکه‌ای کاغذ که از ساختمان اداره‌ای به پایین می‌افتد شروع می‌شود، جا پودری یک منشی را بر لبهٔ پنجره نشان می‌دهد، و با پیاده روی خالی به پایان می‌رسد. ازو تمامی این ویژگی‌ها را در نخستین فیلم ناطقش با نام **تک‌پسر** (۱۹۳۶) به کار برد که دربارهٔ زنی روستایی است که به توکیو می‌آید و درمی‌یابد که پسرش به هیچ موفقیتی دست نیافته است. در این زمان ازو یکی از بزرگ‌ترین کارگردان‌های ژاپن محسوب می‌شد.

او در دوران جنگ به دلیل خدمت سربازی فیلم‌های کمی ساخت که از آن جمله‌اند فیلم‌های ***برادران و خواهران خانوادهٔ تودا*** (۱۹۴۱) و ***زمانی پدری بود*** (۱۹۴۲). نخستین فیلم او پس از جنگ با نام ***خاطرات یک آقای مستأجر*** (۱۹۴۷) فیلمی «neighborhood» (محله‌ای) بود یادآور آثار او در دههٔ ۱۹۳۰، اما مشهورترین فیلم‌های او ادامهٔ همان فیلم ***برادران و خواهران*** هستند، یعنی بررسی دقیق و صبورانهٔ خانواده‌ای بزرگ که دچار بحرانی پنهان می‌شود، بحرانی که تضاد نسل‌ها را آشکار می‌کند. معروف‌ترین این فیلم‌های خانوادگی ***داستان توکیو*** (۱۹۵۳) است. مانند مادر فیلم **تک‌پسر**، زوجی سالخورده به توکیو سفر می‌کنند. فرزندان آنها که درگیر کارها و خانواده‌های خود هستند با آنها به سردی برخورد می‌کنند؛ فقط عروس‌شان،نوریکو، که بیوهٔ پسر در جنگ از دست رفتهٔ آنها است با آنها مهربانی می‌کند. در سفر بازگشت مادربزرگ مریض می‌شود، و در خانه می‌میرد. پدر بزرگ ساعت مادر بزرگ را به نوریکو می‌دهد و به تنهایی خود پناه می‌برد. همین داستان ساده در دست‌های ازو به فیلمی بی همتا تبدیل می‌شود دربارهٔ راه‌ها و شکل‌های مختلف ابراز عشق و محبت و احساس مسئولیت توسط انسان.

کودکی بزرگ می‌شود و خانواده را ترک می‌کند؛ دوستان از هم جدا می‌شوند؛ دختر یا پسر خانواده ازدواج می‌کند؛ زن یا مرد همسرش را از دست می‌دهد و تنها می‌ماند؛ پدر یا مادر پیر می‌میرد. ازو و فیلمنامه نویسش، نودا، در فیلم پس از فیلم واریاسیون‌های این درونمایه‌های

یاسوجیرو ازو

پیش گرفتند. اما نیکاتسو که مجبور به کنار گذاشتن سیستم ابتدایی مینا تاکی شده بود و در تولید فیلم‌های ناطق از رقبایش عقب مانده بود سیستم وسترن الکتریک را انتخاب کرد، اما تا سال ۱۹۳۳ که فیلم Tange sazen (دایسوکه ایتو) را تولید کرد از آن استفاده نکرد. PCL سیستم جدیدی را آماده کرد و با آن صدای فیلم‌های خبری و فیلم‌های سینمایی نیکاتسو را ضبط کرد. این سیستم موفق از آب درآمد و نیکاتسو در سال ۱۹۳۳ بخش تولید فیلم‌های ناطق خود را افتتاح کرد. در میانهٔ دهه نظامی دو قطبی در سینمای ژاپن حکم‌فرما بود: شرکت‌های کوچک به ساختن فیلم‌های صامت ادامه می‌دادند، و از سوی دیگر تمامی فیلم‌های PCL و اغلب فیلم‌های استودیوهای بزرگ نیکاتسو و شوچیکو بادیالوگ ضبط می‌شد. PCL در سال ۱۹۳۷ دوباره سازمان دهی شد و توهو نام گرفت و در آن زمان صاحب مجهزترین استودیوی صوتی در توکیو بود.

بسیاری از کارگردانان مهم ژاپنی تا اواسط دههٔ ۱۹۳۰ فیلم ناطق نساختند. فیلم یاسوجیرو ازو با نام ***تا روزی که دوباره یکدیگر را ببینیم*** (۱۹۳۲، شوچیکو) موسیقی و جلوه‌های صوتی داشت، اما ساختار آن مانند فیلم‌های صامت بود و میان‌نویس داشت. در خلال دههٔ ۱۹۳۰، فیلم‌های او به نوعی آگاهی اجتماعی یأس آور آراسته شد و این خصوصیت در نخستین فیلم ناطقش با نام **تک پسر** (۱۹۳۶، شوچیکو) به اوج رسید. اما بر خلاف فیلم‌های جهت‌گیر دههٔ پیش، ازو این یأس را نه به مثابه پیامد ساختار اجتماعی، بلکه به مثابه نتیجهٔ تنهایی انسان به تصویر کشید. این دیدگاه که مشخصهٔ فیلم‌های ازو به شمار می‌رود از استودیوی کاماتای شوچیکو و فیلم‌های خرده بورژوایی آن که فاقد ایدئولوژی آشکار سیاسی بودند نشأت گرفت. با این حال فیلم‌های ازو از استانداردهای این استودیو فراتر رفتند و به دید منحصر به فردی از اعماق تنهایی انسان دست یافتند. کارگردان دیگری نیز در استودیوی کاماتای شوچیکو از طریق رسانهٔ سینمای ناطق به شکل بیانی اصیل و نویی دست یافت. هیروشی شیمیزو که از سال ۱۹۲۴ به کارگردانی روی آورده بود در آن زمان یکی از اصیل‌ترین سبک آوران سینمای ژاپن به شمار می‌رفت. فیلم صامت مشهور او با نام ***الماس*** (۱۹۲۹، شوچیکو) از فنون آوانگارد، همچون زوایای متغیر و غیر منتظره و صحنه‌های رویاگونه، برخوردار بود. قابل توجه‌ترین فیلم‌های ناطق او مجموعه «فیلم‌های جاده‌ای» اویند، مانند Mr Thank you (۱۹۳۶، شوچیکو) و A star athle te (۱۹۳۷، شوچیکو)، که در آنها دوربین به چشم شخصیت‌ها اساسی را به تصویر کشیدند. اما هر فیلم به شکلی نو و تازه به این درونمایه‌ها می‌پردازد. فیلم ***آخر بهار*** (۱۹۴۹) بررسی حزن‌انگیز الزام جدایی دختر و پدر است؛ آخرین فیلم ازو یعنی ***بعدازظهر پاییزی*** (۱۹۶۲) همین مضمون را با هجویه مصرف گرایی و حسرت ارزش‌های پیش از جنگ درهم آمیخته است. فیلم ***اول تابستان*** (۱۹۵۱) نیز بر ازدواج دختر متمرکز است، اما کنش آن در ترکیبی از کمدی خانگی و تصویر غنایی زندگی در حومهٔ شهر شکل می‌گیرد. فیلم ***اُهایو*** (۱۹۵۹) که از بعضی جنبه‌ها بازسازی کمدی کودکانه ***به دنیا آمدم***، اما... است، تضادهای خانوادگی را به شکلی عامیانه‌تر مطرح می‌کند؛ در این فیلم پسرها مسابقهٔ گوزیدن می‌گذارند و ازو و نودا آن را با صحبت‌های بی هدف و گپ زدن‌های آدم بزرگ‌ها مقایسه می‌کنند.

در تمامی این آثار، سبک از و موجز و ریزبین بود و توانایی ایجاد تغییرات بزرگ در تأکید بر عناصر را داشت. نما ـ نمای عکس جهت‌های ایستای او که اغلب از جلو گرفته شده‌اند شخصیت‌ها را در درون قاب به یکدیگر پیوند می‌دهند، به طوری که پرده به میدان حضور توده‌ها و اشکالی تبدیل می‌شود که تغییراتی ظریف و نامحسوس می‌یابند. حرکت‌های دوربین که در آثار او در دههٔ ۱۹۳۰ غالباً بسیار ماهرانه بودند از فیلم‌های رنگی اش به تمامی حذف شدند، و این تمهید رنگ‌های درخشان اشیای کوچک را که با دقت در صحنه‌ها چیده می‌شد برجسته‌تر کرد. مهم‌تر این که ارتفاع کم دوربین در فیلم‌های ازو که او به آن شهره بود در تمامی فیلم هایش حفظ شد، گویی می‌خواست نشان دهد که حتی در طول تقریباً چهل سال با مؤلفهٔ سبکی ساده و واحدی می‌توان عمق و ترکیب بندی‌های بی‌شمار ایجاد کرد. ظرایفی که ازو در تکنیکی به ظاهر ساده کشف کرد در غنای عاطفی درام هایش تکرار شد و آنهارا دو چندان کرد، درام‌های سینمایی کم نظیری که بسیار به زندگی روزمره نزدیکند.

دیوید بُردول

گزیده فیلم‌شناسی

روزهای جوانی(۱۹۲۹)، به دنیاآمدم،اما...(۱۹۳۲)، زن توکیویی (۱۹۳۳)، تک پسر(۱۹۳۶)، برادران و خواهران خانواد تودا(۱۹۴۱)، زمانی پدری بود(۱۹۴۲)، خاطرات یک آقای مستأجر(۱۹۴۷)، آخربهار (۱۹۴۹)، اول تابستان(۱۹۵۱)، داستان توکیو(۱۹۵۳)، اهایو(۱۹۵۹)، بعدازظهرپاییزی (۱۹۶۲)،

کتاب شناسی

Bordwell, David (1988), Ozu and the Poetics of Cinema.

Burch, Noel (1979), To the Distant Observer: Forms and Meaning in the Japanese Cinema.

Hasumi, Shiguehiko (1983), Kantoku Ozu Yasujiro ("Director Yasujiro Ozu").

Richie, Donald (1974), Ozo

تبدیل می‌شود و مناظر در نماهایی سوبژکتیو به نمایش درمی‌آید. شیمیزو این تکنیک را در قالب نوعی انتزاع پالوده ساخت.

میکیو ناروسه به مدت پنج سال در شوچیکو فیلم صامت ساخته بود. ویژگی‌های ثابت فیلم‌های او یعنی ترکیب بندی منحصر به فرد قاب‌ها و حرکت شخصیت‌ها در کنار کارگردانی نسبتاً ایستایش توهم عمق میدان را ایجاد کردند و به فیلم‌هایش زیبایی تصویری بسیاری دادند. شوچیکو نقطهٔ آغاز فعالیت ناروسه بود، اما فیلم هایش حتی پس از رفتن او به توهو در سال ۱۹۳۵ نشان از سبک او در شوچیکو داشتند.

این کارگردانان مدرنیسم معاصر سینمای غرب را جذب کردند و با اقتباس از آن پرده از گرایشی مدرنیستی در سینما و فرهنگ ژاپن برداشتند.

به رغم روی آوردن بسیاری از فیلمسازان به اشکال جدید سینما، بیشتر کارگردانانی که در شوچیکو کار می‌کردند سنتی بودند؛ مهم‌ترین این افراد یاسوجیرو شیمازو و هاینوسوکه گوشو هستند. شیمازو همچون برخی از معاصرانش به سبکی شخصی دست نیافت، اما فیلم‌های عظیم بسیاری در نظام استودیویی شوچیکو کارگردانی کرد. او کارگردانی محافظه‌کار بود، اما با ساختن فیلم‌های پراحساسی چون **دختر همسایه بغلی** (۱۹۳۴) به یکی از مطمئن‌ترین کارگردانان شوچیکو تبدیل شد. هاینوسوکه گوشو یکی دیگر از سنت‌گراترین کارگردانان شوچیکو بود، و نخستین فیلم‌های ناطق این شرکت را او ساخت. سبک شخصی او پس از جنگ و با گرایشی به سوی ایده آلیسم ادبی خود را نشان داد، در حالی که فیلم‌های پس از جنگ کارگردان معاصر او، ناروسه، همان سبک پیشین را حفظ کرد.

از میانهٔ دههٔ ۱۹۲۰ به بعد، سازندگان نمایش تاریخی ژاپن در خط مقدم تولید فیلم‌های نوآورانهٔ سینمای ژاپن قرار گرفتند. در دههٔ ۱۹۳۰، دو کارگردان به واسطهٔ آغاز عصر جدیدی از نمایش تاریخی به شهرت خاص دست یافتند. مانساکو ایتامی نمایش تاریخی پوچ گرایانه را به راه انداخت و فیلم‌هایی چون **کوکوشیموزو** (۱۹۳۲) و **زندگی قاتل خبیث** (۱۹۳۲) را ساخت. سادائو یاماناکا برخی از عناصر نمایش مدرن ژاپن را وارد نمایش تاریخی کرد. علاوه بر این دو، یکی از کارگردانان نیکاتسو با نام تومو اوچیدا عناصر مدرن اثر پیشین خود را وارد فیلم سامورایی **قهرمان انتقام** (۱۹۳۱، نیکاتسو) کرد. فیلم‌های تاریخی و با کیفیت اوایل دههٔ ۱۹۳۰ سبک و محتوای طنزآمیز سینمای معاصر اروپا را به کار گرفتند. برای مثال، سادائو یاماناکا برای ساختن فیلم تاریخی **دیگ یک میلیون ریویی** (۱۹۳۵، نیکاتسو) مستقیماً از فیلم **ملت** (رنه کلر، ۱۹۳۱) الهام گرفت. کنجی میزوگوچی که در دوران فعالیت خود مضامین متفاوتی را به کار گرفته بود در مجموعه‌ای از فیلم‌هایی که داستان شان در عصر میجی رخ داد استادی خود در میزانسن ژا نشان می‌داد. در میانهٔ دههٔ ۱۹۳۰، شیوه‌های فیلمسازی او در فیلم‌های **مرثیه ازاکا** (۱۹۳۶، دایچی ایگا)، **خواهران گیون** (۱۹۳۶، دایچی ایگا)، و **نزاع میان عشق و نفرت** (۱۹۳۷، شینکو کینما) بر شهرت او به عنوان سازندهٔ نمایش مدرن واقع گرا افزود. واقع گرایی او در فیلم **داستان آخرین گل‌های داوودی** (۱۹۳۹، شوچیکو) به نهایت زیبایی سبکی دست یافت. میزوگوچی در فضای مسموم ناسیونالیسم و جنگ به دنیای زیبایی سنتی ژاپنی پناه برد، و این گرایش را در باقی دوران فعالیت خود با موفقیت حفظ کرد.

جنگ و پس از آن

جنگ بر کل صنعت سینمای ژاپن سایهٔ تیره‌ای انداخت. در سال ۱۹۳۹ قانونی به تصویب رسید که سینمای ژاپن را تماماً تحت نظارت دولت قرار داد. ساختن فیلم‌هایی که در تمجید از جنگ و یا در پی ارتقای ایدئولوژی فاشیسم نبودند دشوار شد. یاسوجیرو ازو با ساختن فیلم **زمانی پدری بود** (۱۹۴۲، شوچیکو) به دنیایی جدا از سیاست معاصر پناه برد، و میزوگوچی برای گریز از جنگ فیلم **گنروکو چوسینگورا** (۲-۱۹۴۱، شوچیکو) را ساخت. اما کارگردانان کهتر نمی‌توانستند از ساختن فیلم هایی در حمایت از سیاست ملی اجتناب ورزند. سینمای ژاپن در سال‌های جنگ به شکل‌های دیگر نیز لطمه دید؛ به دلیل فقدان مواد خام فیلمسازی از تعداد تولیدات کاسته شد، و تا اوت سال ۱۹۴۵ چهل درصد سالن‌های سینما در ژاپن ویران شد.

مشکلات سینما پس از جنگ نیز ادامه پیدا کرد. در دسامبر ۱۹۴۵، یعنی چهار ماه پس از تسلیم ژاپن، قانون سینمایی سال ۱۹۳۹ تمدید شد؛ و در سال ۱۹۴۶، به تقاضای نیروهای اشغالگر، جنایتکاران جنگی فعال در عرصهٔ سینما اخراج شدند. ارتش اشغالی همچنین تولید فیلم‌های ناسیونالیستی را قدغن کرد و دستور سوزاندن ۲۲۵ فیلم از دوران پیش از جنگ را صادر کرد. در این شرایط ساختن نمایش‌های تاریخی دشوار شد، چرا که این نمایش‌ها بر اساس اشکال هنر سنتی ژاپن استوار بودند، در گذشته رخ می‌دادند، و ظاهراً وفاداری به نظام فئودالی را تبلیغ می‌کردند. بنابراین استودیوها فیلم‌هایی برای

آموزش دموکراسی به مردم و در حمله به گرایشات ناسیونالیستی گذشته تولید کردند. صنعت سینما به رغم شرایطی که بر محتوای فیلم‌ها تحمیل شد به آزادی ای دست یافت که در سال‌های جنگ نداشت.

بلافاصله پس از جنگ فیلم‌هایی لذت‌گرایانه تولید شد که پیشتر اصلاً امکان ساخت‌شان نبود. میزوگوچی یکی از کارگردانانی بود که از این آزادی جدید برای به تصویر کشیدن شهوت استفاده کرد. کارگردانان با سابقهٔ شوچیکو به شیوهٔ خود از این آزادی بهره بردند: فیلم‌های ازو در جهت فرمالیسم‌ایستاپیش رفتند و زندگی روزانه را موضوع خود قرار دادند؛ شیمیزو به تصویر کردن زندگی کودکان علاقه‌مند شد؛ ناروسه که از سال ۱۹۳۵ در توهو به کار پرداخته بود به ساختن ملودرام با دیدی واقع گرایانه ادامه داد؛ گوشو به کارگردانی ایده آلیست تبدیل شد که بر اساس ایدئولوژی‌های رایج، مانند اگزیستانسیالیسم، فیلم می‌ساخت. مهم‌ترین کارگردان پس از جنگ اکیراکوروساوا بود. او در فیلم‌هایش سبک غربی را برای بررسی دراماتیک ماهیت انسان به کار گرفت. میزانسن فیلم‌های او برای تماشاگران خارجی آشنا بود، و همین توجه جهانیان را به سینمای ژاپن جلب کرد.

فیلم‌های تاداشی‌ایمایی به مسائل جامعهٔ ژاپن می‌پرداختند، گرچه او گاهی این مسائل را به شیوه‌ای ساده انگارانه یا ساده لوحانه مطرح می‌کرد. پس از پاگرفتن دموکراسی و روشن‌گری در دوران پس از جنگ، فیلم‌های او به ایدئولوژی جنبش کارگری و سیاست چپ نزدیک شدند. کیی‌سوکه کینوشیتا به ساختن ملودرام‌های سنتی به سبک شوچیکو ادامه داد، اما در عین حال چشم تماشاگران را به روی اشکال جدید سینمای هنری در دهۀ ۱۹۵۰ باز کرد. او همچنین نخستین فیلم رنگی ژاپنی را با نام ***کار من به خانه می‌آید*** (۱۹۵۱، شوچیکو) ساخت. کاموشیندو فیلمنامه‌های بسیاری برای استودیوهای بزرگ نوشت، و درعین حال شرکت فیلمسازی مستقلی برای تولید فیلم‌های خودش تأسیس کرد. او پس از نمایش معروف‌ترین فیلمش با نام **جزیره برهنه** (۱۹۶۰) تلاش کرد تا برخی از عناصر سینمای تجربی را در آثارش به کار برد، اما غالب این تلاش‌ها ناموفق از آب درآمد.

تلویزیون ژاپن کار خود را در سال ۱۹۵۳ آغاز کرد، و شرکت‌های فیلمسازی ژاپن برای غلبه بر این رقیب جدید به فیلم‌های رنگی و وایدسکرین روی آوردند. نیکاتسو نخستین فیلم رنگی خود را در سال ۱۹۵۵، و توایی نخستین فیلم وایدسکرین را در سال ۱۹۵۷ ساخت. در اواخر دهۀ ۱۹۵۰، رنگی و وایدسکرین بودن فیلم‌ها از شرایط اصلی موفقیت تجاری آنها به شمار می‌رفتند. در سینمای دهۀ ۱۹۳۰، شرایط فرهنگی خاص و سرمایهٔ ناکافی باعث همزیستی طولانی فیلم صامت و فیلم ناطق شد. سینمای دهۀ ۱۹۴۰ را می‌توان به دو دورهٔ کاملاً متضاد تقسیم کرد: فیلم‌های فاشیستی سال‌های جنگ و فیلم‌های دموکرات نیمهٔ دوم همین دهه. تحولات ایدئولوژیکی پس از اشغال ژاپن چیز جدیدی به شکل سینمای ژاپن نیفزود، چرا که سبک سینمای آمریکا در دهۀ ۱۹۳۰ جذب این سینما شده بود. غالب فیلم‌های هنری ژاپن پس از جنگ را کارگردانانی مانند کوروساوا آفریدند که بینشی غربی داشتند. اما میزوگوچی و ازو، دو تن از کارگردانان مهم و بسیار متفاوت دوران پیش از جنگ، نیز توانستند در همین زمان زیباشناسی ژاپنی خود را بسط دهند. جنگ و آزادسازی کشور به سینمای ژاپن این فرصت را داد تا حساسیت‌های غربی و ژاپنی را در کنار یکدیگر پرورش دهد.

ترجمه: امید نیک‌فرجام

کتاب شناسی

Anderson, Joseph, I., Richie, Donald(1982), The Japanese Film: Art and Industry.

Hirano, Kyoko(1992), Mr. Smith Goes to Tokyo.

Nolleti, Arthur, Jr., and Desser, David(eds.)(1992), Reframing Japan Japanese Cinema: Authorship, Genre and History.

Sato, Tado, et al. (eds.)(1986), Koza Nihom Eiga, Vols, iii-v.

Tanaka, Junichiro(1979), Nihon Eiga, Hattatsu Shi, Vol. iii.

ظهور سینمای استرالیا

بیل روت

پیشگامان و اولین فیلم‌ها

نخستین بار شعبده‌باز آمریکایی، کارل هرتز، در تاریخ بیست و دوم اوت سال ۱۸۹۶ و با استفاده از فیلم‌های انگلیسی و دستگاهی که از شرکت پولز انیماتوگراف و رکس گرفته بود به نمایش فیلم در استرالیا پرداخت. اگر این رخداد را «تولد» سینمای استرالیا بدانیم، آن گاه نسب این سینما نیز اهمیت پیدا می‌کند. در توضیح این نکته باید گفت که ایالات متحد و انگلیس نیز مانند تمامی والدین، هم مورد علاقهٔ صنعت سینمایی که پروردند قرار گرفتند و هم مورد نفرت آن، هم حامی آن قلمداد شدند و هم استثمارگر آن، هم مورد تقلید آن قرار گرفتند و هم از سوی آن به مبارزه طلبیده شدند.

در ابتدا، کار سینما در استرالیا عمدتاً به نمایش فیلم محدود می‌شد. بسیاری از نمایش دهندگان فیلم در استرالیا، مانند تی. جی. وست، کوزتر اسپنسر و جی. د. ویلیامز (که همگی به طریقی به سوی کار تولید فیلم کشانده شدند)، انگلیسی یا آمریکایی بودند. با این حال در سیزده سالهٔ نخست کار سینما و در استرالیا موفق‌ترین و بانفوذترین نمایش دهنده و تهیه کنندهٔ فیلم ارتش آزادی بخش استرالیا بود که بخشِ سمعی و بصری آن با نام لایم لایت در طی مأموریت هایی در سراسر کشور برنامه‌هایی شامل نمایش فیلم‌های داستانی و غیرداستانی، اسلاید، سخنرانی و اجرای موسیقی‌های زنده برگزار می‌کرد. جوزف پری که در بیرمنگام انگلیس به دنیا آمده بود کار طراحی و تهیه و برنامه ریزی این برنامه‌های سرگرم کننده را برعهده داشت و با این کار به مهم‌ترین فیلمساز استرالیایی در آن زمان تبدیل شد.

برنامه‌های شبانهٔ پری گه‌گاه شامل نمایش بیش از یک ساعت فیلم دربارهٔ یک موضوع غیر داستانی و واقعی بود، یعنی همان چیزی که امروزه «فیلم مستند بلند» می‌نامند. او در سال ۱۹۰۴ فیلم داستانی کوتاهی دربارهٔ یاغیان استرالیایی ساخت که بدون شک قدیمی‌ترین نمونهٔ «یک سینمای به تمام معنا استرالیایی» به شمار می‌رفت و ترکیبی بود از جنبش و طبیعت و اسطوره و به نوعی به وسترن‌های آمریکای شباهت داشت. دو سال بعد، ویلیام گیبسون، میلارد جانسون، و جان ونوین تیت مستندهای چند حلقه‌ای پری و افسانه‌های یاغیان او را در فیلمی با نام ***داستان دستهٔ کِلی*** درهم آمیختند که فیلمی چهار حلقه‌ای بود در ستایش از نِد کِلی یاغی و راهزن، به همراه تفسیر فیلم و موسیقی و جلوه‌های صوتی. موفقیت هنری و تجاری فعالیت‌های ارتش آزادی بخش و فیلم ***داستان دستهٔ کِلی*** انگیزه‌ای شد برای شش سال تولید فیلم‌های بومی چند حلقه‌ای در زمانی که هنوز تولید فیلم‌های بلند در اغلب نقاط دنیا رواج نیافته بود و مجموعهٔ این فیلم‌ها الگویی شد برای ژانر خاص و استرالیایی فیلم یاغیان که رونق بسیار گرفت، تا این که دولت نیوساوث ویلز در سال ۱۹۱۲ تولید این نوع فیلم را به دلیل تأثیر مخرب (اجتماعی و سیاسی) آن قدغن کرد. این نوع فیلم تا به امروز به شکل جسته و گریخته و گه‌گاه مخفیانه در استرالیا تولید شده است.

ظاهراً محبوبیت ژانر یاغیان به یک دوره شکوفایی کوتاه مدت در سینمای استرالیا انجامید. از زمان اکران ملودرام جان گوین با نام ***صاعقه*** در نوامبر سال ۱۹۱۰ تا ژوییهٔ سال ۱۹۱۲، هفتاد و نه فیلم به نمایش درآمد که از این میان نوزده فیلم چهارحلقه‌ای یا بیشتر (و دوازده فیلم دربارهٔ یاغیگری) بودند. دلایل این شکوفایی کوتاه مدت دقیقاً مشخص نیست، اما افول ناگهانی آن درنیمهٔ سال ۱۹۱۲ بیانگر این امر است که این میزان تولید برای بازار داخلی زیادی بوده است. در سال ۱۹۱۳، شرکت‌های اصلی نمایش ـ توزیع ـ تولید فیلم در شرکتی با نام آسترالازین فیلمز ادغام شدند که نزد رقبا و بسیاری از دشمنان آن به «ائتلاف» معروف شد. منافع حاصل از توزیع فیلم بر تصمیمات ائتلاف تأثیر فراوان داشت. بهر حال آسترالازین تولید فیلم‌های چند حلقه‌ای را متوقف کرد و ظاهراً سال‌ها به طور مخفیانه و با قدرت فعالیت کرد تا اغلب فیلم هایی که در استرالیا ساخته می‌شد تنها به طور محدود در استرالیا پخش و نمایش داده شود.

جنگ جهانی اول و عواقب آن

جنگ جهانی اول برای سینمای استرالیا، همانند باقی دنیا،

یک نقطهٔ عطف بود. جنگ در واقع باعث افزایش تولید فیلم در استرالیا شد (آسترالازین قانون خود را زیر پا گذاشت و در خلال سال‌های ۱۹۱۴ و ۱۹۱۵ سه فیلم تولید کرد)، اما عواقب آن همان طور که بازار فیلم جهانی (فرانسه) را به‌بازار فیلم هالیوود تبدیل کرد به ضرر تولید ثابت ملی و نهایتاً به ضرر کار توزیع و نمایش ائتلاف تمام شد. با این حال از لحاظ فرهنگی این وضعیت آشنا به واسطهٔ رابطهٔ استرالیا با بریتانیا پیچیده‌تر شد. استرالیا که در سال ۱۹۰۱ استقلال یافته بود در خلال جنگ به مثابه بخشی از امپراتوری بریتانیا از انگلیس حمایت کرد. کشت و کشتار و شکوه پس از جنگ موضوعی شد برای فیلم‌های استرالیایی و واکنش به مام وطن در قالب سینما که همچون واکنش این کشور به سلطه‌طلبی و تجارت پیشگی هالیوود تردیدآمیز و متناقض بود.

فیلم‌های استرالیایی به مدت نیم قرن (اگر نه به شکلی وسواس گونه) با عزمی راسخ و ثبات قدم مردم باورانه باقی ماندند. در این سال‌ها چیزی مانند «سینمای هنری» در این کشور به وجود نیامد و تا پایان جنگ جهانی دوم نیز سینمایی جدی که به مسائل اجتماعی و روز کشور بپردازد وجود نداشت. در عین حال در فیلم‌های قابل تأمل این دوره از سکس و خشونت، یعنی آن نشانه‌های شرم آور «آزادی» هنر ضد طبقهٔ حاکم، و تجارت پیشگی جبران‌ناپذیر هالیوود خبری نبود. در عوض، استرالیا معمولاً خود را به شکل جامعه‌ای ساده و مملو از معصومیت که در آن نظام طبقاتی سنتی جایی نداشت و مکانی که در آن مردمان خوب می‌توانند سختی‌های طبیعت وحشی را به سلامت از سربگذارند به تصویر می‌کشید.

این دو مضمون در ژانر بومی دیگری که نوعی فارس (Farce) بود با موفقیت و فروش بسیار به کار رفتند. مانند ملودرام‌های یاغیان، این کمدی‌های مستهجن در بارهٔ خانواده‌های روستایی قالبی که در کشاورزی «رو دست نداشتند» پیش از آن که اولین بار توسط بومونت اسمیت روی پردهٔ سینما جان بگیرند (فیلم ***دوستان ما***، ***خانوادهٔ هی سید***، ۱۹۱۷) روی صحنه تئاتر محبوبیتی چشمگیر یافته بودند. اسمیت پس از مدتی به متخصص این نوع کمدی تبدیل شد، و فیلم‌های ارزان و سهل‌الوصول او به شهرت پیش افتادهٔ این ژانر کمک بسیار کرد. در میانهٔ دههٔ ۱۹۲۰، از محبوبیت این نوع فیلم کاسته شد، اما پس از ورود صدا به عرصهٔ سینما این ژانر جانی تازه گرفت.

اوج سینمای استرالیا بیش از نیم قرن دوام آورد و یکی از ارزشمندترین فیلم هایی که در سال ۱۹۲۰ در دنیا ساخته شدند فیلم ***یاروی احساساتی*** (ریموند لانگفورد، ۱۹۱۹) است. این فیلم (که نسخهٔ کمابیش کامل آن امروزه در دست است) که بر اساس بازی بسیار دلچسب آرتور تاچرت در نقش قهرمان لُمپن فیلم استوار است اقتباسی بود از مجموعه شعری عامه‌پسند که به شکل زبان کوچه به عنوان میان‌نویس فیلم به کار رفته‌اند. دیگر این که این فیلم به شکل اول شخص روایت می‌شد که بدون شک موفق‌ترین نمونهٔ این نوع روایت در سینمای صامت به شمار می‌رود. لانگفورد که با همکاری شریکش، لوته لایل (که در سال ۱۹۲۵ فوت شد)، فیلم می‌ساخت سه دنباله بر فیلم ***یاروی احساساتی*** کارگردانی کرد و با ساختن دو فیلم بر اساس داستان‌های استیل راد که ظاهراً مأخذ اصلی ژانر کمدی استرالیایی هستند به پیشرفت این ژانر کمک کرد. اهداف لانگفورد آشکارا جدی‌تر و «واقع گرایانه»تر از اهداف اغلب معاصرانش بود، اما داوری در بارهٔ این که آیا آرزوهای او با فیلم یاروی احساساتی برآورده شد دشوار است، چرا که از میان دست‌کم بیست و یک فیلمی که او در دوران فعالیتش ساخت تنها چهار فیلم به صورت ناقص، باقی مانده است.

بسیاری از فیلم‌های استرالیایی دهه‌های ۱۹۱۰ و ۱۹۲۰، مانند فیلم‌های لانگفورد و کمدی‌های عامیانه این کشور، از استرالیایی بودن خود بهره می‌گرفتند، یعنی تلاش می‌کردند با مناظر طبیعی آشنا، تیپ‌های شخصیتی، و تئاتر و ادبیات استرالیا نظر تماشاگران محلی را جلب کنند. اما بعضی از فیلم‌ها غرابت بومی ناحیه جنوب اقیانوس آرام را برجسته می‌کردند و یا مکان‌ها را به نفع گونه‌ای از ملودرام طبقه بالای غربی کنار می‌گذاشتند. جالب این جاست که نمونهٔ این فیلم‌ها به برخی از تاریخ‌های سینمای بریتانیا نیز راه یافته است.

برخی از فیلمسازان استرالیایی چون اسنوی‌بیکرولوییزلاولی بازیگر و چارلز شاول و پولت مک‌دونای کارگردان سعی کردند تا الگوهای موفق هالیوود را در محیطی استرالیایی به کار گیرند (از جملهٔ این فیلم‌ها می‌توان فیلم‌های فربنکس، «فیلم‌های زنان»، وسترن، و ملودرام‌های اشرافی را نام برد). جالب این جاست که خود آمریکایی‌ها از استرالیا به عنوان مکانی برای فرار از هالیوود استفاده می‌کردند.

یکی از بدنام‌ترین این افراد نورمن داون بود که برای ساختن فیلم ***به خاطر زندگی طبیعی‌اش*** (۱۹۲۷) آسترالازین را مبلغ قابل توجهی دوشید، اولین «سوپر پرو داکشنِ» استرالیا که فیلمی نامناسب و حتی در زمان خودش کهنه و بیات بود. رابطهٔ داون با ائتلاف پس از این شکست پرسروصدا با بازسازی فیلمی که او در سال ۱۹۲۰ برای یونیورسال ساخته بود ادامه یافت، و با استفادهٔ او از ابزار و وسایل منسوخ و کهنه و از کار افتاده در

نخستین فیلم ناطق آسترالازین که موزیکالی افتضاح بود به اوج خود رسید.

از سال ۱۹۱۹ تا ۱۹۲۸، سالانه به طور متوسط نه فیلم در استرالیا ساخته شد. گرچه در این سال‌ها فیلم‌های هالیوودی واقعی روز به روز بخش بزرگ‌تری از بازار استرالیا را به خود اختصاص می‌دادند، آسترالازین یعنی تنها شرکت خودکفای استرالیا تنها پس از سال ۱۹۲۵ تصمیم به تولید منظم فیلم گرفت. در سال ۱۹۲۷، در همان زمانی که دولت انگلیس به وضع قوانینی برای بهبود وضعیت سینما در بریتانیا پرداخت، دولت استرالیا نیز کمیسیونی سلطنتی را مأمور رسیدگی به وضعیت صنعت سینمای محلی کرد. دولت انگلیس در قوانین جدید خود واژهٔ «انگلیسی» را به گونه‌ای تعریف کرد که تولیدات سینمای استرالیا نیز جزء سهمیه بندی بریتانیا به حساب آمد. این امر به معنای فراهم آوردن همان بازار بزرگ‌تری بود که استرالیا برای رسیدن به صنعت سینمایی با ثبات به آن نیاز داشت، و تلاش‌های کمیسیون سلطنتی استرالیا را که بخش اعظم پنجاه توصیهٔ آن بی‌فایده ماند بی‌حاصل گذاشت. در سال ۱۹۲۹، هیچ فیلم استرالیایی اکران نشد، اما به‌رغم رکود اقتصادی قریب الوقوع و تحولات بنیادی در تکنولوژی، «سهمیه بندی امپراتوری» در برخی از تهیه کنندگان استرالیایی امید به آینده‌ای نزدیک را ایجاد کرد.

ورود صدا به عرصهٔ سینما

فیلم *خوانندهٔ جاز* اولین بار در تاریخ بیست و نه دسامبر سال ۱۹۲۸ در سیدنی به نمایش درآمد. تا سال ۱۹۳۶، تنها چهار کشور در دنیا خود را کاملاً با ضبط صدا وفق داده بودند: ایالات متحد، بریتانیا، نیوزیلند، استرالیا. استرالیا همچون سال‌های پیش سخت تحت تأثیر روند هالیوود و بریتانیای کبیر بود؛ این کشور از یک سو به واسطهٔ هالیوود تحت فشار تجاری و مردم برای بهره‌گرفتن از صدا در سینماها بود، و از سوی دیگر تحت فشار دیگری از طرف بریتانیا بود. صدای بازیگران به همراه سهمیهٔ مقرر در قانون فیلم‌های سینمایی، مصوب سال ۱۹۲۷ در انگلیس، باید از کل امپراتوری بریتانیا بازاری کارآمد می‌ساخت. سینماهای «فقط بریتانیایی» مجهز به سیستم‌های صوتی در اوایل دههٔ ۱۹۳۰ در سیدنی و ملبورن افتتاح شد. آسترالازین مجدداً سازماندهی شد و شاخهٔ توزیع آن «فیلم‌های امپراتوری بریتانیا» نام‌گذاری شد که هم به منبع فیلم هایی که برای سینماهای خود تأمین می‌کرد اشاره داشت و هم به بازارفیلم‌های سینه ساوند خود در آن سوی دریاها. بنیاد سینه‌ساوند در واقع شاخهٔ فیلم‌های خبری آسترالازین بود که از تکنولوژی صوتی تولیدی در داخل کشور استفاده می‌کرد. سینه ساوند و مهم‌ترین رقیب آن در حیطهٔ گزارش‌های خبری یعنی فوکس موویتون (که در سال ۱۹۲۹ نخستین فیلم‌های خبری و

آرتورناچرت (وسط)، قهرمان فیلم یاروی احساساتی (۱۹۱۹) ریموندلانگفورد

ناطق ساخت استرالیا را نمایش داد) به کار تهیهٔ فیلم‌هایی دربارهٔ اخبار داخلی پرداختند تا این که تلویزیون در دههٔ ۱۹۵۰ بازار را به کلی از دست آنها ربود.

از سال ۱۹۳۲ تا پس از آغاز جنگ جهانی دوم، سینه ساوند دست کم دو فیلم سینمایی در سال تولید کرد که همگی را جز یکی، کن جی. هال، راهنمای تولید فیلم‌های سینمایی شرکت، کارگردانی کرد.

فیلم‌های سینه ساوند مانند تمامی فیلم هایی که از آغاز این قرن در استرالیا ساخته شد محبوب و مردم باورانه بودند، فیلم‌های سرگرم کننده و ارزانی که برای خوشایند تماشاگران عادی استرالیایی و بریتانیایی ساخته می‌شدند. شرکت سینه ساوند ژانر کمدی روستایی را که در دههٔ پیش به موفقیت عظیمی دست یافته بود احیا کرد. برای نخستین بار برداشت تئاتری و محبوب اثر ***دربارهٔ انتخابمان*** را که بِرت بِیلی، همتای شخصیت دَد راد، در قالب ملودرام و فارسِ مستهجن نوشته وبازی کرده بود به روی پرده آورد. بیلی تا سال ۱۹۴۰ به نوشتن و بازی نقش دَد (بابا) در سریال کمدی فارسِ **دد و دیو** رای سینه ساوند ادامه داد. سیسیل کلاوِی فعالیت بین‌المللی خود در استرالیا را با بازی نقش‌هایی در همین زمینه آغاز کرد. سریال **دد و دیو** در بریتانیا به موفقیتی در خور توجه دست یافت. این نکته دربارهٔ دیگر تولیدات سینه ساوند که ملودرام و کمدی بودند و اغلب ستاره‌های قدیمی آمریکایی و انگلیسی را به همراه شخصیت‌ها و مکان‌های استرالیایی به تصویر می‌کشیدند نیز صادق است. تا سال ۱۹۳۴، قدرتمندترین رقیب بومی سینه ساوند شرکتی به نام رافتی بود که نام خود را از حروف اول نام بنیانگذار خود یعنی فرانک ترینگ داشت. ترینگ سیستم صوتی آر. سی. ای را از خارج وارد کرد و به تهیهٔ برنامه‌ای شبانه شامل فیلم‌های سینمایی بلند و کوتاه با استفاده از برنامه‌های تماشاخانه‌ها و تئاترهای استرالیا همت گماشت. در آن زمان رافتی نیزچون سینه ساوند تلاش می‌کرد تا از آن چه معمولاً در دسترس بود یعنی عامی‌گری هالیوود و کیفیت نازل بسیاری از نخستین فیلم‌های ناطق ایالات متحد تقلید کند. جالب اینجاست که زیرکانه‌ترین حرکت رافتی استفاده از کمدین «عامیِ» تماشاخانه‌ها، جرج والاس، در سه فیلم بود. والاس پس از پایان کار رافتی فعالیت سینمایی خود را در سینه ساوند ادامه داد و در آنجا کمدی فیزیکی و رک و گه‌گاه رقص گونهٔ او به همراه شخصیت‌پردازی ساده‌اش در دوفیلم دیگر به تصویر کشیده شد که ماندگارترین آنها فیلم ***بگذار جرج انجامش دهد*** (۱۹۳۸) بود.

رافتی بالاخره به دنبال شکست دیگر ایالات استرالیا، در پیروی از طرح ایالت نیوساوث ویلز برای سهمیه بندی فیلم‌های «خارجی»، از جمله فیلم‌های انگلیسی، سقوط کرد. ورد صدا به عرصهٔ سینما و گسترش بازار فیلم‌ها ظاهراً به سینمای استرالیا ثبات بخشید، اما پس از یک دهه تولید پنج فیلم در سال این امید نیز، به واسطهٔ تأثیرات چند جانبهٔ رکود اقتصادی و هزینهٔ بازسازی و نوسازی سینما نقش بر آب شد. هنگامی که بریتانیای کبیر در سال ۱۹۳۸ قانون «سهمیهٔ امپراتوی» را باطل اعلام کرد، ظاهراً صنعت سینمای استرالیا دیگر آیندهٔ مطمئنی نداشت.

دورهٔ پس از سال ۱۹۴۰

جنگ جهانی درست مانند بیست و پنج سال پیش اوضاع را تغییر داد. چارلز شاول که از سال ۱۹۲۶ به طور مستقل فیلم می‌ساخت در سال ۱۹۴۰ محبوب‌ترین اثر خود یعنی فیلم ***چهل‌هزار سوارکار*** را به نمایش گذارد. این فیلم که شرح ماجرایی خوش بینانه است بر اساس دلاوری‌های سواره نظام استرالیا در جنگ جهانی اول هنوز در اطراف و اکناف استرالیا نمایش داده می‌شود. ظاهراً کارهای شاول که همیشه سخت ناسیونالیستی و قدری ساده لوحانه بود با آغاز جنگ جهانی دوم پشتوانهٔ جدیدی یافت. شاول پیش از سال ۱۹۴۵ به اتفاق همسرش، الزا، که غالباً در نوشتن فیلمنامه‌ها به او کمک می‌کرد (بدون این که نامش در عنوان بندی فیلم‌ها بیاید) چهارفیلم کوتاه تبلیغاتی و یک فیلم سینمایی جنگی بسیار غمگین و یأس آور ساخت. خانواده‌ی شاول بعداً فیلم ***پسران ماتیو*** (۱۹۴۹)، یکی از بهترین فیلم‌های استرالیایی پس از جنگ، را ساختند، فیلم ***جدا*** (۱۹۵۶) ملودرام نژادی افراطی و پرشوری بود و نخستین فیلم رنگی استرالیا به شمار می‌رود، و آخرین فیلم آنها با نام Australian Walkabout (۱۹۵۷) سفرنامه‌ای غیر متعارف دربارهٔ ناحیهٔ شمالی استرالیا بود که برای بی. بی.سی ساختند.

جنگ همچنین به فیلم‌های خبری اهمیتی دوباره بخشید. سینه ساوند پس از سال ۱۹۴۰ فیلمسازی را متوقف کرد، و در خلال جنگ تنها پنج فیلم در استرالیا ساخته شد. اما با ظهور دیمین پارر که فیلمبرداری با جرأت و استعداد بود سینمای زمان جنگ استرالیا به شخصیتی اسطوره‌ای دست یافت. فیلم‌های خبری پارر مهیج و گه‌گاه بی رحمانه و تلخ بود. فیلم ***خط مقدم کوکودا*** که او در سال ۱۹۴۲ فیلمبرداری و روایت کرد برای استرالیا اولین جایزهٔ اسکار را به ارمغان آورد، یعنی در همان

سالی که فیلم‌های **نبرد میدوی** (فورد)، و **پرلود جنگ** (کاپرا)، و **مسکو دوباره می‌تازد** (وارمالوف و کوپالین) نخستین جایزهٔ اسکار برای فیلم‌های مستند را از آن خود کردند. پاور در سال ۱۹۴۴ در حال کار برای بخش خبر پارامونت در جبههٔ جنگ کشته شد و پس از جنگ به قهرمان سینمای واقع گرای استرالیا بدل شد.

جنگ جهانی دوم همچنین ثبات نهادین سینمای استرالیا را که سینه ساوند در دههٔ ۱۹۳۰ ایجاد کرده بود از بین برد. سینه ساوند پس از جنگ و پیش از آن که شرکت مادر به شرکت ایلینگ انگلیس اجازهٔ تأسیس شعبهٔ تولید در استرالیا را بدهد یک فیلم دیگر ساخت. ایلینگ در استرالیا مجموعه‌ای فیلم واقعاً «استرالیایی» ساخت که اولین آنها یعنی Overlanders (۱۹۴۶) بهترین شان از آب درآمد. شاید مهم‌ترین چیز برای آیندهٔ فیلم سازی استرالیا دیدگاه اجتماعی فیلم‌های استرالیایی ایلینگ و کارکنان انگلیسی استودیو، مخصوصاً کارگردان فیلم یعنی هری وات، بود. فیلمسازان استرالیایی پیش از رسیدن ایلینگ به مسائل مربوط به عدالت اجتماعی نپرداخته بودند، و این طور به نظر می‌رسید که الگوی فیلمسازان ایلینگ و یوریس ایونس (که در سال ۱۹۴۶ با حمایت اتحادیهٔ کارگری سیدنی مستندی بحث‌انگیز با نام ***خواندن اندونزی*** ساخت) به ایجاد جو مناسب برای خلق جذاب‌ترین فیلم‌های دوران پس از جنگ کمک کرده است، یعنی فیلم‌های ***مایک و استفانی*** (۱۹۵۲)، **سه در یک** (۱۹۵۷)، ***فراسوی فراسو*** (۱۹۵۴)، و ***جدا***. از سال ۱۹۴۶ تا سال ۱۹۶۹، در استرالیا به طور متوسط دو فیلم در سال تولید شد (البته سال‌های ۱۹۴۸ و ۶۴-۱۹۶۳ بدون فیلم بودند) بیش از یک سوم این فیلم‌ها نیز تولیدات «خارجی» بودند. رفته رفته «فیلم‌های استرالیایی» معنای فیلم‌هایی را یافت که انگلیس (رنک و کوردا) و هالیوود (فیلم هایی مثل **روی ساحل** و Sundowners) و فرانسه و ژاپن (برای مدتی کوتاه) در استرالیا می‌ساختند.

لی رابینسون را می‌توان آخرین فرد از اولین فیلمسازان استرالیایی دانست. شش فیلمی که او در خلال سال‌های ۱۹۵۳ و ۱۹۶۹ کارگردانی کرد ماجراهایی سرگرم کننده و فیلم هایی اقتصادی بودند که در آنها از مکان‌های خارجی بسیار و شخصیت‌های «استرالیایی» و مردم باورانه (مانند شخصیت هایی که چیپس رافرتی، همکار رابینسون تا سال ۱۹۵۸، بازی کرد) استفاده شده بود. گرچه همکاری رافرتی و رابینسون در میانهٔ دههٔ ۱۹۵۰ با ساختن فیلم‌هایی برای فرانسه آغاز شد، فیلم‌های آنها همیشه هدف جلب نظر تماشاگران «شنبه شب»ها (روز تعطیل) یعنی پشتوانهٔ سینمای هر مملکت را در دل داشت.

در سال ۱۹۶۵، یک مهاجر ایتالیایی با نام جورجو مانگیاملی که پس از جنگ به استرالیا آمده بود فیلمی با نام Clay ساخت که اولین فیلم بلند «سینمای هنری» استرالیا به شمار می‌رود. این فیلم همان سال در جشنوارهٔ کن به نمایش درآمد، اما ناقدان استرالیایی را که به اهمیت تاریخی آن بی‌توجه و بی‌علاقه بودند به خود جلب نکرد. مایکل پاول انگلیسی تصادفاً در همان سال فیلم They're a weird Mob را ساخت که نخستین فیلم «استرالیایی» به شمار می‌رود که به زندگی مهاجران (ایتالیایی) در کشور جدیدشان می‌پردازد، و کمدی مردم باورانه‌ای است که تنها از نظر موضوع با اغلب فیلم‌های استرالیایی پیشین تفاوت دارد. مایکل پاول کمدی دیگری با نام **عصر شور** (۱۹۶۹) در استرالیا ساخت، اما مانگیاملی فرصت ساختن فیلم دیگری را نیافت. اما دیگران راه او را ادامه دادند. فیلم‌های Pudding Thieves (۱۹۶۷)، ***زمان تابستان*** (۱۹۶۸) و مخصوصاً **دوهزار هفته** (۱۹۶۹)، مانند فیلم ***خاک*** از سینمای هنری اروپا الگوبرداری کردند و با این کار برداشت جدیدی از سینمای استرالیا (که نه انگلیسی باشد و نه آمریکایی) به دست دادند، و فیلم‌های مهم دهه‌های بعد را پی ریختند.

ترجمه: امید نیک‌فرجام

کتاب شناسی

Bertrand, Ina (ed.) (1989), Cinema in Australia: A Documentary History.

Cunningham, Stuart (1991), Featuring Australia: The Cinema of Charles Chauvel.

Long, Chris (1994), Australia´s First Films.

Pike, Andrew, and Cooper, Ross (1980), Australian Film, 1900-1977: A Guide to Feature Film Production.

Shirley, Graham, and Adams, Brian (1989), Australian Cinema: The First Eighty Years.

Tulloch, John (1981), Legends on the Screen: The Narrative Film in Australia 1919-1929.

سینمای آمریکای لاتین

مایکل چانن

ورود فیلم به مستعمرات

فیلم را اولین بار نمایندگان برادران لومیر به آمریکای لاتین بردند. لومیرها گروه‌هایی را به اطراف و اکناف دنیا می‌فرستادند، تا بتوانند از افسون و جذابیتی که این اختراع جدید در همه جا ایجاد می‌کرد بهره‌برداری کنند؛ دو گروه از سوی برادران لومیر به آمریکای لاتین رفتند که اولی به ریودوژانیرو، مونته ویدئو و بوئنوس آیرس رفت، و دیگری به مکزیکو و هاوانا. سینماتوگراف برادران لومیر هم پروژکتور بود و هم دوربین، و آنها از فرستادگان خود چون گابریل ویر که در میانهٔ سال ۱۸۹۶ به مکزیکو و در ژانویهٔ سال بعد به کوبا رفت خواسته بودند که از کشورهای مقصد خود صحنه‌هایی هم فیلمبرداری کنند. بلافاصله پس از آنها، فرستادگان بایوگراف از نیویورک و دیگر ماجراجویان آمریکایی و اروپایی از راه رسیدند. آمریکای شمالی‌ها قصد نداشتند خیلی در جنوب پیش روند چرا که بیشتر اروپاییان به مناطق جنوبی مهاجرت می‌کردند؛ برای مثال، اولین کسانی که قدم به آرژانتین و برزیل گذاشتند فرانسوی و بلژیکی و اتریشی و ایتالیایی بودند. بنابراین اولین فیلم‌ها را از آمریکای لاتین ساکنان یا مهاجران اروپایی گرفتند که هم مهارت لازم برای کار فیلم را داشتند و هم رابط هایی دردنیای قدیم که برای‌شان فیلم می‌فرستادند. با نگاهی به تاریخ تولید اولین فیلم‌ها در این بخش ازدنیا (۱۸۹۶ در مکزیک، ۱۸۹۷ در کوبا و آرژانتین و ونزوئلا، ۱۸۹۸ در برزیل و اروگوئه، ۱۹۰۲ در شیلی، ۱۹۰۵ در کلمبیا، ۱۹۰۶ در بولیوی، ۱۹۱۱ در پرو) که معمولاً پس از تاریخ اولین نمایش فیلم در این کشورهاست به نفوذ آرام، اما پیوستهٔ فیلم در این قاره پی می‌بریم.

اولین صحنه‌ها طبق معمول نشان دهندهٔ مناسبت‌های رسمی و یا رییس جمهورها به اتفاق خانواده‌ها و اطرافیانشان، رژه‌های نظامی و مانورهای دریایی، آداب و رسوم و صحنه‌هایی توریستی چون معماری شهرها و مناظر زیبا بودند.

مورخ سینمایی برزیلی، سالس گومز، بر این باور است که نخستین کارگردانان آمریکای لاتین یا «شکوهِ طبیعت» را به تصویر می‌کشیدند و یا «آیین و مناسک قدرت» را. بسیاری از فیلم‌های آنها پر بود از همان صحنه‌های زیبا و خارق‌العاده‌ای که عکاسان قرن نوزدهم رواج داده بودند؛ به قول سوزان سونتاگ، «انگار منظرهٔ واقعیت جایزه‌ای خارق العاده و کم نظیر بود که... شکارچی دوربین به دست و کوشا دنبالش می‌کرد و آن را به چنگ می‌آورد. عکاس با اختیار کردن زاویهٔ دید یک بیگانه و خارجی که به واقعیت مردمان دیگر با کنجکاوی و فاصله و حرفه‌ای‌گری چشم می‌دوزد آن چنان رفتار می‌کند که گویی تصویر از چارچوب طبقات اجتماعی فراتر می‌رود، و گویی چشم اندازی جهان‌شمول را نشان می‌دهد» (سونتاگ، ۱۹۷۷).

با توجه به وابستگی قاره‌ای توسعه نیافته همچون آمریکای لاتین، این امر هم باعث خشنودی و ارضای تماشاگران (که در آمریکای لاتین بیشتر از طبقات بالا و متوسط جامعه بودند) به وسیلهٔ نمایش تصاویر چشم نواز و تملق‌آمیز می‌شد، و هم باعث محفوظ ماندن سرمایه‌ها در مکزیک. روزنامه‌ها جلسه‌های رایگان نمایش فیلم ترتیب می‌دادند که هزینه آن از محل پخش اسلایدهای رنگی تبلیغات در میان فیلم‌ها تأمین می‌شد؛ و در سال ۱۹۰۶ پارکی تفریحی در هاوانا فیلمی را برای فعالیت تبلیغاتی خود در ایالات متحد به انریکو دیاز کوئسادا، یکی از پیشگامان سینما در کوبا، سفارش داد. به پیروی از همین سیاست، فیلمسازانی که برای اولین بار به فیلم‌های داستانی روی آوردند موضوعاتی میهنی و بی‌خطر را برگزیدند مانند فیلم آرژانتینی **کشتن دورگو** که در سال ۱۹۰۸ تولید شد.

با این حال تلاش‌های اولیه در عرصهٔ سینما و پیشرفت‌های بعدی الزاماً به یکدیگر ارتباطی ندارند. در کشورهای کوبا، ونزوئلا، اروگوئه، شیلی، کلمبیا، و بولیوی جز تلاش‌های پراکنده، تا چند دهه، فیلم قابل توجهی تولید نشد. در کوچک‌ترین کشورهای این قاره چون اروگوئه، پاراگوئه، اکوادور، و کشورهای آمریکای مرکزی هنوز هم فیلم‌های بلند قابل توجهی ساخته نمی‌شود ، گرچه تولید فیلم‌های ویدئو و مستند در آن کشورها تقریباً رواج دارد. فقط درکشورهای بزرگ‌تر این قاره چون مکزیک و آرژانتین و برزیل می‌توان تاریخ مداومی از تولید فیلم‌های مهم در دوره‌های متوالی یافت، چرا که تنها این کشورها دارای بازارهای داخلی و تماشاگران کافی برای جبران هزینه‌های تولید در داخل کشور بودند. گرچه

گابریل فیگوروآ (۱۹۰۷-)

گابریل فیگوروآ در پایان فعالیت پنجاه و پنج ساله‌اش در حیطهٔ سینما چند فیلم را رنگی فیلمبرداری کرد، اما همیشه به عنوان یکی از بزرگ‌ترین استادان فیلمبرداری سیاه و سفید در یادها خواهد ماند. او زمانی گفت: «فیلم‌های سیاه و سفید مانند کنده‌کاری هستند. قدرت آنها به مثابه رسانه‌ای هنری برای رنگ، در فیلم یاهر هنر دیگر دست نیافتنی است.... در فیلم‌های رنگی مشکل می‌توان به آن نیروی دراماتیک که تقریباً ذاتی فیلم‌های سیاه و سفید است دست یافت».

او در شهر مکزیکو به دنیا آمد، و در همان کودکی یتیم شد: فیگوروآ در جوانی در آکادمی هنر و موسیقی سن کارلوس نام نویسی کرد، اما به دلیل نیاز مالی به عکاسی روی آورد. در سال ۱۹۳۲، او کاری به عنوان عکاس فیلم به دست آورد و بعداً به مقام دستیاری الکس فیلیپس فیلمبردار رسید. در سال ۱۹۳۵، او بورسیه‌ای برای تحصیل در هالیوود به دست آورد، و اقبالش بلند بود که معلمی که به او علاقه‌مند شد کسی جز استاد نوآوری، گرگ تولند، نبود. او در سال ۱۹۳۶ نخستین فیلم خود را در مقام مدیر فیلمبرداری ساخت: فیلم ***آنجا، در رانچوگرانده*** اثر فرناندو دفوئنتس، که به شالودهٔ صنعت سینمای نوپای مکزیک و نخستین موفقیت بین‌المللی آن تبدیل شد.

در سال ۱۹۴۳، فیگوروآ و امیلیو فرناندز کارگردان یکی از شراکت‌های افسانه‌ای دنیای سینما را با ساختن فیلم Flor Silvestre آغاز کردند که تحلیل از بازگشت دو لورس دل‌ریوی بازیگر به مکزیک (پس از تقریباً بیست سال بازی در هالیوود) نیز بود. فیگوروآ در خلال سال‌های ۱۹۴۳ و ۱۹۵۳ تمامی فیلم‌های فرناندز را (به جز یکی) فیلمبرداری کرد که از آن جمله‌اند: ***ماریاکان دلاریا*** (۱۹۴۳، برندهٔ نخل طلایی جشنوارهٔ کن در سال ۱۹۴۶)، ***مروارید*** (۱۹۴۵)، ***اناموارادا*** (۱۹۴۶)، ***ریو اسکوندیدو*** (۱۹۴۷)، ***ماکلوویا*** (۱۹۴۸)، ***پوئبلرینا*** (۱۹۴۹)، و Salón México (۱۹۴۹). آن دو به‌اتفاق، سینمای مکزیک را به سطحی جدید رساندند. فرناندز در نورپردازی و ترکیب بندی و محل دوربین به فیگوروآ آزادی کامل می‌داد، و خود فقط به بازی‌ها و داستان می‌پرداخت.

فیگوروآ در طول سال‌ها بسیاری از تصاویر زیبا و ماندگاری را که از مکزیک و مردمانش در یاد داریم خلق کرد. مارگاریتا دارلانا، یکی از مهم‌ترین مقاله نویسان انقلاب مکزیک، نوشته است، «این تصاویر هم دید مکزیکی‌ها به سینما را عوض کرد و هم دید آنها به زندگی‌شان را».

در سال ۱۹۴۶، ساموئل گلدوین با رفتن تولند به فیلمبرداری فیلم ***فراری*** (جان فورد) که اقتباسی از رمان قدرت و شکوه گراهام گرین بود مخالفت کرد. تولند فیگوروآ را توصیه کرد، و پس از چند روز بودن سرصحنه، فورد نیز مانند فرناندز به فیگوروآ تقریباً آزادی کامل داد تا خودش تصاویر را خلق کند. موفقیت این فیلم باعث شد که گلدوین پیشنهاد قراردادی سودآور را به فیگوروآ ارائه کند که او پس از فکر زیاد آن را رد کرد و ترجیح داد در مکزیک پیش خانواده و دوستان هنرمندش بماند.

انعطاف پذیری او باعث شد که بتواند با سبک‌های کارگردانی دراماتیک فیلم‌های فرناندز، بی‌سبکی ابتدایی لوییس بونوئل در فیلم‌های ***فراموش‌شدگان*** (۱۹۵۰)، ***اِل*** (۱۹۵۲)، ***نازارین*** (۱۹۵۸)، ***ملک‌الموت*** (۱۹۶۲)، و ***سیمون صحرا*** (۱۹۶۵)؛ کنش و هیجان فراوان در فیلم دان سیگل با نام ***دوقاطر برای خواهر سارا***؛ درام‌های شخصی و بازیگر محور جان هیوستن در فیلم‌های ***شب آیگوانا*** (۱۹۶۴) و ***زیر آتش‌فشان*** (۱۹۴۸)، و سکانس‌های بسیار دشوار نبرد شبانه در فیلم برایان هاتن با نام ***قهرمانان کلی*** (۱۹۷۰).

فیگوروآ هنگام کار روی لنزها، فیلترها، نوآوری‌های لابراتواری، و الگوهای ترکیب بندی غالباً از نقاشی و اصول کلاسیک زیباشناسی کمک می‌گرفت. هنگام فیلمبرداری ***آنجا، در رانچوگرانده***، او ازراش‌های فیلم ناراضی بود، از این رو به رسالهٔ نقاشی لئوناردو [داوینچی] و بخش مربوط به رنگ جوی رجوع کرد و با راهنمایی آن به آزمایش با فیلترهای سیاه وسفید پرداخت تا لایهٔ هوایی را که به گمانش میان دوربین و منظره جمع می‌شد بی‌اثر کند. از آن پس «آسمان‌های فیگوروآ» به ویژگی کارش تبدیل شدند و برایش شهرت جهانی و چندین جایزه به ارمغان آوردند. او با بزرگ‌ترین نقاشان مکزیکی آن دوران دوستی نزدیک داشت. دیگو ریورا بر عقاید او در بارهٔ رنگ و ترکیب‌بندی تأثیر گذاشت، و هر دو آنها به پیکره‌های پیش از تاریخ اسپانیا علاقه‌مند بودند؛ او با خوزه کلمنته ارزوکو و لئوپولدو مندز دربارهٔ قدرت سیاه و سفید و رابطهٔ آن با هنر مردمی در کنده کاری‌ها و عکاسی بحث می‌کرد؛ و با دکتر آتل در مفاهیم فضای منحنی - خطی توافق داشت؛ اما مهم‌تر از همه برای او دیوید آلفاروسکوییروس بود که به کمک نظریه هایش دربارهٔ escorzo یا کوچک نمایی توانست به عمق میدان‌های منحصر به فردی دست یابد.

مشخصهٔ کار فیگوروآ کنتراست‌های بالای نور و سایه، بافت‌های غنی و کاربرد مکرر پیش زمینه‌های تاریک و پس زمینه‌های روشن است؛ در تصاویر او غالباً مشعل، شمع، شعله، یا آتش بازی دیده می‌شود، زوایای تند موضوعات را در مقابل فضایی از سیاه و سفید تیره می‌گذارند، رنگ‌های روشن فولکلور و شکوه بصری و تزیینی مکزیک را نشان می‌دهند؛ و عمق میدان حتی اگرپیش زمینه پرده را پر کند در یک نما کنش گسترده‌ای را به تصویر می‌کشد.

فیگوروآ در خلال فعالیت طولانی خود تقریباً فقط در مکزیک کار کرد. او که ناسیونالیست و انترناسیونالیست بود در برابر اسپانیای فرانکو موضع گرفت، در خانه‌اش را در شهر مکزیکو به روی نویسندگان لیست سیاه مک کارتی باز کرد، و برای تشکیل اتحادیه‌های کارآمد برای بهبود سینمای کشورش تلاش بسیار کرد. از او پرسیدند کار فیلمبردار چیست، وا و پاسخ داد که کارگردان نما و محل کلی دوربین را توضیح می‌دهد و فیلمبردار به سرکارش می‌رود. «نورپردازی فضایی را خلق می‌کند که داستان می‌تواند در آن رشد و نمو کند... نورپردازی امتیاز فیلمبردار است. او مالک نور است».

مایکل دانِلی

هزینه‌های پایین تولید یکی از عوامل ثابت سینمای آمریکای لاتین است، این امر تا زمان ورود صدا به عرصهٔ سینما ضعف بزرگی به شمار نمی‌رفت و در چندین کشور تولید فیلم در سطحی متوسط پا گرفت.

نخستین تماشاگران سینما اساساً شهری و فقط از شهرهایی بودند که با راه‌آهن به یکدیگر متصل بودند. حتی در کشور مکزیک که نمایش‌دهندگان دوره گرد، معروف به Comicos de la legua، باعث گسترش سریع فیلم در نقاط روستایی شدند، فیلم‌ها مسافت زیادی از شبکهٔ راه آهن دور نشدند. گسترش فیلم و سینما در این کشورها با مسئلهٔ استعمارگری اقتصادی پیوند دارد: در رمان صد سال تنهایی، نوشتهٔ گابریل گارسیا مارکز، فیلم با همان قطاری به شهر ماکوندو می‌رسد که کمپانی میوه با آن به شهر می‌آید.

با این حال وضعیت محل و تاریخ‌های ملی در هر کشور متغیر بود و نتایجی متفاوت به همراه داشت. در کوبا، جنگ استقلال در سال ۱۸۹۸ با مداخلهٔ ایالات متحد علیه اسپانیا به مراحل پایانی‌اش رسید. فیلمبرداران آمریکایی شمالی به همراه نیروهای کشور از راه رسیدند (همان طور که سال بعد هنگام جنگ دوم بوئر به آفریقای جنوبی رفتند). اما هیچ یک نتوانستند از صحنه‌های واقعی نبرد تصویربرداری کنند، این بود که بی‌هیچ ناراحتی وجدان آنها را جعل کردند، و همان طور که یکی از آنها در زندگینامهٔ خود نوشته است، برای پنهان ساختن خاص تلاش‌های‌شان دل خود را به نقایص عدسی‌ها و فیلم‌های آن زمان خوش کردند. آلبرت اِ. اسمیت بعدها در (۱۹۵۲) این فیلم‌ها را «پیشگام» جلوه‌های ویژه و پیچیدهٔ فیلمسازی مدرن دانست.

همین ریاکاری در خلال انقلاب مکزیک نیز روی داد، انقلابی که حکم مدرسه‌ای برای فیلمسازی را داشت که از جنگ جهانی اول در اروپا کم نمی‌آورد. در واقع مورخ سینمایی مکزیکی، اوبَرلیو دلوس ریس، براین عقیده است که در حوالی سال‌های ۱۹۱۰ تا ۱۹۱۳ مهارت فیلمسازان مکزیکی در شکل دادن به روایتی مستند از فیلمسازان آمریکای شمالی بیشتر بود. در شمال مرز مکزیک، فیلم‌های برگرفته از رخدادهای این کشور یا دربارهٔ قاچاق اسلحه بود (مانند فیلم Mexican Filibusters در سال ۱۹۱۱) یا دارای داستان هایی پیش‌پا افتاده (مانند فیلم **گنج آزتک** در سال ۱۹۱۴) که کلاً ستایشی بودند از برتری قهرمانان سفید پوست بر رنگین پوستان خشن و بی مسئولیت و دغل که یا راهزن بودند یا انقلابی. این تحولات بیانگر سیاست

گزیده فیلم‌شناسی

آنجا، در رانچو گرانده (۱۹۳۶)، ماریاکان دلاریا (۱۹۴۳)، مروارید (۱۹۴۵)، فراموش‌شدگان (۱۹۵۰)، نازارین (۱۹۵۸)، سیمون صحرا (۱۹۶۵)، دو قاطر برای خواهر سارا (۱۹۶۷).

کتاب شناسی

Paranagua, P.A. (1995), Mexican cinema
Ramirez Berg, Charles(1994), The Cinematic Invention of Mexico.

صحنه‌ای از پوئبلرینا، یکی از آثار تحسین شدهٔ فیگوروآ و امیلیوفرناندز

مردم باوری میهن پرستانه، و غلبهٔ رویای آمریکایی و آموزهٔ آن با نام «تقدیر آشکار» بودند و سینمای آمریکای شمالی از همان آغاز برزمینهٔ همین عوامل جذب شد، و به این ترتیب نوعی بندگی ایدئولوژیکی پدید آمد که به ناگزیر تصویری مخدوش و تحریف شده از آمریکای لاتین ایجاد کرد. ترور مادِرو و خطر مداخلهٔ نظامی ایالات متحد هم باعث شد که تعدادی از فیلم‌های آمریکای شمالی با این دلیل واهی که خود مکزیکی‌ها به تنهایی قادر نیستند صلح و نظم و عدالت و پیشرفت را در کشورشان برپا دارند آشکارا به توجیه این عمل ایالات متحد بپردازند، و هم فیلمبرداران بیشتری از آمریکای شمالی را به این سوی ریوگرانده کشاند. پانچو ویال پس از امضای قراردادی انحصاری با شرکت موچوال فیلم به ستارهٔ سینما تبدیل شد. او در ازای ۲۵۰۰۰ دلار موافقت کرد تا دیگر شرکت‌های فیلمسازی را از صحنهٔ نبردهایش دور نگاه دارد، تا حد امکان هنگام روز بجنگد، و اگر در گرما گرم جنگ تصاویر رضایت بخشی گرفته نشد صحنه‌های نبرد را بازسازی کند. در واقع بهترین صحنه‌های نبرد در فیلم ***زندگی ژنرال ویلا*** (۱۹۱۴)، به کارگردانی رائول والش، همه در استودیو بازسازی شده است، اما اعدام‌های هنگام سپیده دم واقعی است: والش، کارگردان آیندهٔ بیش از صد فیلم هالیوودی، تعریف می‌کند که خودش از پانچوویلا درخواست کرده است تا اجرای عدالت را به تعویق بیندازد تا نور کافی برای فیلمبرداری مهیا شود.

بی‌خود نیست که مکزیکی‌ها اولین ملتی بودند که به تصویر بد خود در فیلم‌های هالیوودی اعتراض کردند. اعلامیه دو تن از فیلمسازان مکزیکی که در سال ۱۹۱۷ در روزنامه‌ها چاپ شد «آن وحشی گری، و آن عقب ماندگی که معمولاً ما را در فیلم‌های دروغ متصف به آنها می‌دانند» را محکوم کرد. پنج سال بعد، دولت مکزیک از یکی از فیلم‌های گلوریا سوانسون با نام ***علامت تجاری همسر او*** که در آن قهرمان زن فیلم که همسرش با شرکت نفت مکزیک مبادلات تجاری دارد فقط توسط مکزیکی‌ها مورد تجاوز قرار نمی‌گیرد به خشم آمد و (موقتاً) تمامی فیلم‌های شرکت پارامونت را تحریم کرد. اما این مسئله حل نشد. به‌رغم سیاست «همسایهٔ خوب» ایالات متحد دردههٔ ۱۹۳۰ و تلاش واشنگتن برای مهار ناسیونالیسم انقلابی در آمریکای لاتین، از کوبا تا شیلی، و درخواست دولت از استودیوها برای خودداری از این کار، ظاهراً هالیوود نمی‌توانست از بازی کردن با احساسات آمریکای لاتینی‌ها دست بردارد. جی. ام. والدز رو دریگز، مؤسس دانشگاه مطالعات سینمایی کوبا در دههٔ ۱۹۴۰، از فیلمی در آن زمان با عنوان ***زیر ماه تگزاس*** نوشته است که «توهینی به زنان مکزیکی بود، و نمایش آن در سینمایی در بخش لاتین شهر نیویورک باعث اعتراض خشم‌گینانهٔ چند دانشجوی مکزیکی و کوبایی و درگیری وحشتناک شد و در جریان آن یکی از آنها نیز کشته شد».

فیلمسازی بومی

بنابرگفتهٔ سالس گومز، دلیل این که سینما پس از ورود به برزیل تا حدود یک دهه در آنجا ریشه ندواند، «عدم توسعهٔ برق در کشور ما بود. وقتی که انرژی در ریودوژانیرو صنعتی شد، سالن‌های نمایش فیلم مانند قارچ سر از خاک درآوردند»، و تولید سینما خیلی زود به یک صد فیلم در سال رسید. سینمای برزیل اولین موفقیت خود را در سال ۱۹۱۰ کسب کرد؛ یک فیلم موزیکال طنزآمیز با نام ***صلح و عشق*** (آلبرتو بوتلو) که احتمالاً نخستین فیلم برزیلی است که خصلتی کارناوالی دارد.

اما فیلم‌هایی که در سالن هایی با آلات موسیقی مناسب پخش می‌شد تنها تماشاگرانی از طبقهٔ بالای جامعه داشت. و هنگامی که سینما در دسترس تودهٔ مردم قرار گرفت، توزیع کنندگان آمریکایی وارد گود شده وبازار در حال رشد برزیل را به ضمیمهٔ حاره‌ای هالیوود بدل کرده بودند. در واقع فیلم‌های آمریکایی از پایان سال ۱۹۱۵ به بعد از افت تولید فیلم در اروپا (به دلیل جنگ جهانی) استفاده کردند و به دنبال تغییر کلی در تجارت ایالات متحد، با در نظر گرفتن سوبسیدهای بیشتر برای کشورهای خارج از اروپا (نه فقط آمریکای لاتین) راهبرد جدیدی را در پیش گرفتند. در سال ۱۹۱۹، فوکس، پارامونت، شاخهٔ توزیع فیلم شرکت فیمس پله‌یرز-کسکی، و ساموئل گلدوین در تقریباً تمامی کشورهای آمریکای لاتین فعالیت می‌کردند ورفته رفته توزیع‌کنندگان و فیلم‌های محلی را کنار زدند. در دههٔ ۱۹۲۰، آرژانتین و برزیل پس از انگلستان و استرالیا مقام‌های سوم و چهارم را در میان بزرگ‌ترین بازارهای هالیوود به دست آوردند، آمریکایی‌ها هشتاد درصد بازار برزیل را در دست داشتند و تولید فیلم خود برزیل تنها چهار درصد نیاز بازار را تأمین می‌کرد. با توجه به این که کشورهای آمریکای لاتین بازارهایی در حال رشد داشتند و فیلمسازی در آنها هنوز کاری ذوقی وارزان به شمار می‌رفت، ویژگی برزیل در این بود که به‌رغم وسعت این کشور و ناممکن بودن تأسیس سازمان ملی توزیع فیلم، تعدادی مراکز تولید عملی و منطقه‌ای در این کشور آغاز به کار کردند. در نیم دوجین از مراکز استان‌های برزیل «چرخه‌های منطقه‌ای» پدید آمد که مهم‌ترین آنها رِسیف است که به همت حدود سی نفر آشنا با سینما در عرض هشت سال،

سیزده فیلم تولید کرد. در اینجا بود که در فیلم‌هایی چون **پسر بی‌مادر** (تانکردو تیبرا، ۱۹۲۵) یکی از نخستین ژانرهای داستانی و بومی آمریکای لاتین پدید آمد که در آن طبیعت نقشی بسیار مهم دارد و قهرمانان اصلی آن شخصیت‌های روستایی و cangaceiros یا راهزنان هستند. این نوع فیلم در واقع پسرعموی فیلم گوچوی آرژانتینی به شمار می‌رود که در حدود سال ۱۹۱۵ با فیلم ***کابوی نجیب زاده*** آغاز شد. این فیلم اقتباسی بود از بخشی از حماسهٔ مردمی و قرن نوزدهمی ماتین فیرو، اثر خوزه هرناندز، که در آن به دختری روستایی تجاوز می‌کنند و او را به زور به بوئنوس آیرس می‌برند تا مترس مالک زمین‌ها باشد، اما گوچویی از همان ناحیه که پاترون (ارباب) به اشتباه او را به گله دزدی متهم کرده است او را نجات می‌دهد. به گفتهٔ مورخ سینمایی آرژانتین، جی. ای. ماهیو، داستان این فیلم گر چه ساده و ساده لوحانه است، اما ضرباهنگ آن مؤثر است و صحنه‌های استثمار روستاییان توسط فئودال‌ها آن را به اولین فیلمی تبدیل می‌کند که به سرکوب طبقهٔ کشاورز در آرژانتین پرداخته است. در زمانی که تعداد فیلم‌های اروپایی جدید کم بود و آمریکایی‌ها هنوز بازار را به دست نگرفته بودند، این فیلم که با هزینهٔ ۲۰۰۰۰ پزو ساخته شد و بیش از ۶۰۰۰۰۰ پزو درآمد داشت به یکی از پرفروش‌ترین فیلم‌ها تبدیل شد و هم‌زمان در بیست سینما به نمایش درآمد. این فیلم ثابت کرد که آمریکای لاتین هم می‌تواند روایت هایی شسته و رفته‌را به فیلم درآورد و هم دروغ فیلم هایی را که دولت و تهیه کنندگان می‌پسندیدند برملا کند. یک سال بعد، انسان‌شناسی به نام آسیدس گرکا در ایالت سانتانه فیلمی با نام ***آخرین شورش سرخپوستان*** ساخت که ماهیو آن را بازسازی مستند شورشی دانسته است که در آغاز قرن رخ داده است. این فیلم در مکان‌های واقعی و با سرخپوستانی که نقش قهرمانان داستان خود را بازی می‌کردند ساخته شد.

گویی دستی در کار است که اصیل‌ترین فیلم‌ها همیشه در ابتدایی‌ترین شرایط ساخته شوند، در جایی که فیلمسازی پیشرفت چندانی ندارد اما ابتکار عمل‌های متهورانه و خارج از حیطهٔ مضامین عام سینمای تجاری فراوان به چشم می‌خورد. در مکزیک نیز از این نوع فیلم‌ها ساخته شد که یکی از آنها فیلم ***مرد بی سرزمین*** (میگوئل کونتراس‌تورس، ۱۹۲۲) بود، اولین فیلمی که به مضمون کارگران مکزیکی در ایالات متحد می‌پردازد؛ حتی در بولیوی نیز از این دست دو فیلم در دههٔ ۱۹۲۰ ساخته شد به نام‌های ***پیشگوی رودخانه*** و ***قلب آیمارا*** که هر دو به مضامین بومی پرداخته بودند (اما گرفتار سانسور شدند). ماریو پیخوتو در سال ۱۹۲۹ فیلمی با نام ***مرز*** ساخت که پیشگام آوانگارد برزیل به شمار می‌رود و تجربه‌ای است در زمینهٔ روایت چندگانه ؛ آیزنشتین در سال ۱۹۳۲ این فیلم را در لندن دید و به «نبوغ» آن اشاره کرد.

اما این نمونه‌های پراکنده به تاریخی ناشناخته تعلق دارند. این تاریخ را اخیراً کارگردان ونزوئلایی، آلفردو جی. آنزولا، در فیلم مستند داستانی خود با نام ***راز چشمان ارغوانی*** (۱۹۹۳) زنده کرده است، فیلمی که حاوی تصاویر نادر و دیده نشده‌ای از ونزوئلای دهه‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ است. این تصاویر متعلق به پدر او یعنی ادگار آنزولاست که در دههٔ ۱۹۲۰ چند مستند و دو فیلم داستانی صامت (که اکنون موجود نیستند) ساخت، و سپس دوربینی ۱۶ میلی متری خرید ودر خلال دهه‌های ۱۹۳۰ و ۱۹۴۰ بیشتر فیلم مستند گرفت. تلاش‌های او در دههٔ ۱۹۲۰ او را به سوی فیلمسازی حرفه‌ای سوق نداد، و این فیلم‌های ۱۶ میلی متری را نیز برای نمایش عمومی نساخت؛ این فیلم‌ها کار یک Oficionado (عاشق و هواخواه سینما) است. آنزولا دست راست یک تاجر محلی، اهل آمریکای شمالی، بود که علاوه بر کارهای دیگرش، در سال ۱۹۳۰ اولین ایستگاه رادیویی ونزوئلا با نام رادیوکاراکاس را به راه انداخت و خود او کارگردان آن شد؛ آنزولای پسر نام فیلم مستند خود دربارهٔ پدرش را از سریالی رادیویی گرفته است که آنزولای پدر آن را نوشت و تهیه کرد. چند فیلمساز لاتینی و گمنام دیگر در سال‌های اوایل پاگرفتن سینما کارهای مشابه کردند؟ کدام یک آرشیوهایی کشف نشده از خود به جای گذاشتند؟ و کدام یک از این عاشقان سینما حتی نام خود را بر جای نگذاشته‌اند؟ و نکته‌ای دیگر: آنزولا، آن گونه که پسرش به تصویر کشیده است، نه روشنفکر، بلکه سینما دوستی تیزهوش بود که هر جا به عنوان تهیه‌کنندهٔ رادیو می‌رفت دوربینش را با خود می‌برد. زاویهٔ دید فیلم‌های او غیر نقادانه و تحت تأثیر طبقهٔ اجتماعی اوست. اما همین عاشقان سینمای هم طبقهٔ او بودند که در دهه‌های بعد اولین گام‌ها را در حیطهٔ فیلمسازی برداشتند و مقدمات موج نوی قدرتمند سینمای آمریکای لاتین را که در اواخر دههٔ ۱۹۵۰ ظهور کرد فراهم آوردند.

دوران سینمای ناطق

ورود فیلم‌های ناطق در پایان دههٔ ۱۹۲۰ به کشورهای آمریکای لاتین برای سینمای این سرزمین هم موهبت بود و هم مصیبت. صدا برای فیلم‌ها این فرصت را به ارمغان آورد تا خواننده‌ها و کمدین‌های محبوب، اقتباس از نمایشنامه‌ها و

لوییس بونوئل (۱۹۸۳-۱۹۰۰)

یکی از نکات غریب فعالیت حرفه‌ای بونوئل که دیر شکوفا شد این است که این فعالیت تقریباً هرگز آغاز نشد. غالباً لوییس بونوئل را بزرگ‌ترین کارگردان اسپانیا معرفی می‌کنند، اما او بخش اعظم زندگی خود را در تبعید گذراند و تقریباً تمامی فیلم‌هایش را در مکزیک یا فرانسه ساخت، خود او گفته است که اگر در خلال جنگ داخلی از اسپانیا فرار نکرده بود، همگان احتمالاً فقط او را به عنوان «فیلمسازی اسپانیایی که پیش از شکوفایی جان سپرد، کارگردان ***سگ آندلسی*** و ***عصر طلایی*** و ***سرزمین بدون نان*** به یاد می‌آوردند که در همان آغاز فعالیتی درخشان توسط ارتش فرانکو کشته شد».

بونوئل فیلم ***سگ آندلسی*** را در سال ۱۹۲۸، با همکاری سالوادوردالی، در فرانسه ساخت و به واسطهٔ همین فیلم به جرگهٔ سوررئالیست‌ها راه یافت. فیلم ***عصر طلایی*** (۱۹۳۰) بر اصالت او صحه گذاشت و یکی از بزرگ‌ترین رسوایی‌های سوررئالیسم را باعث شد. ماجرا از این قرار بود که راست گراهای افراطی به سینمای محل نمایش این فیلم حمله کردند و مقامات هم در پاسخ نمایش فیلم را ممنوع کردند. این دو فیلم شعار سوررئالیسم را در مجموعه‌ای درخشان از تصاویر رویایی به روی پردهٔ سینما آوردند، و در واقع حمله‌ای برق آسا بودند به بیداد نظامی اجتماعی که تخیل و شهوت را با چوب ظلم و سرکوب می‌راند. ژان ویگو در بارهٔ ***سگ آندلسی*** نوشت: «مواظب سگ آندلسی باشید. گاز می‌گیرد.»

بونوئل در سال ۱۹۳۲، پس از بازگشت به اسپانیا، فیلم مستند ***سرزمین بدون نان*** (یا ***سرزمین بدون نان***) را ساخت که آن هم توسط مقامات اسپانیایی ممنوع شد. (همین سرنوشت گریبان گیر فیلم ***ویریدیانا*** شد که در سال ۱۹۶۱ نخستین فیلمی بود که بونوئل پس از سی سال دراسپانیا ساخته بود).

بونوئل در میانهٔ دههٔ ۱۹۳۰، اول به عنوان مدیر صداگذاری شرکت‌های پارامونت و برادران وارنر، در پاریس و مادرید و سپس به عنوان تهیه کنندهٔ فیلم‌های تجاری و معروف اسپانیایی مشغول به کار شد. در آغاز جنگ داخلی در سال ۱۹۳۶، او را به پاریس فرستادند تا با استفاده از فیلم‌های خبری فیلمبردار روس، رومن کارمن و دیگران فیلمی مستند در بارهٔ جنگ تهیه کند. او به عنوان مشاور رسمی در زمینهٔ فیلم‌های جنگی به هالیوود رفت، اما دولت ایالات متحد طرح‌های او را تحریم کرد و از سوی دیگر جمهوری اسپانیا به دست نیروهای فرانکو سقوط کرد، و او از اینجا مانده و از آنجارانده شد. او سپس در موزه‌های هنرهای مدرن نیویورک به کار آماده کردن فیلم‌های تبلیغاتی برای پخش در آمریکای لاتین پرداخت تا این که سالوادور دالی دمدمی مزاج که پیش از فیلمبرداری ***عصر طلایی*** با او به هم زده بود او را به بی‌دینی و کمونیسم متهم کرد، و بونوئل وادار به استعفا شد. پس از چهار سال دست زدن به هر کاری در ایالات متحد، شانس به او روی آورد و از او دعوت شد تا فیلمی را در مکزیک کارگردانی کند، یعنی در همان جایی که تازمان مرگش در سال ۱۹۸۳ اقامت گزید.

فیلم ***فراموش‌شدگان*** (۱۹۵۰) یعنی سومین فیلم مکزیکی بونوئل‌در آن واقع گرایی را باسکانس‌های قدرتمند رویا که تصویر بونوئل تصویری تلخ از بزهکاری کودکان در حلبی آبادهاست و شخصیت‌های فیلم را عمیق‌تر کرده است ترکیب کرد. موفقیت جهانی این فیلم که بسیاری از مکزیکی‌های آن را به دلیل لکه دار کردن نام مکزیک به باد انتقاد گرفتند شهرت بونوئل را احیا کرد. سال‌های پس از این فیلم پربارترین دورهٔ فعالیت بونوئل به شمار می‌رود. او بار دیگر در عرض ده سال شانزده فیلم ساخت که از آن جمله‌اند. فیلم ***اِل*** (۱۹۵۲) که بررسی ناراحت کنندهٔ زندگی مردی محترم است که تحت تأثیر فراوان حسادتی پارانویید زندگی همسرش را تباه می‌کند؛ اقتباس طنزآمیزی از ***رابینسون کروزو*** (۱۹۵۲) که محصول مشترک آمریکا و مکزیک بود و به زبان انگلیسی ساخته شد؛ ***نازارین*** (۱۹۵۸) که تصویر فریبنده‌ای از دین‌پرستی کیشوتی است علیه واقعیت بی‌رحم؛ و اولین اقتباس از رمان‌های نویسندهٔ اسپانیایی، گالدوس است که بونوئل در جوانی با آثارش آشنا شده بود. غالباً سال‌های فعالیت بونوئل در مکزیک را دوره‌ای میانی و طلیعهٔ بلوغ نهایی او دانسته‌اند که پس از بازگشتن به اروپا برای ساختن ویریدیانا رخ داد، اما میان این دو دوره شباهت‌های فراوان هست و در واقع بونوئل در تمامی آثارش دل مشغولی‌هایی یکسان را دنبال کرد: به گفتهٔ خود او، آموزش ژزوییتی و سوررئالیسم او را برای زندگی آماده ساختند. این گونه است که کشیش خلع لباس شده و قدیس‌مآب فیلم ***نازارین*** به راهبه‌ای در فیلم ***ویریدیانا*** تبدیل می‌شود ، با آن مهمانی دیوانه وار و معروف گدایان که بورلسکی است از شام آخر مسیح و نوای کر ***هالهلویا*** اثر هندل. این فیلم یکی از نیشدارترین طنزهای بونوئل در بارهٔ مذهب است. در عین حال فیلم هایی که به بی منطقی باور مذهبی می‌پردازند (و فیلم‌های ***سیمون صحرا*** ۱۹۶۵، و ***راه شیری*** ۱۹۶۸ نیز از این جمله‌اند) هم ارز فیلم هایی به شمار می‌روند که به عواقب شهوت سرکوب شده

سیلویا پینال در ویریدیانا(لوئیس بونوئل ،۱۹۶۱)

اپراها، و ترکیبی از ژانرهای موزیکال فرهنگ عامه را به تصویر کشند، و از آن جمله‌اند فیلم‌های ***تانگوئرا*** در آرژانتین، ***چان‌چادا*** در برزیل، و ***رانچرا*** در مکزیک. اما وابستگی توزیع‌کنندگان فیلم و هزینه‌های روز افزون تولید فیلم ضربهٔ خود را بر صنعت سینما وارد کرد و تولید فیلم همان کار پردردسری که به زور سرش را روی آب نگاه می‌داشت باقی ماند.

هالیوود برای تحمیل صدا بر سینماهای آمریکای لاتین، در زمانی که هنوز امکانات فنی صداگذاری یا زیرنویس‌گذاری (که به هر حال برای تماشاگران لاتینی که غالباً بی‌سواد بودند فایده‌ای نداشت) در این سرزمین وجود نداشت، در کالیفرنیا شروع به تولید انبوه نسخه‌های اسپانیایی زبان از بعضی فیلم‌های خود کرد و برای این کار از بسیاری از فیلمسازان مبتدی جنوب ریوگرانده بهره گرفت که به‌این واسطه نکات بسیاری دربارهٔ فیلمسازی آموختند. در همین ضمن، خوانندهٔ تانگوی بزرگ آرژانتینی، کارلوس گاردل، به همراه دیگر هنرمندان آرژانتینی در سال‌های ۱۹۳۱ و ۱۹۳۲ چند فیلم بازی کرد که در استودیوهای پارامونت در حومهٔ پاریس، ژوان ویل، که مخصوص تولید نسخه‌های خارجی زبان و کم هزینه بود تولید شد. گاردل با این فیلم‌ها در سراسر آمریکای لاتین به موفقیت فراوان دست یافت، و از این رو در نیویورک چهار فیلم دیگر برای پارامونت بازی کرد تا این که در سال ۱۹۳۵ به دلیل سقوط هواپیمایش در کلمبیا کشته شد. او نخستین ستارهٔ آمریکای لاتین بود که به شهرت جهانی دست یافت، و تصویر جذاب و مردانه و موقر او در آرژانتین و دیگر جاها تأثیر فراوان گذاشت.

چان‌چادا برزیلی تا حدی نتیجهٔ الگوبرداری از موزیکال‌های آمریکای شمالی بود، اما ریشه در تئاتر کمدی و کارناوال‌های برزیلی داشت. سالس گومز در این باره نوشته است که جهانی که در فیلم‌های آمریکای شمالی به تصویر کشیده می‌شد دور و انتزاعی و غیر واقعی به نظر می‌رسید، در حالی که وجود قطعاتی طنزآمیز از برزیل در این فیلم‌ها دست کم بیانگر جهانی بود که تماشاگران‌شان در آن می‌زیستند. به بیان دیگر، سینمای هالیوود تماشاگران را به همذات‌پنداری ظاهری با رفتار و الگوهای فرهنگ اشغالگر تحریک می‌کرد؛ در حالی که شور و علاقهٔ مردم نسبت به آدم‌های رذل و بی شرف و تن‌پرور ***چان‌چادا*** بیانگر جدل و رویارویی اشغال شده با اشغالگر بود.

مهم‌ترین فیلمساز این دوره امبرتومائورو بود که گلوبر روشا بعدها او را سلف سینمای نو خواند. اصالت مائورو نمونهٔ عالی همان چیزی است که سالس گومز «عدم توانایی

می‌پردازند. به این ترتیب فیلم ***اِل*** با فیلم‌های ***تریستانا*** (۱۹۷۰)، دومین اقتباس بونوئل از آثار گالروس، ***بل دوژور*** (۱۹۶۷)، و ***میل مبهم‌هوس*** (۱۹۷۷) ادامه می‌یابد. باید گفت که در هیچ یک از این فیلم‌ها بونوئل به تقابل مانوی ساده میان زن و مرد تن درنمی دهد، بلکه در این‌فیلم‌ها آزمندی مرد به ارادهٔ زن بسته است، به شکلی که تظاهر به نره مردی به مسخره گرفته می‌شود.

بونوئل با آخرین فیلم‌های مکزیکی خود یعنی ***ملک‌الموت*** (۱۹۶۲) و ***سیمون صحرا*** دوباره به سوررئالیسم که دیدگاه کاملاً رشد یافته است روی می‌آورد. بونوئل با بی‌منطقی بسیار خنده دار فیلم اول که نقدی گزنده است از خودنمایی طبقهٔ حاکم مکزیک، و خیال‌گرایی فیلم دوم که هجویهٔ اوهام نشأت گرفته از ایمان مذهبی است، فرآیندی را آغاز می‌کند که طی آن فرضیات خیال عقلانی را که واقع گرایی وکل سینمای داستانی به آن بستگی دارد کاملاً می‌شکافد.

اساس شیوهٔ سوررئالیستی بونوئل رویاست، دروازهٔ ناخودآگاه، تصاویر رویایی منشأ ***سگ آندلسی*** بودند و سکانس‌های رویا در بسیاری از فیلم‌های بونوئل وجود دارد، گرچه خود او میان حالات ذهنی متفاوتی چون رویا و خیال و هذیان تمایزی دقیق قائل شده است. در عین حال در فیلم ***عصر طلایی***، شکل روایت از زبان رویا گرفته شده است و همان حذف‌ها و جابه جایی‌های غیرمنطقی یا، به قول خود بونوئل، «تداوم نامداوم» را دارد، و او این تکنیک را در آخرین فیلم هایش تا حد نهایت می‌کاود، در فیلم‌هایی چون ***جذابیت پنهان بورژوازی*** (۱۹۷۲) و ***شبح آزادی*** (۱۹۷۴). در این دو فیلم که نمایندهٔ اوج هنر بونوئل هستند، طرح داستانی هم بی معناست و هم از لحاظ منطقی غیر ممکن و فقط ظاهر روایت را دارد؛ اما این که تلاش برای توضیح نمادها و استعاره‌ها بیهوده است به معنای بی‌معنا بودن فیلم‌ها نیست. برعکس، شالوده شکنی پیچیدهٔ قراردادهای روایت در آنها تلویحاً به معنای نقدی بر تظاهرات اجتماعی وایدئولوژیک است، و بونوئل در این زمینه همواره به اصول انقلابی سوررئالیسم وفادار ماند.

مایکل چانن

گزیده فیلم شناسی

سگ آندلسی (۱۹۲۸)، عصر طلایی (۱۹۳۰)، فراموش‌شدگان (۱۹۵۰)، اِل (۱۹۵۲)، نازارین (۱۹۵۸)، ویریدیانا (۱۹۶۱)، بل دوژور (۱۹۶۷)، تریستانا (۱۹۷۰)، جذابیت پنهان بورژوازی (۱۹۷۲)، شبح آزادی (۱۹۷۴)، میل مبهم هوس (۱۹۷۷).

کتاب شناسی

Bunuel, Luis(1983), My Last Sigh.
Perez Turrent, Tomas, and de la Colina, Jose(1992), Objects of Desire.

خلاقه برای تقلید» در برزیلی‌ها می‌خواند. نخستین فیلم‌های او که حاصل جنبش‌های سینمایی منطقه‌ای در برزیل بودند و او آنها را پیش از مهاجرت به ریودو ژانیرو در میناس‌خراسیس ساخت «تقلید خلاقانه‌ای» بودند از وسترن‌های توماس اینس تا ***برلین:سمفونی یک شهر*** (اثر روتمان). او که بیش از همه به خاطر فیلم **دسته وحشی** (۱۹۳۳) به شهرت دست یافت بعداً با فیلمبردار مهم برزیلی، ادگار برازیل، همکاری کرد ؛ مورخ سینمایی فرانسوی، ژرژ سادول، «حس قابل توجه او نسبت به تصاویر و پس زمینه‌ها، درک بسیار اصیل او از فضا، و احساس قوی‌اش نسبت به مردم و مناظر کشورش» را می‌ستاید.

ایزنشتین طرح نافرجام خود دربارهٔ فرهنگ مکزیک را با نام ***زنده باد مکزیک*** در سال ۱۹۳۱ تصویربرداری کرد. در سال ۱۹۳۵، گروهی به پیروی ازاو و به دعوت اعضای دولت رادیکال مکزیک فیلم **موج** را در این کشور ساختند: فیلمبردار نیویورکی، پل استراند و کارگردان جوان اتریشی، فرد زینه‌مان، به کمک امیلیو گونر موریل مکزیکی و اصیل‌ترین آهنگساز مکزیک، که قطعه‌ای عامی برای این فیلم تصنیف کرد (سیلوستر روئلتاس) این فیلم را تهیه کردند. **موج** که اولین فیلم از مجموعه‌ای ناکامل دربارهٔ زندگی در مکزیک به شمار می‌رود تلاش‌های ماهیگیران وراکروز علیه استثمار را به تصویر می‌کشد و آشکارا اشتراکی کردن منابع کشور را تبلیغ می‌کند؛ این فیلم نمونهٔ نادر و ابتدایی آن چیزی است که بعدها (در دههٔ ۱۹۶۰) به گرایش عمدهٔ فیلمسازی سیاسی در سراسر آمریکای لاتین تبدیل شد. این فیلم از سوی دیگر نمونهٔ نادر همکاری برابر شمال و جنوب و همچنین (به باور سادول) یکی از نخستین موفقیت‌های مکتب نیویورک در دههٔ ۱۹۳۰ به شمار می‌رود. با این حال بخش اعظم سینمای مکزیک را ***رانچراها*** وانواع ملودرام (تراژیک، احساساتی، تاریخی) تشکیل می‌داد. تاریخ ملودرام تراژیک در سینمای مکزیک با فیلم ***سانتا*** (لوئیس پِردو، ۱۹۱۹) آغاز می‌شود که دربارهٔ دختر شهرستانی معصومی است که در شهری بزرگ وادار به خود فروشی می‌شود و تنها با مرگ از این فلاکت رهایی می‌یابد. این فیلم نخستین اثر از مجموعه‌ای بزرگ از فیلم‌های مکزیکی است که فاحشه‌ها را خوب جلوه می‌دهند و دست آخر به کابارنزا یا فیلم‌های فاحشه‌خانه‌ای در دههٔ ۱۹۵۰ می‌رسند. فیلم ***فرماندهان خونین*** (خوزه بور، ۱۹۳۳) مجموعه‌ای از ملودرام‌های احساساتی طبقهٔ متوسط را به راه انداخت که بعدها رفته رفته به ملودرام‌های تاریخی، مانند در ***روزگار دون پور فیریو*** (۱۹۳۹)، تبدیل شدند که آثاری نوستالژیک و ارتجاعی دربارهٔ جهان پیش از انقلاب بودند.

رانچارا با فیلم کابویی ***آنجا***، در ***رانچوگرانده*** (فرناندو دِفوئنتس، ۱۹۳۶) متولد شد، فیلمی کمدی که به گفتهٔ کارلوس مونسیواییس، ناقد فرهنگ مکزیکی، نوعی فانتزی پاستورال به الگوی جینَ اُتری ـ روی راجرز افزود و در مکزیک و باقی آمریکای لاتین به چنان موفقیتی دست یافت که مسیر سینمای مکزیک را تغییر داد. این منظومهٔ روستایی با واقعیت سال‌های بهبود کشاورزی تفاوت بسیار داشت، و این نوع سینما اساساً واقعیت گریز است.

توسعهٔ سینمای مکزیک در میانهٔ دههٔ ۱۹۳۰ و هنگامی آغاز شد، که رییس جمهور چپ‌گرای کشور، لازارو کاردناس، سرمایهٔ تأسیس استودیوهای جدید را فراهم کرد. البته در آمریکای لاتین این نخستین مداخلهٔ دولتی به نفع سینمانبود: افتخار این کار به رییس جمهور برزیل، فتولیا وارگاس، می‌رسد که در سال ۱۹۳۲ طی قانونی غیر مغرضانه کمترین سهمیهٔ نمایش را به فیلم‌های برزیلی اختصاص داد. اما صنعت مکزیک نیرومندتر بود، و اولین اتحادیهٔ سینمایی آمریکای لاتین در سال ۱۹۳۴ در این کشور تأسیس شد. در سال ۱۹۳۷، واردات فیلم‌های اسپانیایی به مکزیک به دلیل جنگ داخلی اسپانیا کم شد، و در نتیجه تولیدات سینمایی در مکزیک در عرض یک سال به سی و هشت فیلم رسید و از آرژانتین پیش افتاد. در سال ۱۹۴۳، ایالات متحد که از بی‌طرف ماندن آرژانتین در جنگ به خشم آمده و به گرایش این کشور به فاشیسم مشکوک بود، اقداماتی را علیه این کشور اتخاذ کرد که از جملهٔ آنها قطع صادرات مواد اولیهٔ فیلمسازی به این کشور و اختصاص دادن آنها به مکزیک بود؛ این بود که تولید فیلم در مکزیک بار دیگر افزایش یافت. هالیوود نیز در زمان جنگ بیشتر به ژانرهای تبلیغاتی روی آورد و این فرصت را در آمریکای لاتین به تهیه کنندگان مکزیکی داد تا جای خالی فیلم‌های هالیوود را با گونه‌های جدیدی از ژانرهای قدیمی، ساختهٔ نسل جدیدی از فیلمسازان، پر کنند. «عصر طلایی» سینمای مکزیک همان دورهٔ فعالیت بازیگر ـ کارگردان مکزیکی، امیلیو (ال ایندیو) فرناندز، که او را جان فورد مکزیک نیز خوانده‌اند؛ گابریل، فیگوروآی فیلمبردار؛ وستاره‌هایی چون ماریافلیکس و دولورس دل‌ریو و کانتینفلاس کمدین بود. برخی از فیلم‌های این دوره به تنهایی خوب و خوشایندند، مانند ماریا کاندلاریا (فرناندز و فیگوروآ. ۱۹۴۳) که به مضمون زنِ قربانی رنگی سرخپوستی می‌زند. اما در دههٔ ۱۹۵۰ چیزی از ارزش سینمای مکزیک به جزآثار بونوئل (که شامل برخی از معروف‌ترین فیلم‌ها و برخی از کم اهمیت‌ترین آنها می‌شود) باقی‌نمانده بود.

سرحال آمدن تدریجی سینمای آرژانتین پس از جنگ مصادف شد با روی کار آمدن خوان پرون که پیش و پس از رئیس جمهور شدن در سال ۱۹۴۶ به اقدامات گوناگونی در جهت حمایت از صنعت سینما دست زد، مانند سهمیه بندی و اعطای وام‌های بانکی به فیلمسازان که از محل مالیات بر درآمد حاصل از فروش بلیت تأمین می‌شد و همین طور محدودیت برگشتن سود به توزیع کنندگان خارجی. از سوی دیگر، پرون که خود را با دقت شبیه کارلوس گاردل می‌آراست و همسرش، اویتا، که ستارهٔ سینما بود، هر دو عمیقاً از قدرت صور خیال آگاه بودند، و از همین رو اداره‌ای دولتی را مأمور نظارت بر محتوای فیلم‌ها کردند که نتایج آن ناگفته پیداست. دیگر این که حمایت دولت از سینما از لحاظ اقتصادی چندان موفق نبود، چراکه یا دولت به دلیل کشمکش با واشنگتن تضعیف می‌شد و یا سیاست گذاری‌ها مؤثر و کارآ نبود. این شرایط به تولید فیلم‌هایی انجامید که تا حد زیادی به حساسیت‌های بورژوایی و شهری می‌پرداختند، اما اوج تولیدات این دوره فیلم‌های لئوپولدوتوره نیلسن، یک ضد پرونی ثابت قدم، است که به کالبد شکافی شیک روان‌شناسی اجتماعی طبقهٔ حاکم آرژانتین پرداخت و این کار را به شیوه‌ای انجام داد که درخارج و داخل کشور او را معرف سینمای مؤلف دانستند؛ در سال ۱۹۶۱، جایزهٔ مطبوعات بین‌المللی در کن به فیلم **دست در دام** او اعطا شد.

کشور برزیل چند سال پیشتر به جایزهٔ کن دست یافته بود. فیلم Ocangaceiro (لیمابارتو، ۱۹۵۳) که مضمون قدیمی راهزنان Sertao را در چهرهٔ وسترن احیا کرد در سان پائولو فیلمبرداری شد (که به مناظر فیلم‌های وسترن شباهتی نداشت)، به موفقیت جهانی دست یافت و تقریباً در بیست و دو کشور نمایش داده شد، البته این فیلم از اصیل‌ترین فیلم‌های سینمای برزیل به شمار نمی‌رود، شرکتی که این فیلم را تولید کرد شرکت سینمایی وراکروز بود که عمر کوتاهی داشت. در سال ۱۹۴۹ با پشتوانهٔ مالی بورژوازی صنعتی سائوپائولو تأسیس، و در سال ۱۹۵۴ ورشکست شد. به گفتهٔ سالس گومز، سائوپائولو تلاش کرد تا سینمایی ایجاد کند که هم از لحاظ صنعتی و هم از لحاظ هنری بزرگتر باشد Paulistas ارزش‌های مردمی سینمای Carioca (در ریو) راکنار گذاشت و تلاش کرد تا فیلم‌های آنها را به هیأت فیلم‌های دنیای قدیم (اروپا) درآورد و میزانسنی معمولاً اروپایی به آنها بدهد. وقتی آنها بالاخره ژانر Cangaceiro را دوباره کشف کردند و به کمدی‌های رادیویی روی آوردند، دیگر خیلی دیر شده بود. این طرح هم از جهت فرهنگی و هم از جنبه‌های اقتصادی با شکست روبرو شد. این شرکت پول کلانی در بخش تولید، سرمایه‌گذاری کرد، اما از مسئلهٔ توزیع فیلم‌ها غافل ماند. این بود که پس از واگذاری حق پخش فیلم O cangaceiru به شرکت کلمبیا پیکچرز برای دست یافتن به بازار جهانی، میلیون‌ها دلار درآمد حاصل از اولین موفقیت جهانی تاریخ سینمای برزیل به جیب هالیوود رفت. هیچ چیز مانند این رخداد عواقب کاستی‌های سینمایی توسعه نیافته را، در سال‌های پیش از بیداری و آغاز کاری جدید، نشان نمی‌دهد.

ترجمه: امید نیک‌فرجام

کتاب شناسی

Chanan, Michael(1985), The Cuban Image.

De los Reyes, Aurelio(1983), Cine y Sociedad en Mexico, 1896-1930.

Johnson, randal, and Stam, Robert (eds.)(1982), Berazilian Cinema .

King, John (1990), Magical Reels: A History of Cinema in Latin America.

Mahieu, Joes Agustin(1966), Breve Historia del cine argentino.

Sadoul, Georges(1992a), Dictionary of filmmakers.

-(1992b), Dictionary of films.

Salls Gomes, Paulo B.(1987), Historia del cine litinoamericano.

Smith, Albert E. (1952), Two Reels and a Crank.

Sontag, Susan (1977), on Photography.

Thompson, Kristin(1985), Exporting Entertainment.

دنیای بعد از جنگ

پس از جنگ

جفری ناول-اسمیت

نیروهای متفقین در ژوئن ۱۹۴۴ در نورماندی پیاده شدند. به دنبال این نیروها کارکنان شبه نظامی دایرهٔ جنگ روانی آمریکا (PWB) نیز وارد شدند و فیلم‌هایی را به همراه خود آوردند که عمدتاً مستند بود، اما علاوه بر آن منتخبی از فیلم‌های سینمایی نیز در میان‌شان بود. جدا از اندک فیلم‌هایی که از اسپانیا و دیگر کشورهای بی‌طرف قاچاق می‌شد، بعد از چهار سال اینها نخستین فیلم‌های جدید آمریکایی بودند که در اروپای اشغال شده به نمایش در می‌آمدند. مدیران هالیوود، برخی با درجات نظامی، زمینه را برای از سرگیری مبادلهٔ فیلم میان آمریکا و اروپا، یا بیشتر، از آمریکا به اروپا، فراهم می‌کردند. اهداف سیاسی و اقتصادی تفکیک ناپذیر بود. متفقین غربی در روابط‌شان با دول محور سابق - آلمان، ایتالیا و ژاپن - سعی داشتند نشانه‌های فاشیسم را از فرهنگ آنها بزدایند و اطمینان حاصل کنند که احیاء صنایع فیلم در این کشورها منجر به بقای ایدئولوژی‌هایی نمی‌شود که دنیا را به ویرانی کشانده بود. اما آمریکایی‌ها علاوه بر این می‌خواستند مطمئن شوند که از سرگیری روابط تجاری بر اساس سیاست‌های بازار آزاد خواهد بود و اقدامات حمایتی اروپا در برابر نفوذ هالیوود در دههٔ ۱۹۳۰ تکرار نخواهد شد.

بازسازیِ صنایع تخریب شدهٔ فیلم در کشورهای مغلوب به هیئت‌های تخصصی محول شد که بخشی نظامی و بخشی غیرنظامی بودند. در آلمان اریش پومر نقشی برجسته ایفا نمود و در ایتالیا الکساندر مکندریک عضو PWB و استفان پولاس، همکار الکساندر کوردا، به کمیسیون فیلم دعوت شدند. اما فقط بازسازی نبود که در دستور کار قرار داشت. رئیس واحد فیلم متفقین، آدمیرال استون آمریکایی، در نشستی در رم به سال ۱۹۴۴ به صراحت اعلام نمود که ایتالیا به عنوان یک جامعهٔ روستایی و سابقاً فاشیست نیازی به صنعت فیلم ندارد و نباید اجازه داد که چنین صنعتی داشته باشد. همکاران آمریکایی‌اش با او موافقت کردند، اما انگلیسی‌ها نه، چرا که آن را نه در جهت اعادهٔ دموکراسی، که اقدامی آشکار برای برقراری مجدد سلطهٔ هالیوود می‌دیدند. و با توجه به تلنبار شدن پنج سالهٔ فیلم‌هایی (همچون **بربادرفته** و **همشهری کین**) که در انتظار ورود به بازار اروپا بودند، این در واقع همان چیزی بود که آمریکایی‌ها در سر داشتند.

نه تنها شرکت‌های آمریکایی، که بینندگان اروپایی نیز خواستار بازگشت فیلم‌های هالیوود به روی پردهٔ سینماها بودند. به زودی در بسیاری از کشورهای اروپایی میان پخش کنندگان که به تقاضای مردم توجه داشتند، و فیلمسازان و تهیه کنندگان که خواستار ایجاد یک سینمای جدید در فضای بازسازی فرهنگی پس از جنگ و سقوط فاشیسم بودند نزاع و کشمکش آغاز شد. در این میان، دولت‌ها به شدت طالب محدود شدن واردات و حفظ توازن پرداخت‌ها بودند. اما آمریکایی‌ها دست بردار نبودند و اتحادیهٔ صادرات فیلم تحت حمایت دولت آمریکا قرار داشت. تجارت فیلم تا آنجا که ممکن بود باید مثل بقیهٔ کالاهای آزاد صورت می‌گرفت و تجارت آزاد فیلم در موافقت نامهٔ گات و مقدمات برنامهٔ مارشال نیز وارد شده بود. اروپایی‌ها که به کمک آمریکا بیش از بهبود جزیی‌تر پرداخت‌ها در اثر محدود کردن واردات نیاز داشتند مجبور به تسلیم شدند و تنها امتیازات اندکی را برای حمایت از نوزایی صنایع فیلم خود به دست آوردند. صحنه برای مبارزه‌ای بس طولانی آماده شد.

اوضاع غرب در شرق نیز تکرار شد. با آغاز جنگ سرد، اتحاد شوروی اقداماتی را جهت تثبیت نفوذ خود در کشورهایی که آنها را در سال‌های ۵-۱۹۴۴ آزاد کرده بود صورت داد. در مرز شرقی «دموکراسی‌های مردمی»، صنایع ملّی شده فیلم و حکومت‌های تحت سلطهٔ شوروی زیبا شناسی رئالیسم سوسیالیستی را که از ۱۹۳۴ در اتحاد شوروی اجباری شده بود به عنوان یک مدل به این صنایع تحمیل کردند. بنابراین دوران رشد سینمای اروپای شرقی و مرکزی مستقل از همتای غربی خود صورت گرفت. روابط فرهنگی با غرب محدود بود، اما فیلمسازان بلوک شرق حداقل بخشی از فیلم‌های جدید اروپای غربی را تماشا می‌کردند. لذا «سینمای دوران بازسازی» در اروپای شرقی و مرکزی توانست به طور همزمان از تجربیات نئورئالیسم ایتالیا و مدل شوروی استفاده کند.

روبرتو روسلینی (۱۹۷۷-۱۹۰۶)

پس از آزاد شدن رم در ۱۹۴۴، روبرتو روسلینی و سرجیو آمیدی و گروه کوچکی از همکاران، از جمله روزنامه‌نگار جوانی به نام فدریکو فلینی، دور هم جمع شدند تا مقدمات فیلمی را آماده کنند که بتواند فضای دهشتناک شهر را در زمان اشغال توسط آلمان به تصویر بکشد. این فیلم که فی‌البداهه گرفته شد در ۱۹۴۵ به اتمام رسید و در همان سال با نام ***رم شهر بی‌دفاع*** به نمایش درآمد. این فیلم با آن که گه‌گاه اثری ملودراماتیک، می‌نماید، به دلیل بی واسطگی خارق‌العاده و واقع‌گرایی خام خود نه تنها در ایتالیا (جایی که در ۶-۱۹۴۵ در صدر فهرست فروش فیلم‌ها قرار گرفت)، که در نقاط دیگر اروپا و در ایالات متحده به موفقیتی آنی رسید.

روسلینی دلگرم از این موفقیت بی‌سابقه به سراغ ***پائیزا*** (۱۹۴۶)، فیلمی شش قسمتی دربارهٔ برخوردهای نیروهای متفقین با اهالی بومی در حین عبور از شبه جزیرهٔ ایتالیا در ۵-۱۹۴۳، و ***آلمان سال صفر*** (۱۹۴۷)، داستانی که در برلین می‌گذرد، رفت. هر دو فیلم برای تماشاگران بین‌المللی و ایتالیایی ساخته شدند و این امید کم‌رنگ که برندگان و بازندگان جنگ به درکی متقابل خواهند رسید فضای تیره و تار آنها (خاصه در قسمت آخر ***پائیزا***) را تعدیل می‌کند.

روسلینی برخلاف اغلب همکاران نئورئالیست خود که چشم‌اندازشان را آرمان‌های ملی - مردمی محدود می‌کرد بر دیدگاه بین‌المللی خود ثابت قدم ماند. روسلینی کاتولیک و مرتبط با حزب دموکرات مسیحی و از نظر سیاسی آتلانتیک گرایی راسخ بود. از فیلم ***پائیزا*** به بعد، ارتباط (یا عدم ارتباط) میان شمال و جنوب یا میان فرهنگ‌های آنگلوساکسون و لاتین مضمون دائمی فیلم‌های او شد. در ***استرومبولی*** (۱۹۴۹) و ***اروپای ۵۱*** (۱۹۵۲) و ***سفر به ایتالیا*** (۱۹۵۴)، شخصیتی که اینگرید برگمن، همسر او در آن زمان، ایفاگر نقش آن است مظهر منش انسان شمالی است. این فیلم‌ها همچنین نوعی دل مشغولی با لحظهٔ نزول فیض را به نمایش می‌گذارند، آن گاه که یک شخصیت انسانیت مشترک را همچون احساسی حداقلی لمس می‌کند.

جهت‌گیری سیاسی و معنوی روسلینی وی را در صحنهٔ عمدتاً چپ‌گرای فرهنگ ایتالیای پس از جنگ به انزوا کشاند، و این در حالی بود که جدایی‌اش از بازیگر مشهور (و ستارهٔ ***رم شهر بی‌دفاع***)، آناماینانی، به خاطر اینگرید برگمن، برایش به قیمت از دست دادن حمایت محافل کاتولیک تمام شد. اما او علاوه بر خیانت به مانیانی به خیانت به نئورئالیسم نیز متهم شد. با این همه، روسلینی در فرانسه و خصوصاً در میان منتقدان کایه دو سینما مدافعانی یافت. آندره بازن استدلال کرد که سبک دقیق و مشاهده‌گر روسلینی در ***سفر به ایتالیا*** در واقع نئورئالیسم حقیقی است او را باید همچون کسی توصیف کرد که برای عبور از رودخانه به عوض ساختن پل آجری مصنوعی یا بر سنگ‌هایی می‌نهد که طبیعت در رودخانه قرار داده است.

در دههٔ ۱۹۶۰، روسلینی با استفادهٔ خلاقه از عدسی زوم پاسینور که امکان تغییر پیوستهٔ میدان دید دوربین را فراهم می‌کرد سبک مشاهده‌گر خود را پالوده‌تر کرد. تکنیک جدید او خاصه برای صفحهٔ تلویزیون مناسب می‌نمود و از اواسط دههٔ ۱۹۶۰ تقریباً تمام کارهایش برای تلویزیون ساخته شد. پس از ***به قدرت رسیدن لویی چهاردهم*** که در ۱۹۶۶ برای تلویزیون فرانسه ساخت، روسلینی مجموعه‌ای را آغاز کرد شامل یک رشته تولیدات مستقل دربارهٔ حوادث عمده در تاریخ تمدن جهان، از ما قبل تاریخ تا زمان معاصر. وی با **Anno uno** (۱۹۷۴)، فیلمی دربارهٔ آلچیده دوگاسپری رهبر حزب دموکرات مسیحی، بار دیگر به سینما و مشکلات ایتالیای پس از جنگ بازگشت. اما موفق‌ترین آثار او در سال‌های پایانی زندگیش احتمالاً فیلم‌های تلویزیونی **Blaise Pascal** (۱۹۷۱) و **دکارت** (۱۹۷۴) هستند.

در مجموع، مشخصهٔ کار روسلینی گونه‌ای ترکیب مشاهده و آموزش، و سادگی و زرق و برق‌های نمایشی گاه و بیگاه است. او معمولاً به نمایش دادن اکتفا می‌کند، اما گاهی (خصوصاً در فیلم‌های تلویزیونی) اصرار دارد که دیدگاهش را ثابت کند. گاهی دیدگاهش به طور شگفت‌آوری خام است و گاهی متظاهرانه؛ اما در بهترین حالت به حقیقتی تکان دهنده دست می‌یابد که در سینما کم‌نظیر است. جایی دربارهٔ عقاید خود گفت: «حقایق آن جا هستند، چرا دستکاریشان کنیم؟» - اما او غالباً آنها را، برای رسیدن به نتایج متفاوت، دستکاری می‌کرد. روسلینی که بیشتر اهل شهود بود تا تفکر، توانایی منحصر به فردی در ضبط واقعیت در حین وقوع داشت. نسل جدید منتقدان میل دارند این استعداد را دست کم بگیرند، اما فیلمسازان، از فلینی تا گدار و اسکورسیزی، از آن به حق ستایش و قدردانی کرده‌اند.

جفری ناول-اسمیت

گزیده فیلم‌شناسی

L'uomo dalla croce (۱۹۴۲)؛ Disiderio (۴۴-۱۹۴۳)؛ رم شهر بی‌دفاع (۱۹۴۵)؛ پائیزا (۱۹۴۶)؛ آلمان سال صفر (۱۹۴۷)؛ استرومبولی (۱۹۴۹)؛ Francesco giullare di Dio (۱۹۵۰)؛ اروپای ۵۱ (۱۹۵۲)؛ سفر به ایتالیا (۱۹۵۴)؛ وحشت (۱۹۵۴)؛ هند (۱۹۵۸)؛ ژنرال دلاروورو (۱۹۵۹)؛ زنده باد ایتالیا (۱۹۶۰)؛ به قدرت رسیدن لویی چهاردهم (۱۹۶۶)؛ اعمال حواریون (۱۹۶۹)؛ سقراط (۱۹۷۰)؛ Blaise Pascal (۱۹۷۱)؛ دکارت (۱۹۷۴)؛ Anno uno (۱۹۷۴)؛ مسیح (۱۹۷۵)

کتاب شناسی

Brunette, Peter(1987), Roberto Rossellini.
Gurner, joes Luis (1970), Rossellini.

پائیزا(۱۹۴۶)، سربازِ سیاهپوست امریکایی به شرایط اسف‌بار ایتالیای بعد از جنگ پی می‌برد.

الیداوالی و جورف‌کاتن در مردسوم (کارول رویدِ، ۱۹۴۹)

سینمای اروپای غربی واکنش بسیار متفاوتی به شرایط جدید بعد از جنگ داشت. در بریتانیا، مایکل بالکن و استودیوی ایلینگ از سیاست ساخت فیلم‌هایی پیروی کردند که «معرف بریتانیا و منش انگلیسی» باشند، سیاستی که ادامهٔ میهن پرستی ایلینگ در دوران جنگ بود. فیلم‌های ایلینگ در دههٔ ۱۹۴۰ و اوایل دههٔ ۱۹۵۰، خاصه کمدی‌های آن، با وجود گرایش به ارزش‌های سنتی هم فضای سیاسی‌ای را تصویر می‌کردند که منجر به روی کار آمدن حزب کارگر در ۱۹۴۵ شد و هم شورش علیه سخت‌گیری‌ها را که در ۱۹۵۱ چرچیل را به قدرت بازگرداند. اما برای صنعت سینمای انگلیس، به طور کلی، این نیز بخشی از کسب و کار همیشگی و در واقع بازگشتی به قطعیات مشکوک سال‌های پیش از جنگ بود. برای مثال، در فیلم عالی **نرگس سیاه** (۱۹۴۷) ساخته مایکل پاول و امریک پرسبرگر که در هند و در آستانهٔ استقلال این کشور ساخته شد، یا حتی در **جایی که کرکس‌ها پرواز نمی‌کنند** (۱۹۵۱) ساختهٔ هری وات که در آفریقا فیلمبرداری شد، نشانی از آشوب‌هایی که در حال تکه تکه کردن امپراتوری بود به چشم نمی‌خورد.

اما در بریتانیا سینمای اصیل‌تری در قالب نئورئالیسم ظهور یافت. در حالی که استودیوهای اصلی چینه چیتا موقتاً به عنوان اردوگاه پناهندگان استفاده می‌شد، فیلمسازان به خیابان‌ها رفتند و فیلم‌هایی ساختند که معرف شرایط بعد از جنگ و عزم عمومی برای تغییر در نتیجهٔ آزاد سازی بود. سینمای نئورئالیست باید در بازار با سیل فیلم‌های آمریکایی که از ۱۹۴۶ به بعد وارد این کشور می‌شدند و دیگر ژانرهای خانگی - خاصه کمدی و ملودرام‌های احساساتی - که غالباً برای بینندگان سرگرم کننده‌تر بودند رقابت می‌کرد. فروش فیلم‌های نئورئالیستی افت و خیز زیادی داشت و دیدگاه عموماً چپ‌گرای آنها (و اظهار نظرهای علنی سازندگان‌شان) به مذاق دولت محافظه‌کار که در ۱۹۴۸ قدرت را به دست گرفت خوش نمی‌آمد. با این حال حتی وقتی نئورئالیسم در ایتالیا به ضعف گرائید، اندیشه‌های آن در نقاط دیگر، نه فقط اروپا که همچنین، و خصوصاً، در آمریکای لاتین جذب شد، زیرا بیان مستقیم و سادگی ابزار آن شاید در این کشورها بیش از خود ایتالیا کاربرد داشت.

نئورئالیسم تا حد زیادی در چشم‌اندازی ملی - یا «ملی - مردمی» - شکل گرفت. اما واقعیات سیاسی و اقتصادی اروپا رویکرد جامع‌تری را می‌طلبید. اولین گام‌ها در این راستا با امضای قرارداد فرانسه - ایتالیا در زمینهٔ تولید مشترک فیلم که در

۱۹۵۲ به مرحلهٔ اجرا در آمد برداشته شد. بعداً در همین دهه قراردادهای دو جانبهٔ دیگری امضاء شد که بازار را برای تولیدات مشترک اروپایی باز نمود. این قراردادها در آغاز چیزی در حد تدابیر فوری و موقت تلقی می‌شدند تا دسترسی به بازارهای خارجی را برای فیلم‌هایی تسهیل کنند که از نظر محتوی به مراتب کمتر از، مثلاً، فیلم‌های چند زبانهٔ اوایل دوران ناطق بین‌المللی بودند. اما تهیه کنندگان بلندپرواز، خاصه در فرانسه و ایتالیا، به زودی دریافتند که می‌توانند برای تولیدات پر خرج بازار جهانی بیابند. این فیلم‌ها به زبان انگلیسی نیز دوبله و گه‌گاه فیلمبرداری می‌شد، به این امید (غالباً بی‌سرانجام) که به بازارهای درون‌گراتر آمریکا و انگلیس راه یابند. آنها برای جلب بیشتر مشتری از ستارگان آمریکایی هم استفاده می‌کردند. خصوصاً تهیه‌کنندگان ایتالیایی برای یافتن بازار و منابع سرمایه‌گذاری به آن سوی آتلانتیک [یا ایالات متحده] نظر داشتند. در مقابل، شرکت‌های آمریکایی نیز که از مشکلات بازگرداندن سود به کشور خود به تنگ آمده و به دستمزدهای پایین‌تر و استعدادهای اروپایی علاقمند بودند شروع به سرمایه گذاری در تولیدات اروپایی کردند.

یکی از کسانی که در این فراملی‌گرایی جدید نقش پیشکسوت داشت روبرتو روسلینی بود. وی در ۱۹۴۷، پیش از امضای نخستین قرارداد اروپایی، ***آلمان سال صفر*** را ساخت که وقایع آن در برلین جنگ‌زده می‌گذشت، اما به عنوان تولید مشترک ایتالیا و فرانسه و آلمان عمدتاً در ایتالیا فیلمبرداری شد. وی سپس در ۱۹۴۹ کمپانی آر. کی. او را متقاعد کرد که روی ***استرومبولی*** سرمایه‌گذاری کنند، فیلمی که در جزیره‌ای آتشفشانی به همین نام در نزدیکی ساحل سیسیل ساخته شد. ستارهٔ فیلم، اینگرید برگمن، بازیگر محبوب آمریکا و اروپا بود و فیلم به زبان انگلیسی فیلمبرداری شد (با این فرض مشکوک که بسیاری از جزیره نشینان مهاجرتی کوتاه مدت به آمریکا داشته‌اند و لذا این زبان را بلدند). اما فیلم پرفروش از کار در نیامد. رابطهٔ نامشروع برگمن با روسلینی در طی ساخت فیلم، مضافاً این که وی در خود فیلم هم شوهرش را ترک می‌کند، باعث شد تا فیلم با اخلاق‌گرایی آمریکایی و ضوابط تولید مشکل پیدا کند. استودیو فیلم را تکه پاره کرد و بدون سر و صدا و تبلیغ به نمایش گذاشت. روسلینی با برگمن که اکنون همسر او شده بود چهار فیلم دیگر با مضمون تفاوت فرهنگی میان شمال و جنوب اروپا ساخت. این فیلم‌ها، خصوصاً ***سفر به ایتالیا*** (۱۹۵۴)، به خاطر خودانگیختگی و بیان آزادشان آثاری برجسته‌اند و بعدها در اوایل دههٔ ۱۹۶۰ تأثیر بسزایی بر موج نوی فرانسه نهادند، اما از نظر گیشه موفق نبودند و تجربهٔ زود هنگام روسلینی در ساختن فیلم برای بازار انگلیسی زبان با شکست مواجه شد.

تجربه‌های دیگر در زمینهٔ فیلمسازی بین‌المللی موفق‌تر بودند. لوکینو ویسکونتی با فیلم ***سنسو*** (۱۹۵۴)، در بریتانیا ***کنتس وانتون***، نشان داد که می‌توان فیلمی برای تماشاگران بین‌المللی ساخت که در عین حال از یک مضمون ملی مجزا نیز برخوردار باشد. ***سنسو*** که از یک لحاظ ملودرامی باشکوه به حساب می‌آمد، از نظر سیاسی تندرو و از دیدگاه مارکسیستی، به واسطهٔ محکوم نمودن فرصت‌طلبی و سازش نهفته در اسطورهٔ وحدت ملی ایتالیا واقع‌گرا بود. در فرانسه، ژان رنوار از سرمایه‌گذاری مشترک ایتالیا برای تولید برجسته‌ترین فیلم‌های دههٔ پنجاه خود، ***کالسکهٔ طلایی*** (۱۹۵۳)، ***کن کن فرانسوی*** (۱۹۵۵) و ***النا و مردان*** (۱۹۵۶)، استفاده کرد. و ماکس افولس ***مادام دو*** (۱۹۵۳) را در پاریس به عنوان تولید مشترک فرانسه و ایتالیا ساخت و سپس به مونیخ رفت تا فیلم تماشایی ***لولا مونتز*** (۱۹۵۵) را به صورت رنگی و سینما اسکوپ و با بازیگران بین‌المللی به عنوان محصول مشترک آلمان و فرانسه بسازد.

این نوع جدید از تولیدات مشترک عمدتاً به ایتالیا، فرانسه، آلمان غربی و (از اواخر دههٔ ۱۹۵۰) اسپانیا محدود می‌شد. گرچه غیر از بلوک شرق، تمام کشورها مجبور به رقابت با واردات آمریکایی بودند، اغلب آنها این کار را تنها در بازار داخلی خود انجام می‌دادند. فرانسه و ایتالیا در زمینهٔ صادرات موفق‌ترین کشورها بودند. بازار صادرات ایتالیا به کشورهای شرق مدیترانه روبه رشد بود و هنگ‌کنگ در شرق دور به شکلی فزاینده به مرکز فیلمسازی مهاجران چینی تبدیل می‌شد. بریتانیا و کشورهای اسکاندیناوی سهمی در پیشرفت‌های سینمای اروپا نداشتند. نه دانمارک و نه سوئد هیچ یک نتوانستند موقعیت بین‌المللی خود در دوران سینمای صامت را باز یابند. اما سینمای سوئد به شکرانهٔ حمایت قوی دولتی توانست زیربنای محکمی را برای تولید به وجود آورد و کارگردانانی چون گوستاو مولاندر و آلف شوبرگ به تولید فیلم‌های کاملاً سوئدی برای تماشاگران عمدتاً داخلی ادامه دادند. در دههٔ ۱۹۵۰ اینگمار برگمان در صادرات فیلم (هر چند محدود به بازار «سینماهای هنری») به موفقیت رسید؛ و سپس ، از دههٔ ۱۹۶۰ به بعد، سینمای «از نظر جنسی آزاد» سوئد و دانمارک جای پای محکم‌تری در بازارهای جهانی یافت. این موفقیت گاهی به دلیل فیلم‌های جذاب (نظیر فیلم ۱۹۶۷ ویلگوت شومان با نام I Am Curious , Yellow)، اما به طور روزافزون به دلیل

لوکینو ویسکونتی (۱۹۷۶-۱۹۰۶)

لوکینو ویسکونتی در میلان و در خانواده‌ای به دنیا آمد که هم اشرافی بود (از طرف پدر) و هم بسیار ثروتمند (از طرف مادر). کار در سینما و تجربیات سیاسی چپگرا را از زمانی آغاز کرد که کوکوچانل، طراح مُد، در ۱۹۳۵ او را به ژان رنوار معرفی کرد. پس از مدتی کوتاه کار با رنوار در فرانسهٔ دوران ائتلاف کمونیستی به ایتالیای فاشیست بازگشت و فیلمی غیرعادی را به عنوان نخستین کار خود ساخت: **وسوسه** (۱۹۴۲) که فرهنگ رسمی زمانه را به مبارزه می‌طلبید و وقتی بعد از جنگ به نمایش عمومی در آمد به عنوان پیش درآمدی بر نئورئالیسم مورد استقبالی گسترده قرار گرفت. در ۱۹۴۸ حماسهٔ عظیم **زمین می‌لرزد** را دربارهٔ یک خانوادهٔ ماهیگیر اهل سیسیل ساخت که دو را دور ملهم از I malavoglia رمان کلاسیک جیوانی وگا، است.

اگر **وسوسه** پیش‌درآمد زود هنگامی بر نئورئالیسم بود، **زمین می‌لرزد** بی‌تردید آن را پشت سر نهاد. با وجود فیلمبرداری در محل و استفاده از بازیگران غیرحرفه‌ای با لهجه‌ای نامفهوم، **زمین می‌لرزد** از نظر سبک بیشتر به اپرای آوازی شبیه است تا رئالیسم مستندی که در آغاز سودایش را در سر دارد. ویسکونتی با **سنسو** (۱۹۵۴) که نخستین فیلم تکنی کالر اوست توانست فیلمی بسازد که «تماشایی، اما واجد ارزش‌های هنری» است. **سنسو** که وقایع آن در دوران ریسورجیمنتو می‌گذرد داستانی است پیچیده دربارهٔ خیانت و ضد خیانت که در آن امور شخصی و سیاسی پیوندی نزدیک، اما مبهم و دو پهلو دارند.

فرآیند تاریخی‌ای که در **سنسو** نقل می‌شود فرآیند انقلاب انفعالی و تحول خاموشی است که با مصالحه و سازش به دست می‌آید. همین فرآیند در **یوزپلنگ** (۱۹۶۲) نیز تصویر می‌شود که اقتباسی است از رمان جوزپه توماسی دی لامپروسا. در هر دو فیلم متعلق به دوران ریسورجیمنتو (**سنسو و یوزپلنگ**) خیانت، چه جنسی و چه سیاسی، عامل پیش برندهٔ داستان است، اما مضمون درونی آنها بقایای فروپاشی گروه‌های طبقاتی و خانوادگی در بستر تحولات تاریخی است. در **روکو و برادرانش** (۱۹۶۰)، همین فرآیند را در دوران مدرن شاهدیم. زندگی یک خانوادهٔ مهاجر جنوبی در میلان در دوران «معجزهٔ اقتصادی». خانوادهٔ روستایی در زیر فشار زندگی شهری از هم می‌پاشد و فروپاشی بهای گزاف، اما لازمی است که باید برای بقای افراد تشکیل دهندهٔ آن پرداخت. در فیلم **ستارگان دُب اکبر** (در آمریکا، **ساندرا**، ۱۹۶۴) نیز خانواده‌ای از هم می‌پاشد، اما نیروهایی که مسبب این فروپاشی‌اند بیشتر جنبهٔ درونی دارند. داستان **ستارگان دُب اکبر** داستان اورستس و خاصه الکتراست، دختری که متعهد به گرفتن انتقام مرگ پدر به دست مادر و ناپدری خویش است. ساندرا مادر را به لو دادن پدر، یک دانشمند یهودی، نزد نازی‌ها که به مرگش در آشویتس می‌انجامد متهم می‌کند.

ساندرا نیز از عشق (نامشروع) برادرش به خود سوء استفاده می‌کند و او را لو می‌دهد که به خودکشی‌اش می‌انجامد. اما ساندرا زنده می‌ماند و در پایان فیلم این احساس وجود دارد که نه تنها برای او، که برای دیگر زنده‌ماندگان نیز آینده‌ای وجود دارد. تاریخ به رغم و حتی به

فارلی گرینجر و آلیدا والی در سنسو (۱۹۵۴)، ساختهٔ لوکینو ویسکونتی

دلیل فروپاشی خانواده ادامه می‌یابد.

اما ویسکونتی در فیلم‌های متأخرش به شکلی فزاینده شکاکیت خود را نسبت به تاریخ به عنوان فرایندی تکاملی به نمایش می‌گذارد. در ***نفرین شدگان*** (۱۹۶۹) که داستان فروپاشی یک خانوادهٔ سرمایه‌دار آلمانی به دست نازی‌هاست هیچ کس جان سالم به در نمی‌برد. در ***لودویگ*** (۱۹۷۲) نیز چنین است، جایی که پادشاه دیوانه به دست وزیران خود حبس می‌شود و چیزی از خود باقی نمی‌گذارد. داستان این دو فیلم در دوران تاریخی مشخصی می‌گذرد، دورانی که راه تکاملش به گونه‌ای فاجعه بار مسدود است. از سوی دیگر در ***مرگ در ونیز*** (۱۹۷۱) و ***متجاوز (بی‌گناه***، ۱۹۷۶) اصلاً تاریخی وجود ندارد. داستان این فیلم‌ها در زمان حال خودشان می‌گذرد که برای ما گذشته است. آنها نه آینده‌ای دارند و نه پیوندی، ولو ناپیدا، با زمان حاضر ما. این بریده شدن گذشته از زمان حال موازی است با تمایلی روزافزون به انحراف جنسی. قهرمانان فیلم‌های آخر ویسکونتی به این آگاهی دردناک رسیده‌اند که آخرین حلقه از تبار خویش‌اند. نکته مهم این که به ندرت کودکی به دنیا می‌آید و هیچ یک زنده نمی‌مانند. این در تضاد مستقیم با دنیای ***روکو*** یا ***زمین می‌لرزد*** است، زیرا در آنها خانواده کودکانی را از خود باقی می‌گذارد که می‌توانند رشد کنند و به تکامل برسند. به گفتهٔ لورنس اسکیفانو (۱۹۹۰)، این پیچیدگی در مشغله‌های ذهنی ویسکونتی به احساسات تردید آمیزش دربارهٔ همجنس‌گرایی و وحشت از مرگ قریب الوقوع مربوط است (در زمان ساخت ***لودویگ*** او دچار سکتهٔ مغزی شد و هرگز به طور کامل بهبود نیافت). ویسکونتی در ۱۹۷۶ چشم از جهان فرو بست. او به رغم بدبینی فزاینده و دلبستگی به زوال هرگز عقاید مارکسیستی را که در جوانی کسب کرده بود کنار نگذاشت.

ویسکونتی با شناختی عمیق از همهٔ وجوه فرهنگ اروپا، موسیقی‌دانی متبحر و کارگردانی بلند آوازه در عرصهٔ تئاتر نیز بود. او علاوه بر اپرای لااسکالا در میلان و دیگر اپراخانه‌های ایتالیا، در پاریس و لندن نیز اپراهایی را کارگردانی کرد. از جمله زیباترین کارهایش می‌توان به کارگردانی اپراهای La Traviata و ***دون کارلو*** اثر وردیْ برای تماشاخانهٔ کاونت گاردن اشاره کرد. کارهای تئاتری او شامل کارگردانی آثاری از شکسپیر، گولدونی، بومارشه و چخوف و نیز نمایشنامه‌های معاصر است. ویسکونتی استاد طراحی صحنه و کارگردان طراز اول بازیگران بر صحنهٔ تئاتر و پردهٔ سینما بود.

جفری ناول - اسمیت

گزیده فیلم‌شناسی

وسوسه (۱۹۴۲)؛ زمین می‌لرزد (۱۹۴۸)؛ زیبارو (۱۹۵۱)؛ سنسو (۱۹۵۴)؛ شب‌های سفید (۱۹۵۷)؛ روکو و برادرانش (۱۹۶۰)؛ یوزپلنگ (۱۹۶۲)؛ ستارگان دب اکبر (ساندرا) (۱۹۶۴)؛ بیگانه (۱۹۶۷)؛ نفرین شدگان (۱۹۶۹)؛ مرگ در ونیز (۱۹۷۱)؛ لودویگ (۱۹۷۲) تابلوی گفتگوهای خانوادگی (قطعهٔ گفتگو) (۱۹۷۴)؛ بی‌گناه (متجاوز) (۱۹۷۶)

کتاب‌شناسی

Nowell-Smith, Geoffrey(1973), Visconti.
schifano, Laurence (1990),Luchino visconti: The Flames of Passion.

بهره‌برداری از یک برهنگی ملایم (Soft - Core) بود.

انگستان که به دلیل «رابطهٔ ویژه» و زبان مشترک با آمریکا گیج و سردرگم شده بود، به امید (واهی، چنان که بعداً ثابت شد) تکرار موفقیت‌های پیش از جنگ الکساندر کوردا در پخش سراسری فیلم‌های معتبر صادرات خود را به بازار آمریکا متمرکز کرد. جی. آرتور رنک یکی از عاملان اصلی این تلاش‌ها بود، اما خود کوردا در ۱۹۴۹ با فیلم **مرد سوم** به موفقیتی بی‌نظیر و غیرعادی رسید. با وجود این که از سبک موقر فیلم‌های انگلیسی در آمریکا بسیار استقبال شد (***آرزوهای بزرگ و نرگس سیاه و مرد سوم*** همگی اسکار بهترین فیلمبرداری را گرفتند)، اما میزان تولید فیلم در بریتانیا پائین‌تر از آن بود که بتواند بازار را به تسخیر در آورد و تنها مشتی فیلم‌های صاحب وجهه و معتبر توانستند خودی نشان دهند. تلاش‌های رنک از نظر تجاری با شکست مواجه شد۷ و موفقیت موج دههٔ ۱۹۶۰ فیلم‌های انگلیسی در آمریکا نیز نه به خاطر تلاش‌های اقتصادی تهیه‌کنندگان انگلیسی که به دلیل سرمایه‌گذاری آمریکا در صنعت فیلم انگلستان بود.

فرهنگ فیلم

دههٔ ۱۹۵۰ در مجموع دورهٔ خوبی برای سینمای اروپا بود و تأثیر تلویزیون و تغییر الگوهای اوقات فراغت هنوز چندان محسوس نبود. شمار تماشاگران در اغلب کشورها تا اواسط این دهه رو به افزایش بود (به استثنای انگلستان که در آنجا این سیر صعودی در ۱۹۴۶ به اوج خود رسید) و صنایع داخلی بخش اعظم سهمی را که از گیشه در دههٔ ۱۹۴۰ به هالیوود داده بودند باز پس گرفتند. در این دوره هم مجلات پرتیراژ سینمایی (مثل فتوپلی در بریتانیا) و هم مجلات تخصصی رواج یافتند. در ایتالیا مجله‌های سینما و سپید و سیاه (که هر دو قبل از جنگ کار خود را آغاز کردند) نقش مهمی در رشد نئورئالیسم ایفا کردند. در فرانسه مجلهٔ کایه دو سینما(که در ۱۹۵۱ توسط آندره بازن ، لودوکا و ژاک دونیول - والکروز راه‌اندازی شد) همین اهمیت را در هموار نمودن راه برای موج نو یافت و در انگلستان نیز مجلهٔ سیکوئنس (که در ۱۹۴۷ توسط لنیدزی اندرسن و پیتراریکسون پایه‌گذاری شد) نقش مشابهی را برای موج نوی کوتاه مدت انگلیس ایفا کرد.

کایه‌دو سینما و سیکوئنس مجلات به ویژه جدی و پرشوری بودند که آرزوی نویسندگان‌شان (فرانسوا تروفو، ژان لوک گدار، ژاک ریوت و دیگران در کایه؛ اندرسن و کارل رایتس

و تونی ریچاردسون در سیکوئنس) را برای فیلمساز شدن بیان می‌کردند. آنها در دشمنی با سینمای پیش‌پا افتاده و تجاری کشورهای خود با مجلات دیگر (پوزیتیف در فرانسه، فیلم کریتیک در آلمان) هم صدا بودند، اما این دشمنی را به هیچ رو نسبت به هالیوود ابراز نمی‌کردند. در واقع بزرگ‌ترین چیزی که از کایه دو سینما به یادگار مانده پانتئونی است که برای مؤلفان هالیوود ساخته است - هیچکاک و هاکس در رأس، به دنبال‌شان اورسن ولز، اتوپره‌مینجر، آنتونی‌مان، نیکلاس ری، ساموئل فولر و بسیاری دیگر که نه نزد روشنفکران و نه تودهٔ مخاطبان جایگاه همواره والایی نداشتند. آنچه منتقدان کایه بیش از همه تحسین می‌کردند فردیت بود، اما آنها آماده بودند تا این فردیت را نه تنها در کار هنرمندان شناخته شده‌تر، همچون ولز و فورد، که در فیلم‌های معمولی و حتی فیلم‌های گروه ب نیز بیابند. آنها همچنین روسلینی و اینگمار برگمان و کنجی میزوگوچی و از میان کارگردانان فرانسوی، ژاک بکر و رنوار و افولس۷ را تحسین می‌کردند.

بی‌شک اصیل‌ترین متفکر در میان منتقدان کایه آندره بازن بود. بازن که یک کاتولیک چپ‌گرا و به شدت متأثر از پدیدار شناسی بود نظریه‌ای را دربارهٔ واقع‌گرایی سینمایی مطرح کرد که آشکارا در تضاد با دیدگاه‌های مارکسیستی قرار داشت، دیدگاه‌هایی که در حوزه‌های دیگر فرهنگ رواجی گسترده یافته بودند. از دید او اگر با استفاده از برداشت بلند و عمق میدان اجازه دهیم تا یک کنش مرکب در برابر دوربین اتفاق بیافتد، فرصتی را برای واقعیت فراهم کرده‌ایم تا خود را بدون نیاز به مونتاژ یا هر شکل دیگر از دستکاری بیان کند. او کلاسیسم متین و جدی کارگردانانی چون جان فورد و ویلیام وایلر را می‌ستود، اما همچنین، و به ویژه، تلاش‌های نئورئالیست‌های ایتالیا (خاصه روسلینی و ویتوریو دسیکا) را در ساده کردن فنون سینما تا حدی که میزانسن به سختی دیده می‌شود و واقعیت حوادث مستقیماً با بیننده سخن می‌گوید ارج می‌نهاد.

بازن حتی پیش از مرگش به سال ۱۹۵۸ در ۴۰ سالگی نفوذ قاطع خود را در کایه دو سینما از دست داده بود. از اواخر دههٔ ۱۹۵۰ به بعد، گرایش غالب در مجله خط مشی مؤلفان شد که با نام فرانسوا تروفو گره خورده بود.

در واقع اندیشه‌های نهفته در خط مشی (که در ساده‌ترین شکل خود می‌گفت تنها کارگردانان خوب می‌توانند فیلم‌های خوب بسازند و کارگردانان خوب تنها فیلم‌های خوب می‌سازند) بود که بر نقد فیلم در خارج از فرانسه تأثیر نهاد و در اوایل دههٔ ۱۹۶۰ از سوی مجلهٔ انگلیسی موری و اندروساریس منتقد آمریکایی جذب شد.

فیلمخانه‌ها، جشنواره‌ها، مجامع سینمایی

درحالی که فرهنگ سینمایی دههٔ ۱۹۵۰ را عمدتاً موج ۱۹۴۵ به بعد فیلم‌های آمریکایی و تجربیات نئورئالیسم ایتالیا تشکیل می‌داد فعالیت جشنواره‌ها و فیلم‌خانه‌ها تجربهٔ سینمایی گسترده‌تری را برای بینندگان فرهیخته و صاحب نظر فراهم نمود.سینما تک فرانسه که در ۱۹۳۶ توسط هانری لانگلوای کلکسیونر تأسیس شد نقش به ویژه مهمی در این کشور ایفا کرد. سینما تک نخستین آرشیو فیلم جهان نبود (افتخار آن را احتمالاً باید به آرشیو فیلم ملی بریتانیا داد که در ۱۹۳۵ تأسیس شد)، اما به همراه موزهٔ هنر معاصر نیویورک که برنامهٔ منظم نمایش فیلم را در ۱۹۳۹ آغاز نمود نخستین فیلم‌خانه‌ای بود که سیاست دقیق و جدی نمایش همه نوع فیلم برای مشتاقان سینما را دنبال نمود. بعد از جنگ فیلم‌خانه‌های دیگری نیز به این جمع افزوده شدند، از جمله تله کینمای لندن (بعدها تماشاخانهٔ ملی فیلم) که در ۱۹۵۱، سال افتتاح جشنوارهٔ بریتانیا، افتتاح شد و فیلم‌خانه‌هایی در بلژیک و آلمان و دیگر کشورهای اروپایی که برنامه‌های‌شان هم تاریخ سینما و هم پیشرفت های جدید در چهارگوشهٔ جهان را شامل می‌شد.

جشنواره‌ها نیز در شکل‌گیری یک فرهنگ جهانی فیلم در سال‌های پس از جنگ نقش مهمی ایفا نمودند. جشنوارهٔ فیلم کن در ۱۹۴۶ عمدتاً به عنوان نمایشگاهی برای فیلم‌های فرانسوی پایه‌گذاری شد. اما تا مدت‌ها ونیز اعتبار بین‌المللی بیشتری داشت. جشنواره ونیز در اوایل دههٔ ۱۹۳۰ راه‌اندازی شد، اما در پایان این دهه به خاطر همکاری با «محور» ایتالیا - آلمان اعتبار خود را از دست داد. این جشنواره پس از احیا در سال‌های بعد از جنگ نه تنها مبلغ سینمایی ایتالیا شد (نسخهٔ کامل ***زمین می‌لرزد*** ویسکونتی در ۱۹۴۸ در آنجا به نمایش درآمد و با استقبال گسترده مواجه شد)، بلکه به بینندگان اروپایی امکان داد تا برای نخستین بار فیلم‌های کوروساوا (***راشومون***، برندهٔ «شیر طلایی» در ۱۹۵۱) و میزو گوچی (***اوگتسومونوگاتاری***، نمایش به سال ۱۹۵۳) را تماشا کنند. نخستین نمایش اروپایی ***پاتر پانچالی*** از ساتیاجیت رای به سال ۱۹۵۶ در کن صورت گرفت، اما این بعد از نمایش موفق فیلم در ایالات متحده بود که در همان سال اسکار بهترین فیلم خارجی را برایش به ارمغان آورد. در مقابل تماشاگران هندی نیز ***دزدان دوچرخه*** و دیگر فیلم‌های نئورئالیستی - و نیز ***راشومون*** - را نخستین بار به سال ۱۹۵۱ در جشنوارهٔ فیلم هند در کلکته دیدند.

نمایش فیلم در جشنواره‌ها غالباً باعث می‌شد تا پخش کنندگان کوچک آنها را برای پخش در سینماهای «هنر و تجربه» (عموماً در قطع ۳۵ میلی‌متری) یا مجامع سینمایی (عموماً در قطع ۱۶ میلی‌متری) بپذیرند. شرایط بسته به کشورها فرق می‌کرد، اما به طور کلی فیلم‌ها بازیرنویس به نمایش در می‌آمدند، زیرا نه پخش کنندگان از عهدهٔ دوبلهٔ فیلم‌ها برمی‌آمدند و نه تماشاگران این کار را می‌پسندیدند. در کشورهای بزرگتر بنابر رسم رایج از اوایل دههٔ ۱۹۳۰ به این سو، فیلم‌های آمریکایی معمولاً دوبله می‌شدند و دوبلرهای حرفه‌ای وظیفهٔ تقلید ویژگی‌های آوایی بازیگرانی چون جیمز استوارت و هامفری بوگارت و بت دیویس را برعهده داشتند. اما در کشورهای کوچکتر اروپا (و در ژاپن) حتی فیلم‌های پرفروش نیز بازیرنویس به نمایش درمی‌آمدند. شمار فیلم‌های اروپایی که برای پخش عمومی در دیگر کشورهای اروپایی دوبله می‌شدند خیلی زیاد نبود، اما فیلم‌های فرانسوی غالباً به ایتالیایی دوبله می‌شدند و بر عکس؛ رویه‌ای که از اوایل دههٔ ۱۹۵۰ به بعد با ظهور الگوی جدید تولید مشترک جانی تازه گرفت. در پاریس (و در مجموع فقط در این شهر) فیلم‌های بزرگ با دو نسخهٔ دوبله شده و دارای زیرنویس به نمایش در می‌آمدند.

ما حصل چنین تنوعی در روش‌ها تفاوت فرهنگ سینمایی در هر دو گسترهٔ داخلی و بین‌المللی بود. کشورهای کوچک‌تر غالباً متنوع‌ترین فرهنگ‌های سینمایی را داشتند. تولید داخلی آنها تنها ۱۵ یا ۲۰ درصد از بازار را به خود اختصاص می‌داد و بقیه در دست فیلم‌های کشورهای دیگر اروپا و آمریکا بود. در سوی دیگر این طیف بریتانیا ایستاده بود که تقریباً تمام بازارش در انحصار فیلم‌های انگلیسی و آمریکایی بود و فیلم‌های اروپایی به ندرت در آن پخش تجاری داشتند (و نمایش آن تعداد اندک هم کاملاً محدود بود)، در حالی که تجربهٔ سینما در ابعاد وسیع‌تر به گروه‌های کوچک و مشتاق محدود می‌شد. (در ایالات متحده وضع از این هم وخیم‌تر بود، اما وجود بازارهای نژادی باعث می‌شد تا جا برای برخی واردات فیلم از اروپا و شرق دور وجود داشته باشد.) در بین این دو حد کشورهایی نظیر فرانسه قرار داشتند که به دلیل صنعت سینمایی قدرتمند خود می‌توانستند در جذب مخاطبین عام با هالیوود رقابت کنند، اما تعداد زیادی فیلم نیز برای نمایش به شیوه‌های مختلف وارد می‌کردند.

حمایت اقتصادی و هویت فرهنگی

کشمکش بر سر تجارت آزاد فیلم در نخستین سال‌های بعد از جنگ به بن‌بست منتهی شد. تمام کشورهای اروپایی به نوعی از اقدامات حمایتی متوسل شدند که برخی از این اقدامات کارکردی ورای ایجاد مزاحمت برای رقبای اصلی داشتند. انگیزهٔ اصلی در پس این حمایت‌ها اقتصاد بود. آنچه مورد حمایت قرار می‌گرفت یک صنعت و فرصت‌های شغلی و کسب سود و البته (به ویژه در سال‌های بحرانی اواخر دههٔ ۱۹۴۰) تراز پرداخت‌ها بود. اما در پس اقتصاد انگیزهٔ دیگری نهفته بود که جنبهٔ فرهنگی داشت. از جنبهٔ منفی، این حمایت‌ها شکل نوعی آمریکاستیزی پنهان را به خود گرفت که حضور ایالات متحده در اروپا به عنوان یک قدرت اشغالگر (خیرخواه) بر وخامت آن می‌افزود. فیلم‌های هالیوودی سردمدار نوعی آمریکایی سازی عمومی فرهنگ تلقی می‌شدند (که‌ویم وندرس سال‌ها بعد آن را «مستعمره ساختن ناخود آگاه ما» خواند). اما از جنبهٔ مثبت‌تر احساس می‌شد که سینما جلوهٔ مهمی از هویت ملی و دیگر اشکال هویت است. سینمای ملی مظهر سنت‌های ملی و بیانگر منافع ملی بود؛ سینمای قدرتمند ملی همچنین می‌توانست سخنگوی بالقوهٔ آن دسته از گروه‌ها و منافع اجتماعی باشد که نه در هالیوود و نه در خود سینمای مسلط اروپا بازنمایی در خوری نداشتند.

بنابر این در دفاع از سینماهای ملی در برابر نفوذ هالیوود به سه شکل مختلف استدلال می‌شد: استدلال صرفاً اقتصادی؛ ملی - فرهنگی؛ و بحث «سینمای نو» که لفاظی‌های ملی گرایانه آن بر تمایلی فوری‌تر به تغییر سرپوش می‌گذاشت. استدلال‌های اقتصادی عمومیت بیشتری داشتند، اما همه به خوبی می‌دانستند که حمایت گسترده از یک صنعت در قالب تعرفه و سهمیه بندی ممکن است آمریکا را وادار به اقدامات تلافی جویانه کند و نیز منجر به نزول کیفی محصولات داخلی شود. در اواخر دههٔ ۱۹۵۰ وقتی روشن شد که نوعی حمایت محدودتر از «هنر» و «کیفیت» می‌تواند آرمان‌های فرهنگی را تحقق بخشد بی‌آنکه بر اقتصاد تأثیر منفی بگذارد، پیشرفت آشکاری در بحث‌های فرهنگی به وجود آمد. با بازگشت مجدد دوگل به قدرت در ۱۹۵۸ و انتصاب آندره مالرو به ریاست وزارت فرهنگ، دولت فرانسه نظام جدیدی را برای حمایت از سینما به وجود آورد که هدف از آن تشویق فیلم‌های با ارزش بود، فیلم‌هایی که دست کم شانس معقولی برای کسب سود داشتند. نظام جدید گرچه برای حمایت از فیلم‌های باارزش سینمای مسلط و تأیید دوبارهٔ ارزش‌های ملی فرانسه در سینما به وجود آمده بود، اما به ویژه برای تهیه کنندگانی مفید واقع شد که راغب به حمایت از فیلمسازان جوان و سنت شکن جنبش در

حال ظهور موج نو بودند.

حمایت‌های گزینشی دولت نقش مهمی نیز در بالندگی سینمای نو در ایتالیا و آلمان - و در واقع در تمام کشورهایی که سینما را نوعی امتیاز ملی و فرهنگی تلقی می‌کردند - ایفا نمود. از میان کشورهای عمدهٔ تولیدکنندهٔ فیلم تنها انگلستان بر حمایت کاملاً غیر گزینشی تأکید می‌ورزید و درصدی از سود نمایش‌دهندگان را از تمام فیلم‌ها صرفاً بر مبنای موفقیت تجاری ماشین‌وار میان تهیه‌کنندگان «انگلیسی» تقسیم می‌کرد. وقتی این روش که اصطلاحاً ایدی لوی (Eady levy) خوانده می‌شد نخست در اواخر دههٔ ۱۹۵۰ ارائه شد، شیوه‌ای کاملاً بدیع و آسان برای حمایت از سینمای انگلستان در آن زمان به نظر می‌رسید، اما در پایان دههٔ ۱۹۵۰ آن نوع سینما آخرین نفس‌های خود را می‌کشید. دولت انگلستان با پافشاری بر روش لوی و رد درخواست‌های فرهنگ دوستان برای حمایت گزینشی از تلاش های جدید مانع از رشد سینمای نوی انگلستان شد و کمک نمود تا بریتانیا به محل فروش ارزان کالاهای هالیوود تبدیل شود.

ترجمه: محمدگذرآبادی

کتاب‌شناسی :

Hiller, Jim (ed.), cahires du cinema : The 1950s.

JJarvie, Ian(1992), Hollywood's Overseas Campaigvn.

jeancoals, Jean-Pierre (1988), D'un cinema a l'ature.

quaglietti, Lorenzo(1980), Storio economico-politica del cinema italiano, 1945-80.

تحول در نظام هالیوود

داگلاس گومری

در سال‌های بعد از جنگ جهانی دوم صنعت سینمای هالیوود دستخوش تحولی عمده شد. کاهش تماشاگران سینما و حملهٔ ادارات دولتی به ساختار نظام استودیویی موجب کاهش درآمدها و فلج شدن صنعت سینمای آمریکا شد و آن را به سوی تحولی سریع و پردامنه سوق داد. شاید مهم‌ترین تحول در اواخر دههٔ ۱۹۴۰ آغاز شد، یعنی زمانی که شمار بینندگان در سینماهای ایالات متحده رو به کاهش نهاد. در اوایل دههٔ ۱۹۶۰ تعداد آنها در مقایسه با دوران اوج به نصف کاهش یافت و هزارها سینمای سابقاً موفق و پول‌ساز برای همیشه بسته شد.

کاهش شمار بینندگان را نمی‌توان صرفاً ناشی از ظهور تلویزیون دانست، زیرا این سیر نزولی پنج سال قبل از وارد شدن تلویزیون به عرصهٔ رقابت با سینما آغاز شده بود. پس از جنگ جهانی دوم شهرهای آمریکا دچار نوعی تحول جمعیتی و فرهنگی شدند که الگوهای اوقات فراغت را در جامعهٔ آمریکا به شدت تغییر داد. مردم در حال استفاده از اوراق قرضهٔ پس‌انداز بودند که در طی جنگ انباشته شده بود و خانه‌هایی را در حومهٔ شهرها می‌خریدند. این کار موجب شدت گرفتن فرایندی شد که از سال‌های آغاز قرن آغاز شده بود و بخش عمدهٔ جمعیت سینمارو را از میان برد. سکونت در حومهٔ شهرها موجب افزایش هزینهٔ رفتن به سینما نیز شد، زیرا پس از نقل مکان سفر به مرکز شهر صرفاً برای دیدن فیلم هم دشوار بود و هم گران.

استودیوهای هالیوود از این جریانات بی‌اطلاع نبودند. آنها نیاز به ساختن سالن‌های جدید در حومهٔ شهرها را احساس کردند و وقتی امکانات لازم فراهم گردید شروع به ساخت ۴۰۰۰ سینمای ماشین رو در سراسر ایالات متحد نمودند. سالن‌های ماشین رو فضایی مطبوع و باز را برای بینندگان فیلم فراهم کردند تا آنها بتوانند در ماشین‌های خود و بر روی پرده‌های عظیم در هر نوبت دو فیلم تماشا کنند. در ژوئن ۱۹۵۶، یعنی در اوج سکونت در حومهٔ شهرها و رشد جمعیت، برای نخستین بار در آمریکا شمار بینندگان فیلم در سالن‌های ماشین رو بیش از سالن‌های سنتی سقف دار شد.

ساخت سالن در مراکز خرید راه حل دائمی‌تری برای کاهش شمار بینندگان فراهم نمود. با رشدبی‌سابقهٔ مراکز خرید در دههٔ ۱۹۶۰ مکان سالن‌های سینما برای همیشه تغییر کرد. مراکز خرید با هزارها متر مربع فضای آزاد برای پارک ماشین عموماً از یک مجموعهٔ سینمایی با پنج پرده یا بیشتر نیز برخوردار بودند.

اما انتقال سالن‌های سینما از مرکز شهرها به حومهٔ آنها یعنی محل سکونت جدید بینندگان تأثیر فوری بر کاهش شمار آنها نداشت. در واقع خود این تغییر مکان نیز مشکل دیگری را برای استودیوهای هالیوود به وجود آورد. از بین رفتن اختلاف میان سینماهای «اکران اول» در مرکز شهرها و سینماهای محلی حومه‌ها موجب تغییر در الگوی تقاضا برای فیلم شد و تحولی اساسی در سازمان‌دهی تولید فیلم را ضروری ساخت.

ضربهٔ بعدی بر پیکر نظام استودیویی را دولت زد. در سال‌های بعد از جنگ اقدامات ضد تراست دولت فدرال علیه استودیوهای هالیوود به اوج خود رسید؛ مبارزه‌ای که از دههٔ ۱۹۳۰ آغاز شده بود، اما جنگ آن را موقتاً به تأخیر انداخته بود. استودیوها در آن سال‌ها سخت تلاش کرده بودند تا از تسلط همه جانبهٔ خود بر نظام‌های تولید و پخش و نمایش فیلم دفاع کنند و به این منظور همواره به دادگاه عالی متوسل می‌شدند. اما سال ۱۹۴۸ پایان راه بود و دادگاه در رأیی که به «تصمیم فوق‌العاده» شهرت یافت، بر تقسیم تولید و پخش و حذف اقدامات غیرقانونی در انحصار سینماها حکم کرد. در «دوران طلایی» هالیوود، استودیوهای بزرگ با خرید مهم‌ترین سالن‌های سینما بر کار خود نظارت مستقیم داشتند. اما اکنون مجبور بودند که سالن‌ها را بفروشند و شرکت‌های خود را به دو بخش تقسیم کنند؛ یک بخش برای تولید و پخش، و بخش دیگر برای دست و پنجه نرم کردن با زیان‌ها و تحولات حرفهٔ سینماداری. «دوران طلایی» سرآمده بود و عصری نوین سر بر می‌آورد.

اما استودیوهای هالیوود هنوز تسلط خود را بر پخش جهانی فیلم‌ها تا حد زیادی حفظ کرده بودند. «تصمیم فوق‌العاده» هالیوود را مجروح کرد، اما آن را از پای در نیاورد. این درست که اگر کمپانی‌های بزرگ سالن‌های خود را از دست نداده

مارلون براندو (-۱۹۲۴)

مارلون براندو در اوماها از ایالت نبراسکا به دنیا آمد. پدرش فروشندهٔ متمول لوازم کشاورزی بود، و مادرش عضو برجستهٔ تماشاخانهٔ منطقهٔ اوماها. ابتدا به تشویق مادرش به بازیگری روی آورد، ولی پدرش که از این حرفه بیزار بود او را به دانشکدهٔ نظام فرستاد. براندو پس از اخراج از این دانشکده راهی نیویورک شد و در آنجا در کلاس‌های استلا آدلر و اروین‌پیسکاتور شرکت کرد و به عضویت اکتورزاستودیو در آمد. در ۱۹۴۷ در نقش استنلی کووالسکی در نمایشنامهٔ ***اتوبوسی به نام هوس*** به کارگردانی الیاکازان پا به عرصهٔ برادوی نهاد. بدن عرق کرده و فریادها و خوی حیوانی‌اش در این نقش باعث شد تا به عنوان استعدادی خارق‌العاده در بازیگری تئاتر مورد تحسین قرار گیرد؛ اما به رغم ابراز تنفر علنی نسبت به بازیگری در فیلم بی‌درنگ تئاتر را ترک گفت و برای همیشه به سینما روی آورد.

براندو به عنوان مشهورترین فارغ التحصیل مکتب استانیسلاوسکی موسوم به بازیگری روش مند (متداکتینگ)، برای بازی در نخستین فیلم خود به نقش یک معلول در فیلم **مردان** (۱۹۵۰) به کارگردانی زینه‌مان، هفته‌ها در میان مجروحان جنگ تمرین کرد. ماحصل این تمرینات ارائه حساسیتی زجر کشیده در زیر ظاهری پرخاشگر و تندخو بود. در گام بعد او یک بار دیگر بازی استادانهٔ خود را در ***اتوبوسی به نام هوس***، این بار نیز برای کازان (۱۹۵۱)، تکرار کرد و این نقش را برای ابد به نام خود ثبت کرد. در ***زنده باد زاپاتا!*** (۱۹۵۲)، باز هم برای کازان، احساس و شور فرو خوردهٔ او به عنوان یک رهبر انقلابی، عناصر پیش پا افتادهٔ فیلمنامهٔ استاین‌بک را جبران کرد. براندو برای اثبات توانایی‌های خود و در پاسخ به نیش و کنایه‌ها دربارهٔ «مکتب خارش و مِن مِن»، به شکسپیر روی آورد و در نقش مارک آنتونی در فیلم ***جولیوس سزار*** (۱۹۵۳)، ساختهٔ منکیه ویچ، گیلگاد را به تحسین واداشت.

وحشی (۱۹۵۴) فیلمی ارزان دربارهٔ دسته‌های موتورسوار بود. براندو به آن تشخص بخشید و در نقش موتور سوار چرم پوش موقعیتی شمایل‌وار یافت و مظهر یک نسل شد: «علیه چی می‌شوری، جانی؟» «چی گیرت میاد؟». سومین و آخرین فیلمش برای کازان، ***در بارانداز*** (۱۹۵۴)، نخستین نمونه از بازی‌های بزرگ خود آزارانهٔ براندو را به نمایش گذاشت، جایی که در نقش کارگر بارانداز با بدنی کوفته و خون‌آلود تلوتلوخوران به سر کار باز می‌گردد و در برابر قدرت باج‌گیران می‌ایستد.

شش فیلم، همگی انتخاب‌هایی هوشمندانه؛ چهار فیلم نامزد اسکار و یک اسکار برای بازی در فیلم ***در بارانداز***. براندو در این زمان به رغم - یا شاید به خاطر - ناسازگاری عمومی‌اش که در پوشیدن لباس‌های جین و تی‌شرت، توهین به روزنامه‌نگاران و تحقیر ماشین تبلیغات استودیو نمود می‌یافت، به داغ‌ترین بازیگر هالیوود تبدیل شده بود. او به خاطر جذابیت (اگر بینی شکسته‌اش نبود، نیم رخ‌اش زیبایی زنانه می‌یافت)، کشش، خطرناک بودن و نکته‌گویی فوق‌العاده‌اش بزرگ‌ترین بازیگر سینمای بعد از جنگ تلقی می‌شد و هر تازه واردی

براندو در نقشی که او را به شهرت رساند: استنلی کووالسکی در اتوبوسی به نام هوس (۱۹۵۱)

باید خود را با او محک می‌زد. به گفتهٔ رابرت رایان، براندو «نسل کاملی از بازیگران را تباه کرد»؛ بی‌تردید تا سال‌ها بعد، چند نسل از بازیگران - دین، نیومن، پاچینو، دونیرو - مجبور بودند تا به نوعی از زیر سایهٔ او بگریزند.

با فیلم ***دزیره*** (۱۹۵۴)، درام تاریخی احمقانه‌ای که از سوی شرکت فولک به او تحمیل شد و در آن نقش ناپلئون را بازی کرد، کارنامهٔ درخشان او برای نخستین بار لکه‌دار شد. پس از آن در نقش‌های عجیبی ظاهر شد: ***مردان و عروسک‌ها*** (۱۹۵۵) که رقص و آواز براندو در برابر وقار فرانک سیناترا نفعی برایش نداشت؛ و ***قهوه‌خانهٔ ماه اوت*** (۱۹۵۶) که در آن نتوانست به مایه‌های کمیک که ضروری می‌نمود دست یابد؛ ***شیرهای جوان*** (۱۹۵۸) نوعی حرکت به پیش بود، هر چند که براندو اصرارداشت اوبرمنش مو بور خود را به یک ضد نازی شریف تبدیل کند. در فیلم **The Fugitive Kind** (۱۹۶۰) با مانیانی اختلاف پیدا کرد و در نخستین وسترن خود ***سرباز یک چشم*** (۱۹۶۱)، پیش از آن که خود زمام امور را به دست بگیرد دو کارگردان (کوبریک و پکین‌پا) را اخراج کرد و فیلمی ساخت فراتر از یک اثر قابل قبول.

هنگام ساخت ***شورش در کشتی بونتی*** (۱۹۶۲) نیز همین ماجرا تکرار شد. کارول رید کار را رها کرد و لوئیس مایلستون، گرچه عنوان

کارگردان را در عنوان‌بندی فیلم حفظ کرد، کنار نشست و به براندو اجازه‌داد تا هر کاری می‌خواهد انجام دهد. ماحصل کار یک بازی استادانه بود - فلچر کریشن گستاخ، اما آرام با ته لهجهٔ انگلیسی. بهترین فیلم او در سال‌های باقی مانده از این دهه ***انعکاس در چشمان طلایی*** (۱۹۶۷) ساختهٔ هیوستن بود که براندو با نمایش آزارندهٔ سرکوبی عاطفی مایه‌های بالقوه ملودراماتیک آن را به خوبی مهار کرد.

براندو با فیلم **پدر خوانده** (۱۹۷۲) به روزهای اوج خود بازگشت؛ کاری که امکان هرگونه زمزمهٔ خصمانه را از مخالفان گرفت. این بازی کاملاً مقتدرانه، ولو قدری اغراق آمیز، دومین اسکار را برای او به ارمغان آورد که براندو به دلایل سیاسی از گرفتنش امتناع کرد. ***آخرین تانگو در پاریس*** (۱۹۷۳) و رابطهٔ جنسی عاری از عشق با ماریا اشنایدر در یک اتاق اجاره‌ای نوعی خطر کردن آگاهانه بود که کم و بیش موفق از کار درآمد شخصیتی بی‌رحم و در عین حال درمانده که آسیب‌پذیری خود را به گونهٔ رقت‌انگیزی به نمایش می‌گذارد. براندو در نقش «ناظر» دیگر آزار در وسترن نامتعارف آرتورپن، ***برکه‌های میسوری*** (۱۹۷۶)، بازی به شدت ضعیفی ارائه داد که اما برای آن فیلم مناسب بود، در حالی که بازی درخشانش در نقش کوتاه کورتیس در فیلم ***اینک آخرالزمان*** (۱۹۷۹) توازن خماسهٔ قدرتمند کوپولا را به شدت تهدید کرد.

براندو هرگز نظر خود را نسبت به فیلمسازی پنهان نکرده («یکنواخت، کسل کننده، کودکانه») و بارها اعلام بازنشستگی نموده است، اما همچنان در نقش‌های کوتاه ظاهر می‌شود که اغلب‌شان خوشبختانه به فراموشی سپرده شده‌اند. با این حال فقط به خاطر بازی‌های درخشان اولیه‌اش، بازی‌هایی سرشار از انرژی و قدرت و حضور صرفاً فیزیکی کم‌نظیر بر پرده همچنان یکی از بزرگ‌ترین بازیگران سینما به حساب می‌آید.

فیلیپ کمپ

گزیده فیلم‌شناسی

اتوبوسی به نام هوس (۱۹۵۱)؛ زنده باد زاپاتا (۱۹۵۲)؛ جولیوس سزار (۱۹۵۳)؛ وحشی (۱۹۵۴)؛ در بارانداز (۱۹۵۴)؛ مردان و عروسک‌ها (۱۹۵۵)؛ شیرهای جوان (۱۹۵۸)؛ **The Fugitive Kind** (۱۹۶۰)؛ سرباز یک چشم (۱۹۶۱ - و کارگردانی)؛ شورش در کشتی بونتی (۱۹۶۲)؛ آمریکایی زشت (۱۹۶۳)؛ انعکاس‌هایی در چشمان طلایی (۱۹۶۷)؛ کوایمادا! (سوختن!) (۱۹۷۰)؛ پدرخوانده (۱۹۷۲)؛ آخرین تانگو در پاریس (۱۹۷۳)؛ برکه‌های میسوری(۱۹۷۶)؛ سوپرمن (۱۹۷۸)؛ اینک آخرالزمان (۱۹۷۹)

کتاب شناسی

Brando, Marlon(1994), Songs My Mother Taught Me.
Highman, Charles(1987), Brando: The Unauthorized Biography.
McCann, Graham(1991), Rebel Males: Clift, Brando and Dean.
Ryan, Paul(1991), Marlon Brando: A Portrait.
Schickel, Richard(1991), Brando: A Life in our Times.

بودند بهتر می‌توانستند با شرایط جدید کنار بیایند، اما تا زمانی که تولید به دست آنها بود خطری نفوذ و قدرت‌شان را تهدید نمی‌کرد.

تحولات در تولید

هالیوود برای بازگرداندن مشتریان به سالن‌های سینما به نوآوری و فن‌آوری جدید امید بسته بود. به این خاطر، فیلم‌ها در ابعادی عظیم و چشم‌گیر ساخته می‌شدند و آشکارا بر تصاویر سیاه و سفید ویدئو که برای خانه‌ها پخش می‌شدند برتری داشتند. نخستین قلم از فن‌آوری‌های «جدید» فیلم یعنی رنگ از مدت‌ها پیش در دسترس صنعت سینما قرار گرفته بود. در ۱۹۳۹ تکنی کالر در فیلم **بر باد رفته** پردهٔ سینماها را روشن کرده بود، اما در سال‌های نخست از رنگ فقط برای گروه خاصی از فیلم‌های سینمایی، یعنی حماسه‌های تاریخی و موزیکال‌های عظیم، استفاده می‌شد. در ۱۹۵۰ تکنی‌کالر در نتیجهٔ قوانین ضدتراست انحصار خود بر بازار را از دست داد و شرکت عظیم ایستمن کداک با ارائهٔ ایستمن کالر که به جای سه نگاتیو تنها به یک نگاتیو نیاز داشت وارد بازار شد. استودیوها ایستمن کالر را تحت عناوین مختلف مورد استفاده قرار دادند و در اوایل دههٔ ۱۹۶۰ تقریباً تمام فیلم‌های هالیوود به صورت رنگی تولید شد.

در ۱۹۵۲ استودیوهای هالیوود یک‌گام دیگر به پیش نهادند و فیلم‌های خود را در ابعادی وسیع‌تر ساختند. سینه راما با تلفیق تصاویر سه پروژکتور هم‌زمان‌بر روی پرده‌ای عظیم و خمیده پردهٔ عریض را در ابعادی خیره کننده به بازار عرضه کرد. سینه راما همچنین برای افزودن بر حس واقع نمایی تصویر صدای چند لبهٔ استریو را نیز به فیلم‌ها اضافه کرد. اما سینماهایی که از روش جدید استفاده می‌کردند مجبور بودند سه متصدی تمام وقت پروژکتور را استخدام کنند و هزارها دلار بر روی تجهیزات جدید سرمایه‌گذاری نمایند و این سرمایه‌گذاری برای اغلب آنها بیش از حد زیاد بود.

تکنیک لازم برای خلق تصاویر سه بعدی نیز از دههٔ ۱۹۲۰ دردسترس بود. در ۱۹۵۲ میلتون گونزبرگ و آرک اوبولر فیلم ***شیطان بوآنا*** را ارائه کردند که داستان پیش پا افتادهٔ آن شرح ماجراهایی در آفریقا بود و نقش اول آن را رابرت استاک ایفا می‌نمود. شاید قصه و بازیگران چندان جذاب نبودند، اما تصاویر سه بعدی که در تبلیغات آن را «شیری بر روی پای شما» عنوان می‌کردند تماشاگران را به هیجان آورد. در ۱۹۵۳ و ۱۹۵۴ سینمای سه بعدی ناجی صنعت سینما تلقی می‌شد و

استودیوها برای عقب نماندن از قافله هر یک شیوهٔ خاصی از تصاویر سه بعدی را روانهٔ بازار کردند. برادران وارنر با فیلم **خانهٔ مومی** (۱۹۵۳) موفق‌ترین نمونه از این سلسله فیلم‌ها را روانهٔ بازار کردند و به زودی فیلم‌هایی در ژانرهای مختلف عرضه شد: فیلم موزیکال ***مرا ببوس، کیت*** (۱۹۵۳) از شرکت مترو، داستان جنایی ***مردی در تاریکی*** (۱۹۵۳) از شرکت کلمبیا، و فیلم علمی. تخیلی ***مخلوقی از مرداب سیاه*** (۱۹۵۴) از شرکت یونیورسال. مع هذا پیچیدگی ملحقات ویژهٔ سه بعدی به پروژکتورها و مشکل عینک‌هایی که باید به تماشاگران داده می‌شد مستلزم صرف هزینه‌های اضافی بود که هرگز با افزودن بر بهای بلیط جبران نمی‌شد.

استودیوهای هالیوود به نوعی پردهٔ عریض نیاز داشتند که عاری از پیچیدگی‌های ملحقات سه بعدی یا تجهیزات گران قیمت سینه‌راما باشد. سیستم سینمااسکوپ فوکس ظاهراً پاسخ مسأله بود؛ نوعی پردهٔ عریض که در آن برای افزودن براندازهٔ تصویر از عدسی آنامورفیک استفاده می‌شد. نخستین فیلم سینما اسکوپ، ***ردا*** (۱۹۵۳) که داستانی برگرفته از کتاب مقدس با بازی ریچارد برتون و جین سیمونز بود، تأثیر عظیمی بر تماشاگران نهاد و آینده‌ای امید بخش را در برابر دیدگان تصویر کرد.

تا پایان سال ۱۹۵۳ تمام استودیوهای بزرگ به استثنای پارامونت، صاحب سیستم ویستاویژن، به جرگهٔ استفاده کنندگان از سینما اسکوپ پیوستند. ظرف یک سال، نیمی از سینماهای ایالات متحده مجهز به سیستم سینما اسکوپ شدند، اما این بار نیز تجهیز سالن‌ها گران‌تر از حد انتظار تمام شد و حفظ منافع را با مشکل مواجه ساخت.

سیستم‌های دیگر از جمله تاد - ای او در فیلم‌های ***اوکلاهما!*** (۱۹۵۵) و ***دور دنیا در هشتاد روز*** (۱۹۵۶) مورد آزمایش قرار گرفته و از دور خارج شدند. عاقبت راه حل بلند مدت برای تصاویر پردهٔ عریض را شرکت پانا ویژن ارائه کرد. رابرت گوتشالک توانست با تکمیل ملحقات پروژکتور آنامورفیک با هزینه‌ای اندک برای سینمادارها امکان نمایش متغیر فیلم را فراهم کند. بدین ترتیب سینماها می‌توانستند صرفاً با چرخاندن یک دکمه قدرت پروژکتور آنامورفیک را تغییر دهند. تا پایان دههٔ ۱۹۶۰ پاناویژن به سیستم استاندارد صنعت سینما تبدیل شد.

کنار آمدن با تلویزیون

در سراسر دوران انتقال در هالیوود، استودیوهای بزرگ در ارتباط با صنعت تلویزیون کارشکنی کرده و از فروش یا اجارهٔ فیلم‌های سینمایی به پردهٔ کوچک امتناع کرده بودند. اما کمپانی‌های کوچک فیلم که همواره به دنبال سودهای آسان بودند از فروش محصولات خود ابایی نداشتند. برای مثال، در ۱۹۵۱ شرکت کلمبیا شعبهٔ اسکرین جمز را برای فروش فیلم به تلویزیون تأسیس نمود. استودیوهای کوچک‌تر هالیوود فیلم‌های قدیمی خود را به تهیه کنندگان نوپای تلویزیون اجاره می‌دادند، و بازیگران و متخصصین بیکار نیز جلب تلویزیون می‌شدند.

نخستین فیلم‌های سینمایی پخش شده در تلویزیون آمریکا از خارج و عمدتاً از استودیوهای انگلیسی نظیر ایلینگ و رنک و کوردا تأمین شدند. انگلیسی‌ها که نمی‌توانستند به پردهٔ سینماهای ایالات متحده راه یابند و تمایلی نیز به پخش فیلم‌های‌شان از طریق تلویزیون داخلی نداشتند روی اشتیاق تلویزیون آمریکا به نمایش هر گونه برنامهٔ سرگرم کننده سرمایه گذاری کردند.

اولین کسی که این سد را شکست هاوارد هیوز، میلیاردر نامتعارف و صاحب شرکت آر.کی.او، بودکه در ۱۹۵۴ آرشیو فیلم این شرکت را به تلویزیون فروخت. این معامله میلیون‌ها دلار سود به همراه داشت و حتی سرسخت‌ترین غول‌های سینما را نیز تحت تأثیر قرار داد. ظرف دو سال بقیهٔ شرکت‌های هالیوود نیز فیلم‌های قبل از سال ۱۹۴۸ خود را به تلویزیون واگذار کردند - فیلم‌هایی که برای فروش‌شان نیازی به پرداخت

فارلی گرینجر و کتی‌اُدانل درنخستین فیلم نیکلاس‌ری آنهادرشب زندگی می‌کنند(۱۹۴۸)

وجه به اتحادیه‌های بازیگران و متخصصین نبود. برای نخستین بار بینندگان در سراسر کشور می‌توانستند در اوقات فراغت منتخبی از برترین و بهترین فیلم‌های ناطق تلویزیون را تماشا کنند.

از این تاریخ به بعد، فیلم‌های سیاه و سفید به منبع اصلی تأمین برنامه برای «نمایش‌های سر شب» ، «نمایش‌های نیمه شب» و «نمایش‌های آخر شب» تلویزیون تبدیل شدند. یک دهه بعد، هر هفته در ایستگاه‌های تلویزیونی نیویورک بیش از ۱۰۰ فیلم مختلف به نمایش درمی‌آمد.

در ۱۹۵۵ استودیوهای بزرگ شروع به تولید برنامه‌های ویژهٔ تلویزیون نمودند. شرکت برادران وارنر با مجموعه‌های 77 Sunset Strip, Cheyenne و ***نامتعارف*** ، همگی بر مبنای فیلمنامه‌ها یا فیلم‌های متعلق به استودیو، در این مسیر پیش‌قدم شد. هالیوود تقریباً یک شبه جای نیویورک را به عنوان مرکز تولید تلویزیونی گرفت و در ۱۹۶۰ شرکت‌های فیلم تولید بخش اعظم برنامه‌های پر بیننده تلویزیون از سریال‌های تلویزیونی تا فیلم‌های سینمایی که هر شب پخش می‌شدند را برعهده گرفتند.

تلاش برای بقا

حرکت به سوی تولید تلویزیونی به تنهایی نمی‌توانست راه حلی برای شرایط جدید اقتصادی در دههٔ ۱۹۵۰ باشد و تحولات عمده در ساختار استودیوها گریز ناپذیر می‌نمود.

اقدام دیگر استودیوها برای انطباق با شرایط جدید انتقال خطوط تولید به خارج از استودیو بود. تولید چون سازمانی که در دوران سینمای کلاسیک رواج داشت اکنون بسیار گران تمام می‌شد و به این خاطر استودیوها برای ساخت فیلم‌های بلند با تهیه کنندگان مستقل قرار داد بستند. با کاهش بازار داخلی، بازارهای خارجی نیز اهمیتی روزافزون یافتند و استودیوها تلاش بیشتری برای پخش فیلم‌های‌شان به چهارگوشهٔ جهان مبذول داشتند. این تحولات بقای تمام استودیوهای بزرگ هالیوود را به جز آر.کی.او تضمین نمود. اما در گیرودار این تحول درجه‌بندی استودیوها تغییر کرد و رهبران اصلی نظیر مترو- گلدوین - مه‌یر تلاش کردند تا در شرایط برابر با شرکت‌های فاقد سینما و سابقاً کوچک نظیر کلمبیا و یونیورسال رقابت کنند.

مترو - گلدوین - مه‌یر با بزرگ‌ترین موانع برای بقای خود روبرو بود. نیکولاس شنک رئیس قدیمی این شرکت تا سال‌ها پس از این‌که تمام شرکت‌های بزرگ سینماهای خود را فروخته بودند همچنان به «سالن‌هایش» چسبیده بود و این قبل از ۱۹۵۹ یعنی سال تفکیک شرکت به دو بخش بود. از این تاریخ به بعد مترو-گلدوین- مه‌یر به ساخت فیلم مشغول شد و بخش Loew پخش فیلم‌ها را برعهده گرفت. در این دوران بسیاری از رؤسای «دوران طلایی» ازگردونه خارج شدند: لوئیس بی.مه‌یر، دورشری، آرتور لوئو ؛ و مبارزه برای کسب قدرت در اواخر دههٔ ۱۹۵۰ مشکلات زیادی را برای این استودیو به وجود آورد.

در ۱۹۵۶ از شرکت سابقاً عظیم مترو تنها پوسته‌ای باقی مانده بود و در ۱۹۶۹ کرک گرگوریان سرمایه‌گذار مترو - گلدوین - مه‌یر را صرفاً برای استفاده از علامت «شیر مترو» در هتل تازه تأسیس خود در لاس‌وگاس خریداری کرد. جیمز تی . آوبری مدیر ارشد شرکت که سابقاً در شبکهٔ سی.بی.اس کار می‌کرد فیلم‌های آماده تولید را لغو کرد، فیلم‌های قدیمی را با قیمت‌های پایین فروخت و شروع به تولید انبوه فیلم‌های ارزان کرد. برخی از آنها نظیر فیلم **شفت** (۱۹۷۱) پول‌ساز شدند، اما اکثراً شکست خوردند. آوبری در اکتبر ۱۹۷۳ درست پیش از استعفا به نقش مترو به عنوان پخش کننده پایان داد و شرکت سابقاً عظیم مترو تا تقریباً یک دهه از صنعت سینما بدور ماند.

مترو -گلدوین -مه‌یر تنها استودیوی بزرگ هالیوود نبودکه در دههٔ ۱۹۵۰ با مشکل مواجه شد؛ شرکت برادران وارنر نیز مجبور شد برای بقای خود بجنگد. در جولای ۱۹۵۶ بنیان گذاران این استودیو یعنی هری و آبه وارنر سهم خود را فروختند و جک باقی ماند تا به صاحبان جدید کمک کند که به سرعت به تولید تلویزیونی روی آورند. با تولید نخستین فیلم‌های تلویزیونی 77 Sunset Strip و ***نامتعارف*** تجهیزات در حال نابودی شرکت وارنر یک بار دیگر به کار گرفته شد. اما وارنر به عنوان یک شرکت فیلم‌سازی نمی‌توانست آثار پرفروش تهیه‌کنندگان مستقل را جذب کند. در برابر هر فیلم موفق مثل Camelot (۱۹۶۷) یا ***مسابقهٔ بزرگ*** (۱۹۶۵) ده‌ها فیلم این شرکت با شکست مواجه می‌شد. بنابر این شرکت برادران وارنر در آستانهٔ ورشکستگی قرار گرفت و شرکت سون آرتس پروداکشن از کانادا زمام آن را به دست گرفت.

در جولای ۱۹۶۹ یک شرکت بزرگ نیویورکی به نام شرکت خدمات ملی کینلی که در زمینهٔ پارکینگ ماشین و خانه‌های نگهداری از مردگان فعالیت می‌کرد، شرکت برادران وارنر را خرید. استیون جی. راس در تلاش برای کسب مایملک جدید اقدام به ایجاد یک شرکت رسانه‌ای مادر به نام شرکت ارتباط وارنر نمود. و شرکت برادران وارنر که اکنون بخشی از شرکت عظیم ارتباطات وارنر به حساب می‌آمد با استفاده از شرکت

جان هیوستن (۱۹۸۷-۱۹۰۷)

جان هیوستن پسر والتر هیوستن بازیگر و رئاگور روزنامه نگار در نوادا از ایالت میسوری به دنیا آمد. پس از جدایی والدینش، کودکی را در رفت و آمد دائم بین آن دو و جوانی را به ماجراجویی گذراند. به مشت زنی روی آورد و روزنامه نگار شد و دورهٔ کوتاهی را نیز در سوار نظام مکزیک گذراند. عاقبت در ۱۹۳۷ شغل کم و بیش ثابتی به عنوان فیلمنامه نویس در شرکت برادران وارنر یافت و نامش را در عنوان بندی فیلم‌های موفقی همچون **جزبل** (۱۹۳۷)، **خوآرز** (۱۹۳۹)، **گروهبان یورک** (۱۹۴۱) و **سیرای مرتفع** (۱۹۴۱) ثبت کرد، اما سودای کارگردانی در سر داشت و استودیو که از کار او راضی بود بر آن شد تا با یک «فیلم کوچک» به او فرصت خودنمایی بدهد.

شاهین مالت (۱۹۴۱) که اقتباسی بود از رمان جنایی داشیل هامت با سبک شسته رفته و پالودهٔ خود و بازیگران بی‌نقصش فوراً در ردیف کلاسیک‌های سینما قرار گرفت، اثری کاملاً وفادار به رمان هامت که در عین حال بیانگر علاقهٔ کارگردان به شخصیت‌های گرفتار در موقعیت‌های بحرانی است. (به علاوه، این فیلم به همراه **سیرای مرتفع** به تبلور شخصیت بی‌همتای بوگارت در سینما کمک کرد.) هیوستن در ۱۹۴۲ به واحد سیگنال پیوست و سه مستند کارگردانی کرد که همگی ساده و مستقیم و عاری از غلنبه‌گویی‌های میهن پرستانه بودند **گزارش ازآلئوتیانز**(۱۹۴۳)، **نبرد سن پیترو** (۱۹۴۴)، و **بگذار روشن باشد** (۱۹۴۵) دربارهٔ سربازان معلول شده در نتیجهٔ تأثیرات روانی جنگ. این فیلم وزارت جنگ را چنان متوحش ساخت که تا سی و پنج سال آن را توقیف کرد.

نخستین فیلم هیوستن پس از اتمام جنگ، **گنج‌های سیرا مادره** (۱۹۴۸)، معرف مضمون مورد علاقهٔ اوست، جستجویی بیمارگونه که به فاجعه می‌انجامد. جیمز ایجی ثابت قدم‌ترین حامی او دربارهٔ این فیلم چنین گفت: «یکی از زنده‌ترین آثار به لحاظ بصری و زیباترین فیلمی که تاکنون دیده‌ام؛ در تک تک نماهای آن تازگی، سبکی، انرژی و آزادی موج می‌زند». در مقابل، فیلم **کی‌لارگو**(۱۹۴۸) اثری مه گرفته و خفه بود. کاوش دیگری در روابط آدم‌ها در شرایط بحرانی که از حالت ساختگی و تصنعی اثری که از آن اقتباس شده بود (درامی منظوم از ماکسون اندرسن) لطمه دید، اما به واسطهٔ بازی‌های زیبای بوگارت، باکال و ادوارد جی. رابینسون به اثری قابل تأمل تبدیل شد.

هیوستن با فیلم **جنگل آسفالت** (۱۹۵۰) الگویی را برای تمام فیلم‌های بعد از خود دربارهٔ سرقت بنا نهاد. او که در اینجا جنایت را شغلی همچون شغل‌های دیگر، «شکل مشکوکی از تلاش انسانی»، معرفی می‌کند، گنگسترهای خرده پا و محکوم به شکست خود را با نوعی همدلی بی‌طرفانه می‌نگرد. اما سویهٔ مهربان بدبینی همیشگی او در فیلم **قایق آفریکن کوین**(۱۹۵۱) رخ می‌نماید، فیلمی که در آن زیاده طلبان برای یک بار هم که شده در جستجوی‌شان پیروز می‌شوند. هر دوی این فیلم‌ها توانایی هیوستن را در انتخاب بازیگران به اثبات رساندند: انتخاب هوشمندانهٔ بازیگران برجسته، اما نه ستاره، برای بازی در نقش جنایتکاران **جنگل آسفالت** و ایدهٔ فوق‌العادهٔ قرار دادن بوگارت در برابرکاترین هپورن در **قایق آفریکن کوین**.

از این تاریخ به بعد روند کاری هیوستن به شدت از مسیر خود خارج شد. او همواره کارگردان پر افت و خیزی بود و از شوخی‌های مسخره‌ای نظیر **شیطان را بزن**(۱۹۵۳) یا **فهرست آدریان مسینجر** (۱۹۶۳) که بگذریم، همواره لابلای فیلم‌های خوب خود به ساختن آثار یک بار مصرف روی می‌آورد. اما در این دوره جدیت بیش از حد عمیق‌ترین پروژه‌های او را تباه کرد، پروژه‌های بلند پروازانه‌ای نظیر تلاش برای به تصویر کشیدن امر تصویر ناشدنی در **موبی دیک** (۱۹۵۶) و **فروید** (۱۹۶۲). عشق هیوستن به هنرهای تجسمی او را ترغیب می‌کرد تا در سبک فیلم‌هایش به دنبال ارتباط‌های زیبا شناختی باشد - نقاشی‌های تولوز لوترک در **مولن روژ** (۱۹۵۲) یا باسمه‌های ژاپنی در **بربروگیشا** (۱۹۵۸) - اما این ارتباط‌ها صرفاً تلاشی می‌نمودند برای جبران کاستی‌های فیلمنامه.

اما در دههٔ ۱۹۶۰ اوضاع بهبود یافت. **نابخشوده** (۱۹۶۰)، نخستین وسترن او، و **ناجورها** (۱۹۶۱)، وسترنی جدید که کابوی‌های مدرن آن اسب‌های وحشی را برای غذای سگ‌ها شکار می‌کنند، تمثیل‌هایی ایجاد می‌کنند که قدری زیادی آگاهانه‌اند، اما شکیبایی رندانهٔ هیوستن و غریزه‌اش برای پویا ساختن فضا آنها را نجات می‌دهد. عادت هیوستن در خنثی کردن عناصر بالقوه ملودراماتیک در اقتباس از نمایشنامهٔ تنسی ویلیامز، **شب ایگوآنا** (۱۹۶۴)، و حتی بیش از آن در **انعکاس در چشمان طلایی** (۱۹۶۷) که اقتباس به خوبی کنترل شده‌ای

همفری بوگارت و کاترین هپبرن درقایق آفریکن کوئین (۱۹۵۱)، ساختهٔ جان هیوستن

از داستان گوتیک کارسن مک کالر است به کمکش آمد.

با این وصف پس از ایجی شهرت او نزد منتقدان کاهش یافت. اندروساریس (۱۹۶۸) با خلاصه کردن اتهامات، از او به خاطر «ابتذال و میان مایگی» و «تکنیک مبهم» و «نمایش خبرها بی‌آن که فردیت خود را منعکس سازد» خرده گرفت. اما فیلم **شهر فربه**(۱۹۷۲) که کاوشی است در زندگی مشت زنان خرده پا و به بن‌بست رسیده شرایط را به نفع او تغییر داد. داستانی که با نوعی همدلی موجز و تسلطی بی‌چون و چرا و ظاهراً طبیعی به فیلم درآمده است.

رشته شاهکارهای هیوستن در واپسین دورهٔ فعالیتش با فیلم **مردی که می‌خواست سلطان باشد** (۱۹۷۵) ادامه یافت، اقتباسی بی نقص و برانگیزاننده از افسانهٔ کیپلینگ دربارهٔ اوهام ماجراجویی و حکومت. همین خود فریبی در فیلم Wise Blood (۱۹۷۹) نیز تبلور یافت؛ یک کمدی سیاه دربارهٔ گناه و رستگاری که در میان اصول‌گرایان جرجیا می‌گذرد و با نوعی همدلی کنایی نسبت به بیهودگی‌های شخصیت‌ها به فیلم درآمده است. در این زمان حتی ساریس (۱۹۸۰، در کتاب گزیدهٔ استادلر و دسر) نیز حرف خود را پس گرفته بود: «آنچه من همواره در هیوستن دست کم گرفته بودم درک عمیق و ناخود آگاه او از تجربهٔ عام بیهودگی و ناکامی است.» اما هیوستن در این دوره نیز از نگرش عجیب و بی‌منطق خود به فیلمسازی دست نشست و بعد از Wise Blood فیلم‌های مزخرف و سردستی **فوبیا** و **فرار به سوی پیروزی** (هردو ۱۹۸۱) را ساخت.

اما دو فیلم آخرش به راستی اوج کار اوست، کمدی بیرحمانه **شرف خانوادهٔ پریتزی**(۱۹۸۵) که تقلید شادی از فیلم‌های مافیایی است (و آنجلیکا، دختر هیوستن، را به یکی از ستارگان سینما تبدیل کرد)، و **مردگان** (۱۹۸۷)، واپسین و شاید کامل‌ترین فیلم در میان اقتباس‌های ادبی متعدد او که برخوردی عاشقانه و سرخوش و آمیخته با حسرتی خاموش با داستان کوتاه جویس دارد - وداعی دردناک که سرشار از زیبایی و ناپایداری زندگی است.

فیلیپ کمپ

گزیده فیلم‌شناسی

شاهین مالت (۱۹۴۱)؛ نبرد سن‌پیترو (۱۹۴۴)؛ گنج‌های سیرامادره (۱۹۴۸)؛ کی‌لارگو (۱۹۴۸)؛ جنگل اسفالت (۱۹۵۰)؛ قایق آفریکن کوئین (۱۹۵۱)؛ موبی دیک (۱۹۵۶)؛ نابخشوده (۱۹۶۰)؛ ناجورها (۱۹۶۱)؛ فروید (فروید : شور پنهان) (۱۹۶۲)؛ انعکاس در چشمان طلایی (۱۹۶۷)؛ شهر فربه(۱۹۷۲)؛ مردی که می‌خواست سلطان باشد (۱۹۷۵)؛ خون عاقل (۱۹۷۹)؛ شرف خانواده پریتزی (۱۹۸۵)، مردگان (۱۹۸۷)

کتاب‌شناسی

Agee, James (1963), Agee on Film.

Groble, Lawrence (1989), The Hustons.

Sarris, Andrew (1968), The American Cinema: Directors and Sarris, Andrew (1968), The American Cinema: Directors and Directions, 1929-1968.

Studlar, Gaylyn, and Desser, David (eds.) (1993), Reflections in a Male Eye: John Huston and the American Experience.

مستقل جان وین یعنی شرکت تبجک و یک رشته فیلم‌های موفق از بخش‌های دیگر نظیر **نجات** (۱۹۷۲) ، **تازه چه خبر،دکترجون؟** (۱۹۷۲)، و **جن‌گیر** (۱۹۷۳) وارد یک دورهٔ پرسود شد.

پارامونت با داشتن بزرگ‌ترین سالن‌های زنجیره‌ای در تاریخ سینما سودآورترین استودیوی هالیوود به حساب می‌آمد. اما این دوران سودآوری در ۱۹۴۹ پایان یافت، یعنی زمانی که بارنی بالابان، رئیس کهنه کار شرکت، از مقاومت در برابر احکام دادگاه عالی دست کشید، امپراتوری خود را به دو نیم تقسیم کرد، و پارامونت پیکچرز که مالکیت شعبات تولید و پخش را برعهده گرفته بود در سراسر دههٔ ۱۹۵۰ سیاست مالی محافظه کارانه‌ای را در پیش گرفت. وقتی شرکت فوکس قرن بیستم سینما اسکوپ را با موفقیت به بازار عرضه کرد، بالابان با سیستم ارزان‌تر ویستاویژن متعلق به پارامونت در برابر آن ایستاد، سیستمی که قابل استفاده بر روی پروژکتورهای قدیمی بود و لذا سرمایه‌گذاری کمتری را از سوی نمایش دهندهٔ فیلم طلب می‌کرد.

با این حال موج فیلم‌های موفق متوقف شد و در ۱۹۶۳ پارامونت برای نخستین بار متضرر شد؛ بالابان یک سال بعد بازنشسته شد و تلاش برای تصاحب شرکت از هر سو آغاز گردید. در پائیز ۱۹۶۶ یک شرکت عظیم، صنایع گالف + وسترن چارلز بلودورن، پارامونت را خریداری کرد.بلودورن خود پست ریاست را برعهده گرفت و مارتین اس. دیویس متصدی سابق تبلیغات را برای رتق و فتق امور در نیویورک و رابرت ایوانز بازیگر سابق را برای راه‌اندازی مجدد استودیو استخدام کرد. در ۱۹۷۲ با ساخت **پدرخوانده** به کارگردانی فرانسیس فورد کوپولا شرکت جدید پارامونت یک بار دیگر به سوددهی رسید، اما این بار برای شرکت مادر یعنی شرکت گالف + وسترن.

شرکت فوکس قرن بیستم نیز به رغم ابداع سینما اسکوپ و استفاده از آن برای فیلم‌های مریلین مونرو در دههٔ ۱۹۵۰ نتوانست از مشکلات اقتصادی بگریزد. وقتی در ۱۹۵۶ رئیس قدیمی استودیو، داریل اف. زانوک، استعفا کرد تا وارد تولید مستقل شود، شرکت هنوز قدرت خود را از دست نداده بود. در ۱۹۶۳ از زانوک خواسته شد تا برگردد و شرکت را پس از شکست فاجعه بار فیلم **کلئوپاترا** نجات دهد. اما شیوه‌های مدیریتی که زانوک در دهه‌های ۱۹۳۰ و ۱۹۴۰ با موفقیت به کار گرفته بود برای دههٔ ۱۹۶۰ کارآیی نداشت. فیلم **آوای موسیقی** **اشک‌ها و لبخندها** (۱۹۶۵) تنها توانست به طور موقت شرکت

را نجات دهد؛ اما بهترین نشانه‌ها از مصیبت جمعی این دوران شکست‌های چند میلیون دلاری **دکتر دولیتل** (۱۹۶۷)، **ستاره!** (۱۹۶۸)، **سلام، کوچولو** (۱۹۶۹) و **تورا ! تورا! تورا !** (۱۹۷۰) است. در ۱۹۷۰ ضرر شرکت فوکس قرن بیستم به رقم بی‌سابقهٔ ۷۷ میلیون دلار رسید و زانوک اخراج شد. در اوایل دههٔ ۱۹۷۰ مدیران جدید ام بی‌ای، به ریاست دنیس استنفیل، با در پیش گرفتن سیاست تولید فیلم‌های اکشن با بازی ستارگان مشهور نظیر **ارتباط فرانسوی** (۱۹۷۱)، **ماجرای پوزیدون** (۱۹۷۲)، و **آسمان خراش جهنمی** (۱۹۷۴) توانستند شرکت فوکس را از نظر سودآوری و موقعیت در سلسله مراتب اهمیت استودیوها به جایگاه شایستهٔ خود بازگردانند.

کلمبیا نیز همچون یونیورسال و یونایتد آرتیستز فاقد سالن‌های زنجیره‌ای بود و لذا کمتر تحت تأثیر تحولات دههٔ ۱۹۵۰ قرار گرفت. این شرکت به دلیل کوچکی انعطاف پذیرتر هم بود و نسبتاً به آسانی با حرکت به سوی نظام تولید مستقل همگام شد. کلمبیا با استفاده از فیلمسازان مستقلی نظیر فرد زینه‌مان، الیا کازان، اتو پرمینجر، سام اسپیگل و دیویدلین فیلم‌های مشهوری همچون **از اینجا تا ابدیت** (۱۹۵۳)، **در بارانداز** (۱۹۵۴)، **شورش کین** (۱۹۵۴)، **و پل رودخانهٔ کوای** (۱۹۵۷) را تولید کرد. این موفقیت در دههٔ ۱۹۶۰ نیز ادامه یافت. سپس آبه اشنایدر و لئوجاف جانشین هری و جک کوهن شدند و فیلم‌های **لورنس عربستان** (۱۹۶۲)، **مردی برای تمام فصول** (۱۹۶۶)، **حدس بزن چه کسی برای شام می‌آید**(۱۹۶۷)، **تقدیم به آقا، با عشق** (۱۹۶۷)، **در کمال خونسردی** (۱۹۶۷)، **الیور !** (۱۹۶۸)، **دختر شیرین** (۱۹۶۸) و را تولید کردند. کلمبیا علاوه بر کار با فیلمسازان شناخته شده در جاهایی که انتظارش نمی‌رفت نیز به موفقیت‌های بزرگی رسید. برای مثال، این شرکت در ۱۹۶۹ فیلم **ایزی رایدر** را روانهٔ بازار کرد که بودجهٔ آن کمتر از نیم میلیون دلار بود، اما جک نیکلسون و دنیس هاپر و پیتر فوندا را به ستارگان سینما تبدیل کرد. بنابر این در حالی که فقدان یک ساختار استودیویی بزرگ و استوار و مسلط بر همهٔ شئون کار در دههٔ ۱۹۳۰ به ضرر کلمبیا تمام شد، همین شرایط در نظام جدید هالیوود بسیار پول ساز از آب درآمد.

شرکت یونیورسال نیز که در دوران طلایی دههٔ ۱۹۳۰ و ۱۹۴۰ شرکتی حاشیه‌ای به حساب می‌آمد همین واقعیت را اثبات نمود. وقتی در ۱۹۵۲ این شرکت به شرکت دکاریکوردز فروخته شد، ادوارد مول به دنبال کار با مستقل‌ها بود تا با تولیدات کلمبیا رقابت کند. او برای ساخت فیلم‌های **وینچستر ۷۳** (۱۹۵۰)، و **پیچ رودخانه** (۱۹۵۱) با جیمزاستوارت و آنتونی مان قرارداد بست و با تایرون پاور و گرگوری پک و آلن لاد نیز همکاری کرد. کسب و کار یونیورسال چنان بالا گرفت که مؤسسهٔ ام سی ای، به سرپرستی لئوواسرمن، شرکت را خرید و آن را به یکی از قطب‌های تولید تلویزیونی در هالیوود تبدیل کرد. واسرمن علاوه بر این فیلمسازان مستعدی نظیر آلفرد هیچکاک، کلینت ایستوود، رابرت وایز و استیون اسپیلبرگ را جذب نمود. در واقع زمانی که یونیورسال فیلم پرفروش اسپیلبرگ یعنی **آرواره‌ها** را در ۱۹۷۵ روانهٔ سینما کرد، این استودیو در رأس هرم هالیوود قرار گرفته بود.

یونایتد آرتیستز در حالی وارد دههٔ ۱۹۵۰ شد که در میان شرکت‌های بزرگ فیلم بدترین شرایط را داشت. چارلی چاپلین و مری پیکفورد پایه گذاران شرکت به دلیل ضررهای هنگفت استودیو را به اتحادیه‌ای فروختند که رؤسای آن دو حقوقدان نیویورکی به نام‌های آرتورکریم و رابرت بنیامین بودند. این دو نابغهٔ نیویورکی با جذب افراد مستقلی نظیر استنلی کریمر، جان هیوستن، برت لنکستر، بیلی وایلدر، جان استرجس و اتو پره‌مینجر دوران موفقی را آغاز کردند. بنیامین و کریم با در دست گرفتن امور مالی و پخش و تبلیغات فیلم‌ها به این استعدادهای خلاقه امکان فیلمسازی دادند. کریم و بنیامین عاقبت از موج شرکت‌های عظیم در دههٔ ۱۹۶۰ استفاده نمودند و با فروش استودیو به شرکت ترانس آمریکا میلیون‌ها دلار به دست آوردند، و خود نیز برای ادارهٔ بخش یونایتد آرتیستز در این شرکت باقی ماندند.

این دوران شاهد ظهور شرکت والت دیزنی به عنوان یکی از بازیگران اصلی صحنهٔ هالیوود نیز بود. این استودیو از دهه ۱۹۲۰ در حاشیهٔ صنعت فیلم به طور تخصصی در زمینهٔ نقاشی متحرک به کار ادامه داد، اما در ۱۹۳۵ شعبهٔ پخش خود را تحت عنوان بوئناویستا تأسیس کرد. دیزنی برای تغذیهٔ این شعبهٔ جدید اقدام به سفارش فیلم‌های خانوادگی نظیر **۲۰/۰۰۰ فرسنگ زیردریا** (۱۹۵۴) و **مری پاپینز** (۱۹۶۴) نمود و هم‌زمان‌به نمایش (و نمایش مجدد) کلاسیک‌هایی همچون **سفید برفی و هفت کوتوله** (۱۹۳۸) و **پینوکیو** (۱۹۴۰) ادامه داد.

محصول

در این دوران اکثریت سینماروها را جوانان، یا نسل در حال زادو ولد، تشکیل می‌داد؛ و در نتیجه، انتظارات و خواست‌های آنها تأثیر روزافزونی بر نوع فیلم‌ها نهاد. هالیوود برای وسعت بخشیدن به دایرهٔ بینندگان خود قوانین ممیزی را مورد بازنگری و تعدیل قرار داد. در نوامبر ۱۹۶۸، ایالات متحد به عنوان

آخرین کشور بزرگ غربی اقدام به ایجاد نوعی طبقه‌بندی سنی برای فیلم‌ها نمود و آنها را به درجات «جی»، «پی جی»، «آر» و «ایکس» تقسیم کرد.

نظم نوین اقتصادی در هالیوود به این معنا نبود که سبک روایت در سینمای کلاسیک کنار نهاده شد. ژانرها عوض شدند، فیلمسازان جدیدی وارد سیستم گردیدند و هالیوود از نظام استودیویی به تولید مستقل روی آورد،اما شکل قصه‌گویی در فیلم‌ها تا حد زیادی ثابت باقی ماند. هالیوود مضامین تازه‌تری را مورد استفاده قرار داد، لیکن آنها را در قالب کلاسیک عرضه کرد. در این دوره کارگردان مقام هنرمند را یافت و به منزلهٔ کانون فرایند خلاقهٔ مورد شناسایی و تشویق قرار گرفت؛ و در مجموع، فیلمسازان و ستارگان نظارت و تسلط بیشتری بر فیلم‌های خود یافتند. اما مبنای اقتصادی صنعت هالیوود همچنان تولید منظم فیلم‌های عامه‌پسند باقی ماند که امکان فروش‌شان به مخاطبان انبوه در سراسر جهان وجود داشت.

تلویزیون هم به لحاظ زیبا شناختی و هم به لحاظ ساختاری نحوهٔ فیلمسازی را در هالیوود تغییر داد. در دههٔ ۱۹۶۰ پس از آن که اهمیت بازار تلویزیون برای فیلم‌های سینمایی شناخته شد، فیلمسازی به سوی سادگی بصری سوق داده شد. مرکز قاب (هم برای پردهٔ عریض و هم برای نسبت ابعاد استاندارد) به کانون تمام کنش‌های روایی، ولو بی‌اهمیت‌ترین آنها، تبدیل شد، به نحوی که در نمایش تلویزیونی نیز قابل دیدن باشند. سینمای کلاسیک هالیوود که هدف از ابداعش ارائهٔ روایت پیوسته و تداومی بود باید خود را با استفادهٔ تصادفی بینندگان از تلویزیون و قطع فیلم‌ها برای پخش آگهی هماهنگ می‌کرد.

بسیاری از کارگردانان شرکت‌های شخصی خود را به وجود آوردند تا فیلم‌های تولیدی خود را از طریق شرکت‌های بزرگ پخش کنند. روش‌های جدید تولید در اروپا بعد دیگری را، لااقل به شکلی حاشیه‌ای، به فیلمسازی هالیوود افزود؛ هالیوود سینمای هنری اروپا را آموخت، جذب و اقتباس کرد و بدین ترتیب سبک سینمای روایی آمریکا را تغییر داد. ارتباط میان اجزاء روایت آزادتر و ظریف‌تر شد، به [illegible] نیازی به آوردن یک پایان قطعی و مشخص نبود. فیلمبرداری در مکان‌های واقعی رواج یافت و مسائل امروزی [illegible] غالباً روانی) شخصیت‌های آشفته و مردد و از خود بیگانه [illegible] داستان‌ها مطرح شد. در حالی که در سینمای کلاسیک [illegible] شخصیت‌ها باید کاملاً پرورش می‌یافتند و بنابر انگیزه‌های [illegible] ایصی معین عمل می‌کردند، نفوذ سینمای اروپا امکان [illegible] صیت‌های آشفته و فاقد هدف‌های مشخص [illegible] فراهم [illegible] حال قوانین سخت تدوین تداومی نیز راحت‌تر شد و برش‌های پرسشی جلوهٔ تازه‌ای به فیلم‌های کمدی و صحنه‌های خشن داد.

با این همه ساختار نهادی هالیوود به فیلمساز اجازه نمی‌داد تا سبکی به کلی عاری از اصول سینمای کلاسیک هالیوود به وجود آورد. تداوم زمان و فضا به قوت خود باقی ماند و هرگونه گسست افراطی در چارچوب قراردادهای ژانر، عمدتاً کمدی، محصور شد. شاید سینمای اروپا با ارائهٔ تکنیک‌های جانشین ظاهر سینمای هالیوود را تغییر داد، اما هرگز بنیاد فرم کلاسیک هالیوود را جداً تهدید نکرد.

عصر تلویزیون در واقع دوران انتقال بود و نظام کهنهٔ استودیویی جای خود را به روش‌های انعطاف پذیرتر تولید مستقل داد، و تازه واردها جایگزین آخرین رؤسای باقی مانده از دوران سینمای صامت شدند. غول‌های قدیمی استودیو که شرکت‌های بزرگ هالیوود را به مدت چند دهه رهبری کرده بودند نتوانستند با مقتضیات دوران جدید کنار بیایند. اما شماری از استعدادهای بزرگ فیلمسازی که در این صنعت از سال‌ها تجربه برخوردار بودند، هالیوود را در طی این تحولات رهبری کردند. حقیقت این است که جان فورد، هاوارد هاوکس، آلفرد هیچکاک و دیگران برخی از بهترین آثارشان را در نخستین سال‌های عصر تلویزیون به وجود آوردند.

ترجمه: محمد گذرآبادی

کتاب‌شناسی:

Bordwell, David, Staiger, Janet, and Thompson, Kristin (1985), The Classical Hollywood Cinema.

Gomery, Douglas (1986), The Hollywood Studio Systim.

- (1992), Shared Pleasures.

Schary, Dore (1979), Heyday.

Schatz, Thomas (1988), The Genitus of the System.

مستقل‌ها و نامتعارف‌ها

جفری ناول ـ اسمیت

نظام استودیویی هالیوود در دوران اوج خود به خاطر کارآیی و کیفیت محصولات و نیز به دلیل توانایی‌اش برای هماهنگ کردن عرضه و تقاضا مورد تحسین همهٔ جهانیان بود. صنایع فیلم در کشورهای دیگر همهٔ سعی خود را می‌کردند تا از آن الگوبرداری کنند به این امید که با توسل به سازماندهی قوی صنعتی هالیوود و روش‌های آن برای نظارت بر بازار، توان لازم را برای رقابت به دست آورند. اما از اواخر دههٔ ۱۹۴۰ به این سو، نشانه‌های فروپاشی در ساختار پیچیده‌ای که در دهه‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ شکل گرفته بود هویدا شد. این فروپاشی پدیده‌ای جهانی بود هر چند که دلایل آن در همه جا یکسان نبود. فی‌المثل در آلمان و ایتالیا، کنار نهادن ساختارهای دولتی دوران فاشیسم مسبب آن شد. در هندوستان این فروپاشی یکی از پیامدهای متعدد استقلال و شکل‌گیری یک طبقهٔ جدید کارآفرین بود. در خود آمریکا نیز عوامل متعددی دخالت داشت. قانون ضدتراست که در ۱۹۴۸ تنفیذ شد یکی از ستون‌های سیستم یعنی ادغام عمودی تولید، پخش و نمایش را که حلقهٔ اتصال حیاتی میان عرضه و تقاضا به حساب می‌آمد از میان برد. در بخش تقاضا، شمار تماشاگران رو به کاهش بود و در بخش عرضه نیز در حالی که هنرمندان در سطوح مختلف از تبدیل شدن به مهره‌ای در ماشین استودیو سرباز می‌زدند، نشانه‌های جدی زوال در ساز و کارهای موفق هالیوود برای هدایت استعدادهای خلاقه به سمت تولیدات تماشاگر پسند آشکار شد.

اما اگر چه دلایل متفاوت بود، نتایج مشابهی به بار آمد: تحول در الگوی تولید و استقلال بیشتر فیلمسازان از، یا در درون، نظامی که هم به آنها بال و پر می‌داد و هم محدودشان می‌کرد. این تحول نه تنها در ایتالیا، که مورد آشنایی است، و شاهد ظهور نئورئالیسم و مشتقات آن بوده، بلکه حتی در انگلستان - جایی که جی. آرتور رنک با اقدامی شجاعانه تولید را به واحدهای مستقل محول کرد - و خود هالیوود نیز به وقوع پیوست.

اما گرچه نظام تولید هالیوود در دوران کلاسیک مورد حمله و مضحکه قرار گرفت، این نظام با تقسیم دقیق کار در دههٔ ۱۹۳۰ از جنبهٔ خلاقه و نیز صنعتی دستاوردهای چشمگیری داشت. خلاقیت فردی گاهی سرکوب می‌شد اما به شهادت کارنامهٔ بسیاری از هنرمندان بزرگ، گاهی نیز میدانی برای خود نمایی می‌یافت. خاصه سینمای کمدی در نظام استودیویی - و در واقع نه تنها در هالیوود که در کشورهای دیگر نیز - به خوبی شکوفا شد.

استودیوها همواره به این نکته اذعان داشتند که کمدی را نمی‌توان بنابر تقاضای بازار ساخت. اما کمدی نیز براساس یک فرمول مشخص رشد می‌کند و یافتن و حفظ یک فرمول موفق دقیقاً نقطهٔ قوت استودیوها بود. در نخستین سال‌های سینمای ناطق استودیوی پارامونت مجموعهٔ به ویژه کاملی از ستارگان کمدی از جمله برادران مارکس، می‌وست و دبلیو. سی. فیلدز را از تئاتر و نمایش‌های وودویل جذب کرد و استعدادهای متفاوت آنها را به دقت پرورش و پر و بال داد. برادران مارکس به شهادت همگان بهترین و آنارشیست‌ترین فیلم‌های خود، و در رأس‌شان **سوپ اردک** (۱۹۳۳، لئومک‌کری)، را در پارامونت ساختند؛ و وقتی ایروینگ تالبرگ آنها را به مترو-گلدوین - مه‌یر برد نیز با فیلم **شبی در اپرا** (سام وود، ۱۹۳۵) به موفقیت رسیدند اما از آن به بعد کمدیشان رام‌تر و معتدل‌تر شد. و باز یک دهه بعد پرستون استرجس نویسندهٔ نمایشنامه و فیلمنامه توانست در پارامونت با فیلم **مک گینتی بزرگ** (۱۹۴۰) شروع به کارگردانی فیلمنامه‌های خود کند و این مسیر را با آثاری شخصی و اینک کلاسیک همچون **خانم ایو** (۱۹۴۱)، **داستان ساحل نخل** (۱۹۴۲) و **تگرگ قهرمان را تسخیر می‌کند** (۱۹۴۴) ادامه داد. اما از زمانی که تسلیم وسوسهٔ خروج از استودیو شد و تحت حمایت هاوارد هیوز میلیونر صنعت هواپیمایی تهیه‌کنندگی فیلم‌های خود را به دست گرفت، نشانه‌های زوال در کارنامهٔ استورجس نمایان گشت.

هفت روز در ماه می (۱۹۶۴)

نظام استودیو محیط مناسبی نیز برای رشد دیگر ژانرهای

متکی بر کلیشه نظیر فیلم‌های وسترن و ترسناک فراهم نمود. اما این نظام نسبت به فیلم‌هایی که قصد خروج از کلیشه‌ها را داشتند بدبین بود و لذا آنها را به لحاظ گیشه مخاطره آمیز تلقی می‌کرد. در واقع نظام دقیق تقسیم کار در استودیو کارگردان یا نویسنده‌ای را که (به هر دلیل) فراتر از حد و مرز میان تخصص‌ها به دنبال نظارت خلاقهٔ بیش از حد بر فیلم‌ها بود سرکوب می‌کرد. با این وجود نویسندگان و کارگردانان با نفوذ می‌توانستند از قید و بندها، گاهی با به دست گرفتن تولید فیلمشان، بگریزند. به عنوان مثال، هاوارد هاکس چند فیلمی را برای تهیه‌کنندگان مستقل نظیر ساموئل گلدوین یا دیوید اُ. سلزنیک کارگردانی نمود اما از فیلم **کوسه ببر** (۱۹۳۲) به بعد اغلب فیلم‌هایش را شخصاً تهیه نمود و در نتیجه از چنان تسلطی بر جنبه‌های خلاقه برخوردار شد که اکثر کارگردانان تحت قرارداد از آن محروم بودند.

کاهش قید و بندها در نظام استودیویی

در دههٔ ۱۹۴۰ قید و بندهایی که نظام استودیویی را به یک کل یکپارچه تبدیل می‌نمود به طور عمومی کاهش یافت و تهیه کنندگان، کارگردانان ، نویسندگان و بازیگران کار در فضای استودیو را رفته رفته آزاردهنده یافتند. از سوی دیگر مدیران استودیو نیز اعمال نظارت بی‌چون و چرا را که وجه مشخصهٔ نظام در دوران اوجش به حساب می‌آمد دشوارتر از سابق یافتند. بنابر این شکاف‌های درون نظام به تدریج دهان باز کرد. و در حالی که استودیوها تلاش می‌کردند تا با یافتن فرمول‌های جدید از کاهش سال به سال تماشاگران جلوگیری کنند، سینمای آمریکا به تدریج دچار تحول شده گرچه فیلم‌های خوش ساخت و به اصطلاح کارخانه‌ای به لحاظ تعداد، همچنان در اکثریت بودند اما با ظهور کارگردانان جدید و سبک‌های تازه‌تر و متمایزتر، اهمیت خود را تا حدی از دست دادند.

دههٔ ۱۹۵۰ غالباً دهه‌ای بزرگ برای سینمای مؤلف تلقی می‌شود. گروهی از منتقدین و در رأسشان فرانسوی‌ها در آثار کارگردانانی نظیر اورسن‌ولز، اتوپره‌مینجر، نیکلاس ری، ساموئل فولر، داگلاس سیرک و دیگران که در این دهه ظهور کرده یا مجدداً چهره شده بودند نشانه‌هایی از تألیف را یافتند که بجز معدودی از کارگردانان نسل گذشته بقیه فاقد آن بودند. نه تنها جان فورد و هاوارهاکس بلکه کارگردانان به مراتب پائین‌تر در درجه‌بندی هالیوود که سابق بر این کمتر فرصت خودنمایی می‌یافتند نیز مؤلف بی‌چون و چرای فیلم‌های خود تلقی شدند. البته واقعیت این بود که کارگردانان تازه وارد امکان چندانی برای بروز خلاقیت‌های خود نداشتند و وقتی سعی می‌کردند آزادی بیشتری به دست آورند غالباً با نظام استودیویی مشکل پیدا می‌کردند. اما همین واقعیت که آنها می‌توانستند این گونه خطر کنند، با هر نتیجه‌ای، گواه روشنی بر تغییر زمانه بود.

البته همه کارگردانانی که اکنون مؤلف خوانده می‌شدند رابطهٔ مشابهی با نظام استودیویی نداشتند. برخی همچون ولز غیرقابل مهار بودند و پس از برخوردهایی چند با نظام به کلی از آن خارج شدند. کسان دیگر مثل پره‌مینجر، به همان شکل سنتی با زحمت خود را در مقام تهیه‌کننده - کارگردان تثبیت نمودند. جوزف لوزی که به خاطر آخرین کار مشترکش با هارولد پینتر نمایشنامه‌نویس به شهرت رسیده بود، پیش از این اکثر فیلم‌های هالیوودی‌اش را در مقام یک کارگردان درجهٔ دو و قراردادی ساخت؛ در واقع برخوردهای او با استودیوها به دلیل عقاید سیاسی‌اش بود و نه دیدگاه‌های هنری‌اش. فولر به عنوان سازندهٔ فیلم‌های اکشن ارزان مدارج ترقی را طی کرد، فیلم‌هایی که خود نویسنده، کارگردان و عموماً تهیه کننده‌شان بود و از این آزادی که مسئولیتی در قبال پول استودیو ندارد بهره‌برداری می‌کرد.

تنوع فزاینده در نظام تولید از زمانی آغاز شد که کمپانی‌های تولید مستقل پا گرفتند و هنرمندان خلاق آزادی بیشتری یافتند. تعدادی از این کمپانی‌ها در اواسط دهه‌ی ۱۹۴۰ شکل گرفتند و با وجود این‌که تصویب قوانین مالیاتی نامساعد در ۱۹۴۷ رشد آنها را موقتاً کند کرد اما این روند غیرقابل مهار می‌نمود. تهیه‌کنندگان بزرگ مستقل در دهه‌های ۱۹۳۰ - ۱۹۴۰، یعنی ساموئل گلدوین و دیوید اُ. سلزنیک، جای خود را به افراد محافظه کارتر دادند. در درون استودیوها نیز تحولاتی صورت گرفت و تهیه‌کنندگان به صورت «مستقل‌های درون سازمانی» در آمدند و در مقایسه با قراردادهای پیشین قدرت مانور بیشتری یافتند.

بسیاری از بازیگران سرشناس این دوران نیز همپای کارگردانان و با همکاری تهیه‌کنندگان خارج استودیوها اقدام به تأسیس شرکت های تولید فیلم نمودند. بازیگر - تهیه کنندگان با این کار در برابر استودیوها از قدرت تصمیم‌گیری بیشتری برخوردار شدند اما در عین حال به کارگردانان و نویسندگان، چه تازه‌کار و چه قدیمی، نیز کمک زیادی کردند. شاید مشهورترین نمونه از این دست کمپانی‌های بازیگر - تهیه کننده شرکتی بود که توسط برت لنکستر و هارولد هکت تهیه‌کننده تأسیس شد (و بعداً جیمز هیل هم به آن پیوست). شرکت هکت - هیل - لنکستر بخشی از فعالیت خود را معطوف آفریدن نقش‌های بزرگ برای خود لنکستر کرد اما در عین حال کارگردانان جدیدی

برت لنکستر (۱۹۹۴-۱۹۱۳)

لنکستر در بخشی از هارلم شرقی که آن زمان بخش ایرلندی خوانده می‌شد به دنیا آمد و خیلی زود استعدادش را در ورزش و قهرمانی به اثبات رساند. وارد دانشگاه نیویورک شد اما آن را نیمه کاره رها کرد تا به همراه نیک کراوات دوست دوران کودکیش یک تیم دو نفرهٔ آکروبات به نام «لنگ و کراوات» تشکیل دهد. آنها در سیرک‌های مختلف برنامه اجرا کردند تا این‌که لنکستر به دلیل آسیب دیدگی مجبور به کناره‌گیری شد. در زمان جنگ در بخش سرگرمی‌های ارتش خدمت کرد و پس از پایان خدمت بر آن شد تا به بازیگری روی آورد. نخستین بازی‌اش به عنوان نقش اول نوجوان در یک نمایشنامهٔ برادوی سیل پیشنهادها را از هالیوود به سویش سرازیر کرد (با هال والیس قرارداد بست) و هارولد هکت را به عنوان کارگزار برگزید.

بی‌تجربگی و محدود بودن گسترهٔ بازیگری لنکستر در نخستین بازی‌هایش در نقش آدم ساده لوح در ***قاتلان*** (۱۹۴۶) ساختهٔ سیود مارک و کلاهبردار قربانی در درام منسجم داسن ***نیروی وحشی*** (۱۹۴۷) با حضور قدرتمند او بر پرده جبران شد - قدرتی تهدیدگر و وحشی که حتی در شخصیت‌های به ظاهر ضعیف شوهر حیله‌گر استانویک در ***ببخشید شماره اشتباهی است*** (۱۹۴۸) نیز احساس نوعی خشونت آشکارا سرکوب شده را به بیننده منتقل می‌کند. این خصوصیت در مردان نقش اول هالیوود تازگی داشت، چنان که خود لنکستر نیز به آن اذعان دارد: «من بخشی از یک سلیقهٔ جدید بودم - خشن‌تر، ناآراسته‌تر و زمخت‌تر.» این شخصیت تهدیدگر برای فیلم‌های نوآر او در این دوره کاملاً مناسب بود. و روی دیگر آن، که با نوعی خود استهزاگری مُسری همراه می‌گشت، چنان جذابیت هیجان انگیزی داشت که او را به یکی از مهیج‌ترین قهرمانان اکشن سینما تبدیل کرد. لنکستر در فیلم‌های ***شعله و پیکان*** (۱۹۵۰) و The crimso pirate (۱۹۵۲)، در کنار شریک قدیمی خود نیک کراوات، با نوعی ظرافت رقص‌گونه و نشاط آشکار در صرف جسمانیت اجرای خود، به جست و خیز و تحرک پرداخت. تحرکی که حتی فربنکس نیز در مقایسه با آن زمین‌گیر و ساکن می‌نمود.

هنگام خنده را نمی‌دیدند، لنکستر را به عنوان یکی از مردان عضلانی‌سینما به سخره می‌گرفتند و از کنار عمقی که او به هنر نقش می‌بخشید بی‌اعتنا می‌گذشتند. لنکستر که از محدودیت‌های خود به خوبی آگاه بود پیوسته بر گسترش نقش‌های خود و نمایش آسیب پذیری‌اش در پس قدرت جسمانی اصرار داشت، کیفیتی که در پزشک فرسوده و سابقاً الکی فیلم ***بازگرد، شبای کوچک*** مشهود است، فیلمی که در آن لنکستر باهوشمندی در سایهٔ بازی فوق‌العادهٔ شرلی بوشا - همسرش در این فیلم - قرار گرفت.

لنکستر باهوش‌تر از آن بود که به قرار داد برده‌وار با استودیوها که اغلب ستارگان را در سال‌های پیش از جنگ گرفتار کرده بود تن بدهد. جاذبهٔ او از لحاظ گیشه به علاوهٔ درایت اقتصادی هکت منجر به ظهور نخستین نمونه از مشارکت‌هایی شد که میان بازیگران و کارگزاران شکل گرفت.هیل فیلمنامه نویس گروه هکت - لنکستر- هیل به موفق ترین شرکت پس از پیوستن جیمز تولید مستقل در دههٔ ۱۹۵۰ تبدیل شد، شرکتی که همواره به دنبال پروژه‌های پر مخاطره بود. برخی از آنها موفق از کار درآمدند، فیلم‌هایی مثل ***آپاچی*** (۱۹۵۴) که وسترنی مدافع سرخپوستان و هماهنگ با دیدگاه‌های سیاسی لیبرال لنکستر بود. اما شاهکار نوآر مکندریک ***بوی خوش موفقیت*** (۱۹۵۷) به رغم یکی از تکان دهنده‌ترین بازی‌های لنکستر در نقش روزنامه‌نگار مخوف و پادشاه دنیای غارتگر تفریحات شبانه، از لحاظ گیشه با شکست مواجه شد.

فیلم‌های وسترن با اندام کشیده و ترکه‌ای او و قدرت آرام و آسوده‌اش هماهنگ بود. در فیلم ***ورا کروز*** (۱۹۵۴) لبخند همیشگی خود را کنار نهاد و در نقش آدمی شرور در کنار گری گوپر گوشه‌گیر بازی زیبایی ارائه داد، و سپس در نقشی جدید در قالب وایات ارپ و منضبط با کرک داگلاس در نقش داک هالیدی نامتعارف در فیلم ***جدال در اُکی کورال*** (۱۹۵۷) همبازی شد. کمتر بازیگری می‌توانست همچون او در پس جذابیت ظاهری خود آدمی حقه‌باز، بی‌رحم و سنگ دل را به نمایش بگذارد: در ***باران ساز*** (۱۹۵۶) بازی خوبی ارائه کرد اما ***المر گنتری*** (۱۹۶۰) در نقش سخنران الکلی بی‌نظیر بود.

گروه هکت - هیل - لنکستر حوالی سال ۱۹۶۰ از هم پاشید و لنکستر به نقش‌های سنگین‌تر و عمیق‌تر روی آورد، اما هرگز آن حسن تهدید کنترل شده را از دست نداد: در ***پرنده باز آلکاتراز*** (۱۹۶۲) در نقش قاتل محکوم با ملایمتی بی‌حد پرندگان کوچک و آسیب پذیر رفتار کرد و در فیلم ***هفت روز در ماه می*** (۱۹۶۴) در نقش ژنرال خود بزرگ بین به واسطهٔ آرامش بی‌حالتش به مراتب ترسناک‌تر شد. اما بازی‌اش در نقش پرنس سیسیلی در فیلم ***یوزپلنگ*** (۱۹۶۳) به راستی در حد یک مکاشفه بود. کمتر کسی - از جمله خود ویسکونتی در آغاز کار - فکر می‌کرد که او بتواند از عهدهٔ چنین مالیخولیای اشرافی با وقاری برآید. این فیلم لایه‌های ناشناخته‌ای از شخصیت او را برملا کرد؛ ویسکونتی او را «راز آمیزترین آدمی که تاکنون دیده‌ام» خطاب کرد. ویسکونتی از این رمز و راز بار دیگر در فیلم ***قطعهٔ مکالمه‌ای*** (۱۹۷۴) استفاده کرد و نقش پروفسور تنهایی را به لنکستر داد که با وسوسهٔ «خانوادهٔ» منحط از انزوای خود خارج می‌شود و سپس به آپارتمان انباشته از کتاب خود بازمی‌گردد.

فیلم‌های بعدی لنکستر متنوع بودند، اما در حالی که بالا رفتن سن و سال او را پخته و آرام می‌کرد برخی از بهترین بازی‌هایش را ارائه داد. در فیلم ***شبیخون اولزانا*** (۱۹۷۲) در نقش پیش قراول قضا و قدری که به خاطر حماقت دیگران جان خود را در کمال خویشتن داری از دست می‌دهد، اقتدار درونی را به نمایش گذاشت. او در فیلم ***قهرمان محلی*** (۱۹۸۳) کمدی عجیب فورسایت، تصویر پویای خود را مشتاقانه به سخره گرفت و در فیلم ***عرصهٔ رؤیاها*** (۱۹۸۹) در نقش کوتاه خود حسرتی تأثیر انگیز را به نمایش گذاشت. اما اوج کار او، با تلفیقی از تأثر و بی‌پروایی، در فیلم ***آتلانتیک سیتی یو.اس.ای*** (۱۹۸۰) در نقش گنگستر پیر و خرده‌پایی است که شانس خود را برای تحقق بخشیدن به آرزوی پوچش امتحان می‌کند. لنکستر در جایی می‌گوید «تصور می‌کنم طرفدارانم با احترام به من می‌نگرند اما نه با محبت»، اما زمان ثابت

کرده است که او در اشتباه بود. نه تنها با گذشت سال‌ها نقش‌هایش متنوع‌تر و عمیق‌تر شد بلکه خودش نیز - به رغم همهٔ پیش‌بینی‌ها - به آدمی دوست داشتنی تبدیل گردید.

فیلیپ کمپ

گزیده فیلمشناسی

قاتلان (۱۹۴۶)؛ نیروی حیوانی (۱۹۴۷)؛ شعله و پیکان (۱۹۵۰)؛ The crimson pirate (۱۹۵۲)؛ از اینجا تا ابدیت (۱۹۵۳)؛ آپاچی (۱۹۵۴)؛ وراکروز (۱۹۵۴)؛ جدال در اُکی کرال (۱۹۵۷)؛ طعم شیرین موفقیت (۱۹۵۷)؛ المرگنتری (۱۹۶۰)؛ پرنده باز آلکارتراز (۱۹۶۲)؛ قطار (۱۹۶۴)؛ شبیخون‌اولزانا(۱۹۷۲)؛ قطعه مکالمه‌ای(۱۹۷۴)؛ ۱۹۰۰ (۱۹۷۶)؛ آتلانتیک سیتی یو.اس.ای (۱۹۸۰)؛ قهرمان محلی (۱۹۸۳)؛ عرصهٔ رؤیاها (۱۹۸۹)

کتاب‌شناسی

Clich, Minty (1984), Burt Lancaster.

Crowther, Bruce (1991), Burt Lancaster: A Life in Films.

Parish, James Robert (1976), The Tough Guys.

Windeler, Robert (1984), Burt Lancaster.

برت لنکستروکرک داگلاس در تریلرسیاسی هفت روز ماه می(جان فرانکن‌هایمر،۱۹۶۴)

را نیز از تئاتر و تلویزیون به سینمای هالیوود کشاند.

اما احتمالاً برجسته‌ترین چهره در عرصهٔ تولید مستقل در دههٔ ۱۹۵۰ جان هاوسمن بود. هاوسمن به عنوان شریک ولز در تأسیس مرکوری تیاتر نقش مهمی در تولید **همشهری کین** داشت. او وقتی بعد از پایان جنگ به هالیوود مراجعت کرد تهیه‌کنندگی فیلم‌های ماکس افولس (***نامهٔ زن ناشناس*، ۱۹۴۸**)، نیکولاس ری ***آنهادرشب زندگی می‌کنند***، ۱۹۴۸؛ ***بر زمین خطرناک***، ۱۹۵۲)، فریتس لانگ Moon Fleet، ۱۹۵۵)، و جان فرانکن هایمر (All fall down، ۱۹۶۲) را انجام داد. او همچنین طی یک دوره کار در مترو-گلدوین - مه‌یر در دههٔ ۱۹۵۰ به عنوان تهیه‌کننده روندکاری وینسنت مینلی راکه بیشتر به عنوان کارگردان فیلم‌های موزیکال شهرت داشت تغییر داد. گرچه میندلی در اوایل دههٔ ۱۹۵۰ به ساخت فیلم‌های موزیکال برای واحد آرتور فرید در استودیو ادامه داد اما کمک‌های هاوسمن باعث شد تا او با ساخت دو فیلم دربارهٔ صنعت سینما، **بد و زیبا**(۱۹۵۲) و **دو هفته در شهری دیگر** (۱۹۶۲)، درام پیچیدهٔ فرویدی **تارعنکبوت** (۱۹۵۵)، و فیلمی قابل اعتنا دربارهٔ زندگی ونگوگ، **شور زندگی** (۱۹۵۶) وارد عرصه‌های جدیدی شود.

سه مؤلف

داستان تولید فیلم ***آنهادرشب زندگی می‌کنند*** نمونهٔ جالبی است از نحوهٔ باز شدن فضای استودیوها در دوران بعد از جنگ. نیکولاس ری کارگردان آن، همچون ولز و لوزی، سابقه‌ای در تئاتر رادیکال نیویورک داشت و پیش از جنگ و در طی آن با هاوسمن در زمینهٔ تئاتر و رادیو کار کرده بود. ***آنهادر شب زندگی می‌کنند*** در ۱۹۴۸ توسط هاوسمن برای آر.کی.او تهیه شد. اما نمایش درست آن، که بیش از یک سال به تعویق افتاد، بیشتر به خاطر علاقه‌ای بود که در منتقدین هر دو سوی اقیانوس اطلس برانگیخته بود تا نظر مساعد استودیو. در دههٔ ۱۹۵۰ ری ساخت فیلم‌های نامتعارف - عمدتاً جنایی اما برخی نیز وسترن - را ادامه داد، فیلم‌هایی که نه تنها به دلیل روانی تصاویر بلکه همچنین به خاطر تندیشان در تجسم شخصیت‌ها و انکار روحیهٔ سازشگر و دنباله روی زمان خود در خور توجه‌اند. او با کارگردانی جیمز دین به نقش نوجوان رنجور در فیلم **شورش بی‌دلیل** (۱۹۵۵) به اوج موفقیت (یا شاید بدنامی) رسید، اما دو فیلمی که پیش و پس از آن ساخت یعنی وسترن ***جانی‌گیتار*** (۱۹۵۴) و ملودرام خانوادگی ***بزرگ‌تر از زندگی*** (۱۹۵۶)، از

اورسن ولز (۱۹۸۵-۱۹۱۵)

اورسن ولز در کنوشا از ایالات ویسکانسین به دنیا آمد. مادرش که نوازندهٔ پیانو بود در ۱۹۲۳ و پدرش چهار سال بعد از این تاریخ بدرود حیات گفتند. اورسن جوان، خیلی زود استعدادش را در تئاتر به اثبات رساند و در مدرسهٔ تاد در ایلینویز به کارگردانی و بازی در نمایش‌ها، خاصه آثار شکسپیر، پرداخت. فرهنگ ولز، که غالباً نابغه‌ای خود ساخته تلقی می‌شود، بر ساختهٔ نخست پس زمینه‌ای خانوادگی و سپس مؤسسات فرهنگی مختلفی است که با آنها در ایالات متحده و اروپا در ارتباط بود. او که در ۱۶ سالگی مدرسه را ترک گفته بود در گیت تیاتر دوبلین به بازیگری پرداخت و پس از مراجعت به ایالات متحده به جنبش تئاتر رادیکال نیویورک پیوست، جنبشی که تجربیاتش در زمینه فرهنگ روشنفکری، چه ادبی و چه تئاتری، برای مخاطبین عام (خاصه از طریق رادیو) نقش تعیین کننده‌ای در رشد زود هنگام او داشت.

در نیویورک به حمان‌هاوسمن پیوست تا نمایشنامه‌هایی چند را ابتدا برای فدرال‌تیاتر نیویورک و کوتاه زمانی بعد برای مرکوری تیاتر که او وهاوسمن آن‌رادر ۱۹۳۷ راه‌اندازی کرده بودند کارگردانی کند. وی علاوه بر این، اقتباس‌های هفتگی رادیو از کلاسیک‌های ادبی، به ویژه دیکنز و شکسپیر، را کارگردانی کرد و در آنها بازی نمود. این برنامه‌ها برخی از ویژگی‌هایی را که می‌رفت تا وجه مشخصهٔ فیلم‌های ولز گردد آشکار نمود: استفاده از صدای راوی و ساختارهای پیچیدهٔ روایی. اما مشهورترین برنامهٔ ولز اقتباس او از رمان علمی تخیلی اچ.جی ولز **جنگ دنیاها** در شب هالووین سال ۱۹۳۸ بود که وانمود می‌کرد با قطع برنامه‌های عادی رادیو در حال پخش یک برنامهٔ ویژهٔ خبری است. گرچه تخیلی بودن برنامه به راحتی قابل تشخیص بود اما هزارها بیننده را فریب داد و موجی از وحشت را در ساحل شرقی نیویورک به وجود آورد. صدای نرم و باریتون ولز از قبل چنان شهرتی داشت که ولز پس از این حادثه گفت « نمی‌توانستند حدس بزنند که صدای من است؟»

همشهری کین (۱۹۴۱) نخستین فیلم بلند ولز نیز به رغم سبک پردازی باروک خود و بهره‌برداری از فنون سینمایی - وضوح عمیق، فیلم خبری ساختگی انباشته از بخش‌های جعلی تاریخی، تعدد راوی و ساختار پیچیده‌ی روایی - درست مثل اقتباس رادیویی **جنگ دنیاها** بسیار واقعی می‌نمود. ویلیام راندولف هرست روزنامه‌دار قدرتمند، چارلز فاسترکین را بازسازی عمدی شخصیت خود بزرگ بین خود پنداشت و تهدید کرد که علیه فیلم به قانون متوسل خواهد شد. هرست تبلیغ فیلم را در روزنامه‌های خود ممنوع کرد، با موفقیت نمایش عمومی آن را به تعویق انداخت و مانع از انعکاس نقدهای متعدد در حمایت از فیلم شد.

طی پنجاه سالی که از ساخت **همشهری کین** می‌گذرد این فیلم همواره بحث‌انگیز بوده است. آندره بازن منتقد فرانسوی که فیلم را در ۱۹۴۶ یعنی هم‌زمان‌با نئورئالیسم ایتالیا دیده بود، معتقد بود که استفادهٔ گستردهٔ فیلم از وضوح عمیق واقعیت جهان پدیداری فیلم را تقویت کرده است. اما منتقدین بعدی گفته‌اند که فیلم به شدت خود آگاه، تصنعی و حتی باروک است. استفاده از وضوح عمیق کار منحصر به‌فردی نبود و گرگ تولند مدیر فیلمبرداری پیش از این در فیلم‌های دیگر آن را تجربه کرده بود. نقش ولز نیز به عنوان مؤلف اثر به شدت مورد حمله قرار گرفته و خاصه پالین کیل (۱۹۷۴)، احتمالاً به غلط، عنوان کرده است که فیلمنامه منحصراً کار هرمان جی. منکیه ویچ بوده است. اما حتی **همشهری کین** به لحاظ ساختار یا فنون خود یکسر بدیع نبوده باشد، این واقعیت به قوت خود باقی است که این فنون با استادی در بافت پیچیدهٔ فیلم ترکیب شده‌اند. وقتی ولز به آر.کی.او آمد استودیو را به بزرگترین قطار اسباب بازی جهان تشبیه کرد و تردیدی نیست که او درست همچون مورد رادیو، از به کارگیری ابتکاری فن‌آوری استودیو لذت می‌برد.

همشهری کین نخستین فیلم استودیویی ولز، در عین حال نقطه‌ی آغاز درگیری‌های او با نظام استودیویی است. این درگیری‌ها به بقیهٔ فیلم‌های استودیویی او آسیب جدی رساند و عاقبت او را وادار به ترک هالیوود و روی آوردن به تولید مستقل اروپایی کرد. فیلم کامل شدهٔ بعدی او **آمبرسون‌های باشکوه** (۱۹۴۲) بود که این بار به مدیریت فیلمبرداری استنلی کورتز، استفاده از حرکات پیچیدهٔ دوربین و برداشت بلند و نیز وضوح عمیق را یک گام دیگر به پیش برد. اما وقتی ولز در اوایل ۱۹۴۲ هالیوود را ترک گفت تا فیلم ناموفق **همه‌اش واقعی است** را در برزیل فیلمبرداری کند، استودیو برای این‌که **آمبرسون‌ها** را در یک برنامهٔ دو فیلمه گنجاند آن را به شدت جرح و تعدیل کرد. ولز سپس کوشید تا برای اثبات توانایی خود در کار با... استودیوها سه فیلم را برای کمپانی‌های مختلف به موقع و زیربودجهٔ مصوب بسازد، اما **بانویی از شانگهای** (۱۹۴۸) با بازی ولز و ریتا هیورث همسرش در آن زمان، مورد خشم و بی مهری هری کوهن رئیس استودیوی کلمبیا قرار گرفت؛ و دو فیلم دیگر نیز یعنی **بیگانه** (۱۹۴۶) براساس دکوپاژ از قبل آماده شدهٔ تدوینگر، و **مکبث** (۱۹۴۸) برای استودیوی کوچک ریپابلیک، هیچکدام موفقیت تجاری نداشتند.

اورسن ولز به نقش فالستاف در شاهکارش نافوس‌های نیمه شب (۱۹۶۶)

بسیاری جهات نمونهٔ کامل‌تری از رویکرد تند او به مسألهٔ مردانگی و حضور همه جاگیر خشونت در زندگی آمریکایی است. ری استادی خاصی در استفاده از پردهٔ عریض داشت و آن را هم برای درام‌های خانوادگی و هم فیلم‌های عظیم به کار گرفت. اما وقتی به دلیل مهارت‌هایش در زمینهٔ میزانسن به او فرصت داده شد تا حماسه‌ای از کتاب مقدس، ***شاه شاهان*** (۱۹۶۱) و یک فیلم تاریخی عظیم، **۵۵ روز در پکن** (۱۹۶۲) را کارگردانی کند استعداد برجستهٔ او - شاید به ناگزیر - افول کرد. گرچه ستایش‌گران پور شورتر او (مثلاً در مجلهٔ انگلیسی مووی) همچنان نشانه‌هایی از فردیت را در آثار او می‌دیدند، ری در توانایی خودش شدیداً شک کرد و ساختن فیلم‌های سینمایی را به کلی کنار نهاد و تا ۱۹۷۶ که از او برای بازی در فیلم **دوست *آمریکایی*** ساختهٔ ویم وندرس دعوت به عمل آمد، آفتابی نشد.

شاید جذاب‌ترین ویژگی فیلم‌های ری، چه آنهایی که در درون نظام تولید شدند و چه آنهایی که در حاشیه، نقادی تندشان از زندگی آمریکایی بود که چون در قالب یک «پیام» تبلیغاتی عرضه نمی‌شدند تأثیری مضاف یافتند. البته در دههٔ ۱۹۳۰ نیز فیلم‌هایی در انتقاد از وجوه مختلف جامعهٔ آمریکا ساخته می‌شد اما این فیلم‌ها غالباً نوعی خوش بینی کلی و این احساس را که زشتی‌ها سطحی است و قابل جبران انتقال می‌دادند. فیلمنامه‌های افراطی و تندرو به راحتی تعدیل می‌شدند و بجز فریتس لانگ و اریک فون استروهایم، کمتر کارگردانی می‌توانست دیدگاهی را در تضاد کامل با روحیهٔ حاکم به نمایش بگذارد.

داگلاس سیرک کارگردان دیگری بود که دیدگاه عمیقاً بدبینانه‌ای نسبت به جامعهٔ آمریکا داشت. او با نام اصلی دتلف سیرک پیش از مهاجرت به آمریکا در سال ۱۹۳۷، کارنامهٔ موفقی را تخست در تئاتر و سپس در سینمای آلمان از خود برجای گذاشت.

در هالیوود او ابتدا میدان چندانی برای رادیکالیسم سیاسی و سبک سینمایی پالوده‌اش نیافت اما توانست با ساختن فیلم‌های ارزان از همه نوع در شرکت یونیورسال موقعیتی برای خود دست و پا کند. سیرک در دههٔ ۱۹۵۰ تحت نظارت راس‌هانتر تهیه کننده که در ساخت ملودرام‌های احساساتی تخصص داشت قرار گرفت. او در چنین شرایط نامساعدی «آموخت که با نوعی دیدگاه کنایی از نامتقاعد کننده بودن ذاتی این ژانر بهره‌برداری کند و فیلم‌هایی بسازد مهیای برداشت‌های متضاد. اما بهترین فیلم‌های او در این دوره آثاری است که در آنها

در سال‌های دههٔ ۱۹۴۰ ولز به نقش‌آفرینی در سینما ادامه داد (از جمله یک بازی درخشان در فیلم ***جین‌ایر*** در سال ۱۹۴۳ به نقش راچستر). در ۱۹۴۷ به امید کسب پول کافی به عنوان بازیگر برای تولید فیلم‌های خود، راهی اروپا شد. ولز در بقیه دوران کاری خود (سوای بازگشت کوتاهش به هالیوود برای ساخت ***نشانی ازشر*** به سال ۱۹۵۸) فیلم‌هایش را در محل، با صدای پس همگاه (post - syne sound) و لباس‌های اجاره‌ای یا بدون لباس فیلمبرداری کرد و به دلیل وقفه‌های مکرر برای تهیه پول، برای تکمیل هر فیلم سال‌ها وقت گذاشت. فیلم‌های ***اتللو*** (۱۹۵۲)، ***آقای آرکادین*** (که به ***گزارش محرمانه*** نیز مشهور است، ۱۹۵۵)، ***محاکمه*** (۱۹۶۲)، و ***ناقوس‌های نیمه شب*** (۱۹۶۶) در چنین شرایط دشواری ساخته شد. پس از اتمام بودجهٔ ***محاکمه*** بخش اعظم آن در گاردی اورسی و سپس در یک ایستگاه راه آهن مترو که ساخته شد. اگر آثار هالیوودی ولز مهارت فنی خود را کاملاً مدیون متخصصین استودیو بودند، ولز در فیلم‌های اروپایی خود مدیون استعدادش در سر هم کردن فیلم‌های گرفته شده در مکان‌ها و زمان‌های مختلف و تبدیل آنها به پازلی هوشمندانه است. در این دوران بار دیگر به ادبیات روی آورد اما سبکش ساده‌تر شد. عموماً ناقوس‌های نیمه شب را، براساس صحنه‌های فالستاف از ***هنری پنجم و همسران شادویندسور***، اوج اقتباس‌های او از شکسپیر می‌دانند.

ولز در هنگام مرگ چندین پروژهٔ ناتمام داشت، از فیلمنامه و تکه‌های فیلم گرفته تا آثار نیم تدوین شده. ***دون کیشوت*** او که آن را هرگز به پایان نرساند، اخیراً به همت دیگران کامل شده است. فیلم‌های ولز اغلب دربارهٔ شخصیتی قدرتمند و آدمی غریبه است، که دومی به جستجوی اولی برای یافتن گذشتهٔ از دست رفته علاقمند می‌شود و روایتی که در این میان شکل می‌گیرد بین حقیقت و خیال سرگردان است. او دوست داشت شخصیت‌هایی را بیافریند (یا بازی کند) که لاف زن و دروغگویند، و یا در شبکه‌ای از رمز و راز و فریب که هرگز به طور کامل برملا نمی‌شود، گرفتار آمده‌اند. ولز تا زمان مرگش در ۱۹۸۵ در سن ۷۰ سالگی، نزدیک به چهل سال هم مردی قدرتمند بود و هم یک بیگانه، شیادی بزرگ و آواره‌ای خانه به دوش. و دو سال بعد از مرگش وقتی خاکسترش را در اسپانیا به خاک می‌سپردند برگورش نامی حک نشد.

ادوارد آر. اونیل

گزیده فیلم‌شناسی

همشهری کین (۱۹۴۱)؛ آمبرسون‌های با شکوه (۱۹۴۲)؛ سفر به درون وحشت (بدون ذکر نام، ۱۹۴۳)؛ بیگانه (۱۹۴۶)؛ بانویی‌از شانگهای (۱۹۴۸)؛ مکبث (۱۹۴۸)؛ اتللو (۱۹۵۲)؛ آقای آرکادین / گزارش مجرمانه (۱۹۵۵)؛ نشانی ازشرّ(۱۹۵۸)؛ محاکمه (۱۹۶۲)؛ ناقوس‌های نیمه شب (۱۹۶۶)؛ داستان جاویدان (۱۹۶۸)؛ ت مثل تقلب(۱۹۷۳)

کتاب‌شناسی

Bazin, Andre(1978), Orson Wells a Critical View.
Carringer, Robert(1985), The Making of Citizen Kane.
France, Richard(1977), The Theatre of Orson welles.
Kael, Paulin(1974), The Citizen Kane Book.
Welles, Orson with Bogdanovich, Peter(1992), This is Orson Welles.

جین وایمن در تمام آن‌چه مجاز است (داگلاس سیرک، ۱۹۵۵)

استنلی کوبریک (-۱۹۲۸)

استنلی کوبریک فرزند پزشکی از برانکس نیویورک مدرسه را خیلی زود رها کرد تا عشقش را به شطرنج، عکاسی و سینما سیراب کند. پس از چهار سال کار در کسوت عکاس - گزارشگر برای مجلهٔ **لوک** و گذراندن اوقات فراغت به تماشای فیلم در موزهٔ هنر مدرن، مستند کوتاهی را به نام **روز نبرد** (۱۹۵۱) دربارهٔ یک مشت‌زن کارگردانی کرد که نورپردازی «فیلم نوآر» و علاقه به انزوا، مشغلهٔ ذهنی و خشونت را در کارهای آیندهٔ او نشان داد. **روز نبرد** به شرکت آر.کی.او - پاته فروخته شد و شرکت فیلم کوتاه دیگری، **کشیش پرنده** (۱۹۵۱)، را به او سفارش داد. کوبریک پس از سومین مستند خود، The seafarers (۱۹۵۳)، اینبار رنگی، اقدام به ساخت نخستین فیلم بلند خود، ***ترس و اشتیاق***، کرد. این فیلم با بودجه‌ای ناچیز که از یکی از بستگان قرض گرفته شده بود ساخته شد و کوبریک فیلمبرداری و تدوین آن را شخصاً انجام داد. او به رغم عدم رضایت از ***ترس و اشتیاق*** به کار ادامه داد و در ۱۹۵۵ ***بوسهٔ قاتل*** را ساخت که فیلم نوآری نامتعارف دربارهٔ دنیای مشت‌زنی بود.

بوسهٔ قاتل از سوی شرکت یونایتدآرتیستز که دو فیلم بعدی کوبریک را نیز پخش نمود، خریداری شد. فیلم ***قتل*** (۱۹۵۶) با داستانی که از دیدگاه‌های مختلف روایت می‌شود و ساختار زمانی پیچیده‌اش قراردادهای سینمای نوآر را به اوج رساند. ***راه‌های افتخار*** (۱۹۵۷) فیلمی ضد جنگ با بازی کرک داگلاس بود که وجه متمایز آن هندسهٔ دقیق حرکات دوربین و میزانسن است. کوبریک آنگاه با وساطت کرک داگلاس مدیر تولید ***اسپارتاکوس*** (۱۹۶۰) جای لَنتونی مان را به عنوان کارگردان این فیلم گرفت. بنابر این کوبریک که خود به تازگی کارگردانی **سرباز یک چشم** را به مارلون براندو واگذار کرده بود، اکنون مسئولیت گران‌ترین فیلم ایالات متحده را تا آن زمان و تنها فیلمی که بر آن نظارت کامل خلاقه نداشت پذیرفت. اما او می‌توانست در این فیلم برخی از عناصر سبکی و مضمونی ***راه‌های افتخار*** را بسط دهد و مهم‌تر از همه با فوت و فن تولیدات عظیم آشنا شود و توانایی‌اش را در هماهنگ کردن خواست‌های روشنفکرانه با ضروریات صنعت سینما به اثبات برساند.

پروژهٔ بعدی کوبریک اقتباسی بود از رمان ***لولیتا*** نوشتهٔ ولادیمیر نابوکف، قصهٔ تراژیک عشق شهوانی یک پروفسور میان سال به دختری جوان. مشکلات ممیزی در آمریکا کارگردان را واداشت تا مقر خود را به استودیوهای بور هموود در انگلستان منتقل کند، جایی که از آن تاریخ به بعد در آن ماندگار شد. فیلم به خاطر «عدم وفاداری» به رمان نابوکف (دست کم به دلیل تبدیل لولیتا از یک «دختر تازه بالغ» در رمان به جوانی بالغ) از همه سو مورد حمله قرار گرفت. تا این فیلم نیز همچون کار بعدی کوبریک، ***دکتر استرنج لاو، یا چگونه آموختم که نگرانی را کنار بگذارم و به بمب عشق بورزم*** (۱۹۶۳) از توانایی خارق‌العادهٔ وی در تلفیق درام و گروتسک و نیز **سرباز یک چشم** آسیب شناسی سرکوب جنسی خبر می‌دهد.

کوبریک که به شکلی روزافزون گوشه‌گیر و پنهانکار می‌شد، چهار سال را صرف تهیه مقدمات **۲۰۰۱، یک *اودیسهٔ فضایی*** کرد، فیلمی علمی - تخیلی با دستاوردهای عظیم فنی و تخیلی بی‌سابقه در تاریخ سینما **۲۰۰۱** با تلفیق صحنه‌ای عظیم و توصیفاتی از فضا، زمان، دنیاهای احتمالی و کابوس عقل و هوش به یک فیلم کلاسیک محبوب تبدیل شد. این فیلم همچنین آنچه را که به وجه مشخصهٔ روش کوبریک معروف شد در معرض دیدگان قرار داد یعنی استفادهٔ دقیق از اطلاعاتی که همچون بازی شطرنج با تسلط، تدبیر و نقشه ارائه می‌شوند. این روش در ***پرتقال کوکی*** (۱۹۷۱) پیچیده‌تر شد، فیلمی که نحوهٔ طراحی صحنه‌های خشن آن به منزلهٔ نقابی گروتسک بر نوعی بدبینی عمیق نسبت به عقاید آرمانی در ادارهٔ معقول و منطقی تنش‌ها و تضادهای اجتماعی عمل می‌کند.

کوبریک با فیلم ***باری لیندون*** (۱۹۷۵) در بدبینی خود یک گام دیگر به پیش رفت و رمان تاکری را به بیانیه‌ای تکان دهنده دربارهٔ اوهام عصر روشنگری و محدودیت‌های هستی شناختی موقعیت بشر تبدیل کرد. ***تلألو***(۱۹۸۰) که فیلمی ظاهراً ترسناک است اما از قراردادهای معمول این ژانر فراتر می‌رود از داستان نویسنده‌ای محبوس در زندان درون و در تصرف شیطانی وجود قبلی و هم‌زمان‌خود استفاده می‌کند تا اودیسه‌ای سرگیجه‌آور در فضای درونی بیافریند که به لحاظ دلمشغولی‌های متافیزیکی خود به داستان علمی - تخیلی ۲۰۰۱ شبیه است. اما از نظر بسط مضمون تباهی عقل به عنوان یکی از فیلم‌های کلیدی در بیان نظام فکری مؤلف در کنار باری لیندون قرار می‌گیرد.

کوبریک با فیلم **غلاف تمام فلزی** (۱۹۸۷) به ژانر فیلم‌های جنگی بازگشت. فیلم گرچه اسماً در ویتنام می‌گذرد اما شخصیت‌هایش گویی دستخوش انگیزه‌های بی‌زمان و غیرتاریخی‌اند و مؤلف خود نیز در برابر بی معنایی امور انسانی هراسان‌تر و مضطرب‌تر می‌نماید. ترکیب هنر، دانش علمی، علایق سیاسی و اجتماعی و دلمشغولی‌های اخلاقی و متافیزیکی در کوبریک (گرچه از سوی برخی منتقدین به عنوان نوعی فرمالیسم متظاهرانه مورد شک قرار گرفته) یادآور اندیشه‌های گوته در قرن اخیر است. کوبریک را از این لحاظ می‌توان شخصیتی نمونه در هنر قرن بیستم دانست، نمادی از نزاع آشتی ناپذیر میان عقل و عشق، رؤیای دست یافتن به دانش جهانی به همراه خواست تسلط و ادارهٔ روند حوادث و رؤیای دست یافتن به نوعی بی‌مرگی عقل و شعور، که تنها پاسخ ممکن به بی‌معنایی دردناک هستی مادی است.

پائولو چرچی یوسای

گزیده فیلم‌شناسی

روز نبرد (۱۹۵۱)؛ کشیش پرنده (۱۹۵۱)؛ The seafarers (۱۹۵۳)؛ ترس و اشتیاق (۱۹۵۳)؛ بوسهٔ قاتل (۱۹۵۵)؛ قتل (۱۹۵۶)؛ راه‌های افتخار (۱۹۵۷)؛ اسپارتاکوس (۱۹۶۰)؛ لولیتا (۱۹۶۱)؛ دکتر استرنج‌لاو، یا چگونه آموختم که نگرانی را کنار بگذارم و به بمب عشق بورزم (۱۹۶۳)؛ ۲۰۰۱: یک اودیسهٔ فضایی (۱۹۶۸)؛ پرتقال کوکی (۱۹۷۱)؛ باری لیندون (۱۹۷۵)؛ تلألو (۱۹۸۰)؛ غلاف تمام فلزی (۱۹۸۷).

کتاب‌شناسی

Ciment, Michael (1980), Kubrick.
Coyl, Wallance(1980), Stanley Kubrick: A Guide to Refrences and Resources.
Nelson, Thomas Allen (1982), Kubrick: Inside a Film Artist's Maze.

مجبور به استفاده از کنایه به عنوان تمهیدی برای تضعیف قراردادهای ژانر نشده است: ***فرشتگان آلوده*** (۱۹۵۸) و ***نوشته بر باد*** (۱۹۵۹). جالب این‌که هر دوی این فیلم‌ها را نه راس هانتر که آلبرت زوگسمیت تهیه کرد که پیش از این ناظر تنها فیلم استودیویی ولز در دهۀ ۱۹۵۰، ***نشانی از شر***، نیز بود.

در نگاه نخست وسترن‌های باد بوتیچر کلاسیک‌ترین فیلم‌های دوران استودیوها می‌نمایند؛ فیلم‌های کلیشه‌ای ارزان با مضامین تنهایی و انتقام. اما یکپارچگی و انسجام آنها مکانیکی یا صرفاً کلیشه‌ای نیست و در مقیاس وسیع از تخیل کارگردانشان و شرایط کار جمعی در استودیو ناشی می‌شود. نخستین اثر از مجموعۀ وسترن‌های بوتیچر در اواخر دهۀ ۱۹۵۰ با بازی راندولف اسکات ***هفت مرد از اکنون*** (۱۹۵۶) است، که در واقع توسط شرکت جان وین برای برادران وارنر ساخته شد. اما بقیۀ آنها را شرکت ساخته شده توسط اسکات و هری جوبراون تهیه کننده - نخست با نام تولیدات اسکات - براون و سپس راناون - برای کلمبیا تولید کرد. بوتیچر در این شرایط و با استفاده از برت کندی یا چارلز لانگ به عنوان نویسندۀ فیلمنامه، توانست خود را منحصراً وقف ساختن فیلم‌هایی کند که با بهره‌گیری از جذابیت‌های اسکات و سبک بازیگری موقر او به کاوش در مضامین اصلی ژانروسترن می‌پردازند. فیلم‌های «مجوعۀ راناون» بوتیچر با میزانسن‌های زیبای خود، همپای آثار جان فورد، عمیق‌ترین تفسیر را نیز از ارزش‌های سینمای وسترن و اسطورۀ «غرب آمریکا» ارائه می‌دهند.

فیلم‌های ری، سیرک و بوتیچر با وجود تفاوت‌هایشان، به همراه آثار دیگر مؤلفان این دوره در یک چیز مشترک‌اند. همۀ آنها معرف پاسخ‌هایی به تحولات نظام تولیداند نظامی، که ضعیف‌تر و انعطاف پذیرتر شده و اعتماد خود را به کلیشه‌ها تا حدی از دست داده بود. و همۀ آنها فردیتی را به نمایش می‌گذارند که متعلق به کارگردان است اما اگر نظام تولید بازتر نشده و امکان ظهور آن را فراهم نکرده بود هرگز شکوفا نمی‌شد.

ورود به دهۀ ۱۹۶۰

بعد از سال ۱۹۶۰ (دوره‌ای که در فصل سوم این کتاب با جزئیات بیشتر تشریح خواهد شد) نظام تولید باز هم بازتر شد و نسلی از کارگردانان که در این دوران وارد سینما شدند در مقایسه با دوره‌های گذشته از آزادی بیشتری برخوردار شدند (و در مقابل نیز امنیت شغلی‌شان نسبت به کارگردانان قراردادی گذشته کمتر بود). تهیه کنندگان و استودیوها که اطمینان خود را نسبت به جذابیت فرمول‌های قدیمی برای تماشاگران کمتر و پراکنده‌تری که هنوز سینما را به دیگر اشکال سرگرمی ترجیح می‌دادند، از دست داده بودند، به اجبار پذیرایی تجربه‌های تازه شدند.

دهۀ ۱۹۶۰ شاهد تضعیف مرزبندی‌های میان ژانرهای سینمایی و نوعی گرایش به خود بازتابندگی (Self-reflexivity) و بازی با قراردادهای ژانر بود. اگر وسترن‌های نمونه‌ای دهۀ ۱۹۵۰ به بوتیچر و آنتونی‌مان تعلق داشت (***خم رودخانه***، ۱۹۵۱؛ ***مردی از لارامی***، ۱۹۵۵) مشخصۀ دهۀ ۱۹۶۰ ورود سام پکین پا به صحنۀ فیلمسازی (***همراهان مرگبار***، ۱۹۶۱) و نخستین وسترن‌های «اسپاگتی» سرجیولئونه بود (***یک مشت دلار***، ۱۹۶۴). هم پکین پا و هم لئونه کارگردانانی شدیداً فرم‌گرا هستند و قدرت فیلم‌های‌شان به یکسان از بازسازی قراردادهای ژانر و محتوایشان نشأت می‌گیرد. حتی استادان کهنه کار نیز از تأثیرات این موج برکنار نمادند. ***مردی که لیبرتی والانس را کشت*** (۱۹۶۲) ساختۀ جان فورد نگاهی است حسرت بار به غرب قدیم و خود سینمای وسترن.

دان سیگل کارگردان دیگری است که توانایی قابل توجهی در بهره‌برداری نامتعارف از قراردادهای ژانر دارد. او که در دهه‌های ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ بدون آنکه توجه چندانی را جلب کند در ژانرهای مختلف کار کرده بود، با مجموعه فیلم‌هایی به شهرت رسید که کلینت ایستوود را از هفت تیرکش تنها در فیلم‌های لئونه به پلیس نامتعارف فیلم ***هری کثیف*** (۱۹۷۱) تبدیل کرد. اما احتمالاً نمونه‌ای‌ترین کارگردان سینمای نوین دهۀ ۱۹۶۰ آرتورپن است. پن که (همچون بسیاری از هم نسلان خود) تربیت شدۀ تئاتر بود، و تجربۀ کار حرفه‌ای در تلویزیون را داشت با یک وسترن نامتعارف، ***تیرانداز چپ دست*** (۱۹۵۷) نام خود را در سینما بر سر زبان‌ها انداخت. او که در اروپا (خاصه فرانسه) محبوبیتی فراتر از وطن خود داشت، تا پیش از ساخت ***بانی و کلاید*** (۱۹۶۷) نتوانست خود را در هالیوود تثبیت کند. فیلم‌های پن ساختاری آزاد و غالباً قطعه قطعه دارند و فرم خود را بیشتر مدیون تلاش‌های طاقت فرسای تدوینگر پن یعنی دیدی آلن هستند تا پیروی از قوانین سنتی درام‌پردازی در هالیوود. این آثار بیش از آنکه با قراردادهای ژانر بازی کنند در برابر آنها می‌ایستند و معنای خود را از فشار دائم محتوی بر فرم کسب می‌کنند.

اما آمریکا دهۀ ۱۹۶۰ از جهات دیگر دورۀ انتقال از «سینمای کلاسیک» هالیوود به دنیای جدیدی بود که با موفقیت

پدرخواندهٔ فرانسیس فوردکوپولا در ۱۹۷۲ آغاز شد. فاصلهٔ بین این دو دنیا را می‌توان با فاصلهٔ میان کمدی فرانک تاشلین و جری لوئیس در دههٔ ۱۹۵۰ و کمدی وودی آلن در دهه‌های ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰ سنجید. تاشلین که قبلاً متحرک‌ساز بود، لوئیس (و دین مارتین و جین مانسفیلد و سرگرمی آفرینان مشهور دیگر) را در چند کمدی جسورانه کارگردانی کرد، فیلم‌هایی که از طریق پارامونت یا فوکس قرن بیستم پخش شدند اما تهیه کنندهٔ آنها در دههٔ ۱۹۵۰ و اوایل دههٔ ۱۹۶۰ غالباً خود لوئیس بود. (لوئیس از ۱۹۶۰ به این سو رفته رفته کارگردانی فیلم‌های خود را به دست گرفت) سبک او از نوع کمدی عامه‌پسند و همه فهم است اما شم یک متحرک‌ساز در زمینهٔ حرکات مضحک به آنها تشخص می‌بخشد و با وجود پیچیده بودن (باز هم همچون بهترین نقاشی‌های متحرک هالیوود)، این پیچیدگی را جدی نمی‌گیرد. فیلم‌های تاشلین را می‌توان آخرین بقایای فرهنگی عامیانه تلقی کرد که محصول هالیوود در دوران اوجش بود.

ترجمه: محمدگذرآبادی

کتاب‌شناسی

Eisenchitz, Bernard (1993), Nicholas Ray: An American Journey.

Garcia, Roger(ed.) (1994), Frank Tashlin.

Halliday, Jon(1971), Sirk on Sirk.

Houseman, John(1979), Front and Center.

Kitses, Jim (1969), Horizons West.

بخش ۳

سینمای مدرن

۱۹۶۰ - ۱۹۹۵

سینمای مدرن

مقدمه

جفری ناول-اسمیت

بیشتر تغییراتی که از سال ۱۹۴۵ به بعد در سینما اتفاق افتاد، تدریجی بودند. هیچ تغییری در این دوره با گذر سریع و طوفانی سینمای ناطق که در سال ۱۹۳۰ جهان را تکان داد قابل مقایسه نیست. به هر تقدیر، سال‌های حول و حوش ۱۹۶۰ را می‌توان سرمنشاء تغییراتی دانست که سبب شدند سینمای مدرن از بسیاری جهات با سینمای دوره‌های پیشین متفاوت باشد.

چشم‌گیرترین تغییرات - و در عین حال تدریجی‌ترین آنها - تغییری بود که در از کارافتادگی نظام استودیویی هالیوود و رقیبان و مقلدان آن در همه جای جهان ریشه داشت. در اوایل دهۀ ۱۹۶۰ نظام هالیوود بسیار آشفته بود. کاهش تماشاگران و تولید تعدادی فیلم پرهزینه استودیوهای عمده را در شرف ورشکستگی یا فروش اجباری قرار داده بود. در حالی که استودیوهای قدیمی دست و پا می‌زدند، شرکت‌های جدیدی همچون American International Pictures پا به میدان گذاشتند و برای نسل جدید و سینماهای سواره (drive-in cinemas) فیلم‌های کم هزینه ساختند. این فیلم‌ها تقریباً به گونه‌ای انعطاف پذیراز فرمول‌های پیشین استفاده می‌کردند و ژانرها و زیرژانرهای جدیدی پدید آمدند، همچون فیلم جاده‌ای (Road Movie)، که نه تنها بر بیشتر فیلم‌های جریان اصلی در آمریکا، بلکه بر سراسر جهان تأثیر داشتند. خود جریان اصلی هم ناگزیر بود رویکردی نو پیشه کند و از رقبای ضعیف‌تر بازار و سینماهای نوینی که در اروپا پا می‌گرفت الهام بگیرد. بحرانی که استودیوها با آن روبرو بودند، معنای پایان دوران قدرت آنها نبود، زیرا شرکت‌ها می‌توانستند خود را تغییر دهند و در واقع انحصار توزیع جهانی را در دست گیرند. اما در دهۀ ۱۹۶۰ نظام سنتی کاملاً منسجم که در آن یک شرکت از ارائۀ ایدۀ اولیه تا تولید توزیع و نمایش را به عهده داشت قطعاً کنار گذاشته شد. این امر نه تنها در آمریکا بلکه در تمام کشورهایی که از الگوی آمریکایی پیروی کرده و در شرف مواجهه با مشکل مشابه کاهش تماشاگران و بازارهای بی‌ثبات بودند اتفاق افتاد.

در اروپا، مهم‌ترین واقعه پیدایش ناگهانی موج نوی فرانسه بود که نخستین فیلمسازان آن، کلود شابرول، فرانسواتروفو، ژان لوک گدار و آلن رنه، یکی پس از دیگری طی سال‌های ۱۹۵۸ و ۱۹۵۹ پا به عرصه گذاشتند. کمی پیش از پیدایش موج نو، جنبش «سینمای آزاد» در انگلستان اعلام موجودیت کرده بود و پس از آن «سینمای جوان آلمان» پدید آمد که با بیانیۀ روبرهاوزن به سال ۱۹۶۲ موجودیت خود را اعلام کرد و طی دهۀ ۱۹۶۰ سینمای کم فروغ آلمان غربی را از نو ساخت. در ایتالیا، این تغییر ناگهانی نبود، اما بسیار پراهمیت بود. با نمایش ***زندگی شیرین*** فدریکو فلینی و ***ماجرای*** میکل آنجلو آنتونیونی مرگ قطعی نئورئالیسم و فرارسیدن سینمای هنری نو اعلام شد.

سینمای اروپای شرقی نیز طی دهۀ ۱۹۶۰ شاهد دوران نوزایی بود. این نوزایی به آرامی و از زمانی آغاز شد که «آب شدن یخ‌ها» پس از مرگ استالین در ۱۹۵۳ بر تمامی جهان کمونیست تأثیر گذاشت، جهانی که همواره سینمایی تجربی داشت، اما در سال ۱۹۶۸، یعنی زمان حملۀ شوروی به چکسلواکی، متمایزتر شد. در همین سال موج شورش‌های دانشجویی سبب سیاست‌گرایی کوتاه مدت سینمای غرب، به ویژه فرانسه و آلمان، گردید.

تغییرات دهۀ ۱۹۶۰ محدود به اروپا نبود. انقلاب کوبا به سال ۱۹۵۹ بر رشد سینماهای نوین در آمریکای لاتین، به ویژه برزیل، تأثیر فراوانی داشت. در ژاپن نیز نظام استودیویی که استادانی چون میزوگوچی و اُزو از دل آن سربرآوردند، با بحران رو در رو بود و تغییر شرایط ورود کارگردانانی چون ناگیسا اوشیما را به عرصۀ جهانی امکان‌پذیر کرد. اوشیما بعدها در سینمای ژاپن حکم گدار در سینمای فرانسه را پیدا کرد.

سینماهای نوین مرزهای فیلم هنری را بسیار فراتر بردند. این فیلم‌ها تماشاگران جدیدی را جذب سینما کردند که برای آنهافیلم اهمیت فرهنگی فراوانی داشت. طی دهۀ ۱۹۶۰ و اوایل دهۀ ۱۹۷۰، سینما با این تماشاگران عمدتاً جوان بسیار صریح‌تر از سایر اشکال هنری سنتی سخن می‌گفت. اما جدای از ایتالیا و فرانسه، سینمای نوین در جلب انبوه مخاطبان ناموفق بود. به دلیل محدودیت تعداد تماشاگران، فیلم‌های جدید ناگزیر کم هزینه بودند یا از یارانه استفاده می‌کردند (و گاهی هر دو) تا به بقا ادامه دهند. در اواخر دهۀ ۱۹۷۰ طراوت سینمای نوین رو به زوال رفت و این سینما یا در حاشیه ماند یا جذب جریان اصلی شد. اما در این میان، خود جریان اصلی نیز تغییر کرد و نو شد؛ نه

تنها در اروپا، بلکه حتی در آمریکا نسل جدیدی از فیلمسازان سینما دوست و آشنا به ادبیات پا گرفتند. هر چند شاید نخستین فیلم‌های این نسل را بتوان فیلم‌های کم هزینهٔ سودآور دانست، دیدگاه‌های فرهنگی آنها تحت تأثیر تماشای فیلم‌های آمریکایی قدیمی در تلویزیون و فیلم‌های اروپایی در فیلمخانه‌ها شکل گرفته بود.

مهم‌ترین فیلمسازان آمریکایی، از کوپولا گرفته تا اسپیلبرگ، اسکورسیزی، وودی آلن و کوئنتین تارانتینو که از دههٔ ۱۹۷۰ به بعد مطرح شدند، بسیار مدیون سینمای اروپا هستند.

اما خود سینمای اروپا اکنون با بحران روبه‌رو است. در این بین، استودیوهای آمریکایی پس از پشت سر گذاشتن بحران‌های دههٔ ۱۹۶۰، دوباره توان خود را باز یافته‌اند. این استودیوها علاوه بر این که بر تولیدکنندگان و توزیع کنندگان مستقل داخلی چیره شده‌اند، توانسته‌اند تسلط جهانی خویش را باز یابند، تسلطی که پیش‌تر، در دههٔ ۱۹۲۰، داشتند و به خاطر عواملی چند طی سال‌های ۱۹۳۰ تا ۱۹۷۰ از آن باز ماندند. در زمینهٔ سینما، «نظم نوین جهانی» که پس از سقوط کمونیسم تهدیدی جدید به حساب می‌آید، نه تنها حاکی از پیروزی غرب بر شرق یا شمال بر جنوب است، بلکه به ویژه به معنی پیروزی آمریکایی‌ها بر تمام رقیبان است.

مسألهٔ دیگر که از دیرباز وجود داشته است، اما طی دهه‌های پس از ۱۹۶۰ اهمیت بیشتری یافته است، رشد رسانه‌های گروهی رقیب سینما، به ویژه تلویزیون، است. سینمای مدرن در محیطی بسیار متفاوت از محیط دوران‌های صامت و اوایل ناطق به حیات خود ادامه می‌دهد، و هم شکل فعلی آن و هم توانایی‌های بالقوهٔ آن برای پیشرفت آتی تحت تأثیر چگونگی تغییرات این محیط است. نخستین رقیب سلطهٔ انحصاری سینما (همراه با احتمال «تداخل») رادیو بود. سپس تلویزیون پا به عرصه گذاشت و از پی آن ویدیو پدید آمد. به همین خاطر این بخش از کتاب با فصلی دربارهٔ «سینما در عصر تلویزیون» آغاز می‌شود که در آغاز به رشد پیوستهٔ رسانهٔ رقیب می‌پردازد ـ که ابتدا به آن توجهی نشد، سپس آن را خصمانه دانستند، و اکنون آن را همزیستی آزار دهنده‌ای تلقی می‌کنند ـ رسانه‌ای که پا به عرصه گذاشت تا محیط سینما را در عصر نوین شکل دهد. نخستین بار تأثیر تلویزیون و رسانه‌های مشابه در آمریکا احساس شد و در همان جا بود که نخستین بار راه‌کارهایی برای مقابله با آن اندیشیده شد. تلویزیون و چالشی که پیش روی سینما، به مفهوم سنتی آن، قرار می‌دهد یکی از دلایل اصلی سازماندهی دوبارهٔ صنعت فیلم، و به خصوص هالیوود، طی دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ بود. همین امر سبب تغییرات تکنولوژیک شد و سینما از طریق استفاده از سینماسکوپ و صدای استریو کوشید تا بر تفاوتش با رقیب کوچکش تأکید کند و در عین حال چیزهایی را نیز از آن وام گرفت، بخصوص استفاده از تجهیزات سبک برای مستند سازی و ساختن فیلم‌های تجربی.

یکی از پیامدهای تضعیف نظام قدیمی هالیوود از میان رفتن نظام سخت گیرانهٔ تولید و سانسور بود ـ همان ممیزی مشهور تولید (production code). هالیوود در جهت تمایز از کل خانوادهٔ رسانه‌های تصویری و به خصوص تلویزیون (و نیز جهت رویارویی با فیلم‌های کمتر سانسور شدهٔ اروپا و سایر نقاط جهان) در زمینهٔ طبقه بندی‌های سانسور فیلم تجدید نظر کرد. سینما به آزادی بیان نوینی دست یافت، اما در عین حال به خاطر طبقه بندی فیلم‌ها بر اساس میزان سکس و خشونت (که برای جلب تماشاگران گروه‌های سنی متفاوت به سینما ضروری بود) شکل جدیدی از فیلمسازی بر اساس نیاز بازار پدید آمد.

رهایی سینما از قید سانسور را می‌توان بخشی از تغییر اجتماعی وسیع‌تری دانست که طی دههٔ ۱۹۶۰ جوامع غربی را تکان داد. در آمریکا، مهم‌ترین تغییرها، تغییر توازن میان فرهنگ‌های اکثریت و اقلیت بود که آغازگر آن نهضت حقوق مدنی دههٔ ۱۹۶۰ بود. به تناسب همین نکته، بخش «فیلم‌های آمریکایی» به بررسی حضور سیاه‌پوستان‌در سینمای آمریکا و به تغییرهایی می‌پردازد که پس از نخستین حضور سفیدپوستان در یک کینه‌توسکوپ برای تماشای ***پیکانی‌نی‌ها می‌رقصند*** و فیلم‌های مشابه روی داد. البته حضور روزافزون سیاه‌پوستان(و سایر اقلیت‌ها) در سینما بر جریان اصلی هالیوود و گرایش آن به طبقهٔ متوسط آمریکا تأثیر چندانی نگذاشته است. از بالا تا پایین، از فیلم‌های پرفروش و پرهزینهٔ چند میلیون دلاری تا فیلم‌های کم هزینهٔ سرگرم کننده، سینمای هالیوود به دستگاهی می‌ماند که تضادهای اجتماعی را به گونه‌ای در خود حل می‌کند که آرامش اکثریت تماشاگران احتمالی آشفته نشود. تضادهای نژادی، جنسی و بین نسل‌ها، طبق الگوهایی خیالی و ایده‌آل تغییر داده می‌شوند که زیاد قابل تخطی نیستند. گرایش غالب آن است که خود فیلم‌ها به گونه‌ای ساخته شوند که مخاطبان را براساس میزان انحراف آنها از چارچوب ارزش‌های پذیرفته شده تقسیم‌بندی کنند ـ مثلاً فیلم هایی برای همجنس بازان، سیاه‌پوستان، یا جوانان. به این ترتیب، خطر اصلی چنین تقسیم بندی‌ای در گرایش هالیوود برای جذب و خنثی کردن فشارهایی نهفته است که از دههٔ ۱۹۷۰ به بعد، سینمای خارج از جریان اصلی (Non-mainstream) از یک سو و جامعه‌ای که هر روز طبقاتی‌تر از دیروز می‌شود از سوی دیگر، برآن وارد می‌کنند.

چه از نظر هنری و چه از نظر سیاسی، جذاب‌ترین دستاوردهای سینما از ۱۹۶۰ به بعد، خارج از حوزهٔ جریان اصلی پدید آمده‌اند. فضای سیاسی تردید برانگیز دههٔ ۱۹۶۰ و پیدایش ابزارهای سبک وزن جدید که سبب انقلابی در زمینهٔ مستند سازی گردید، در ایدهٔ سینما ـ حقیقت نمود پیدا کرد. آوانگارد سینمایی که از دههٔ ۱۹۳۰ دچار رکود شده بود، در فضایی مشابه تجدید حیات کرد و در قالب «زیرزمینی» شکل گرفت. انیماتورهای مستقل با سرزندگی خارق العاده‌شان فقدان ساخت فیلم‌های توسط جریان اصلی را جبران کردند. در کمال تأسف، آثار این گروه تا در تلویزیون به نمایش درنیاید ناشناخته باقی می‌ماند. درون جریان اصلی، اغلب بار نوآوری بر دوش نوار صدا و پارتیتور موسیقی است. هر نوع موسیقی مدرن، از محصول‌های پیش پا افتادهٔ تولید انبوه گرفته تا راک اند رول را می‌توان در نوار صدای فیلم‌های پس از ۱۹۶۰ پیدا کرد. دست کم در این زمینه، می‌توان فیلم هالیوودی را به اندازهٔ «فیلم‌های هنری» مدرن‌تر اروپا و ژاپن جسارت‌آمیز دانست. بخش «گسترش مرزها» به تمام این حوزه‌ها می‌پردازد و در پایان نظری دارد به ظهور و افول فیلم‌های هنری (عمدتاً اروپایی) در مقام رقیبی قابل توجه برای سینمای عامه‌پسند جریان اصلی.

به هر حال، و بیش از هر چیز دیگر، دورهٔ پس از ۱۹۶۰ را می‌توان به سبب پیدایش مجموعهٔ فرهنگ‌های سینمای جهان شایان توجه دانست، هر چند که شاید خلاف عقیدهٔ عمومی باشد. سینماهای ملی و بومی، از زلاندنو تا سنگال، از تایوان تا کبک، ارج و منزلتی دارند که با فروش گیشه‌ای آنها قابل ارزیابی نیست. در برخی نقاط جهان، مثل آفریقا، فیلمسازی بومی تازه پا گرفته است. در دیگر نقاط، مثلاً شبه قارهٔ هند، فیلمسازی بومی تاریخچه‌ای طولانی و متمایز دارد. اما در تمام جهان و به دلایلی مشابه ـ به خصوص سقوط استعمار اروپا پس از ۱۹۴۵ـ سینما در تثبیت هویت ملی و بومی نقشی اساسی ایفا کرده است و همچنان، حتی در حضور نئوامپریالیسم آمریکایی و استیلای هالیوود، چنین نقشی را حفظ کرده است. سینماهای بومی جهان، چه محافظه کار و چه تندرو، سنتی یا مدرن، اغلب در برابر ابرشهر وکانون‌های مسلط سیاسی و فرهنگی قرار می‌گیرند. این سینماها، حتی در خفیف‌ترین شکل خود، بر حق متمایز بودن صحه می‌گذارند ـ حق چک‌ها برای چک ماندن و نه جزو اقمار شوروی بودن، حق مردم کبک برای کبکی بودن و نه کانادایی یاآمریکایی بودن، حق مردم آفریقا برای مشاهده بازتاب فرهنگ خودشان در برابر روند غربی‌شدن.

چشم اندازی که در این جا ارایه می‌شود شامل کشورهایی است که سینمایی به شدت تجاری دارند، مثل هنگ‌کنگ؛ کشورهایی که سینمای‌شان به طریق دولتی کنترل می‌شود و از طرف دولت یارانه می‌گیرد (یا دست کم تا همین اواخر چنین وضعیتی داشتند)، مثل کشورهای بلوک شرق؛ و کشورهایی که سینمای آنها همواره در مقام جناح اقلیت مخالف ظاهر شده است، مثل بیشتر بخش‌های آمریکای لاتین. علاوه بر این به کشورهایی همچون هند پرداخته می‌شود که سینمای بومی‌اش تماشاگران پروپاقرص و توانایی صادرات قوی دارد و کشورهایی که (بیشتر از آن هستند که بتوان مثالی آورد) سینمای آنها، حتی در خود آن کشورها، تماشاگران اندکی دارد. هم چنین کشورهایی مطرح می‌شوند که در سینمای آنها ترکیبی از گرایش‌های متفاوت به چشم می‌خورد ـ مثلاً کشورهایی که سینمای «هنری» و «عامه پسند» در کنار هم وجود دارند و هر کدام مخاطبان خاص خود را دارند (آلمان) یا کشورهایی که مرز میان این دو نوع سینما در آنها بسیار نامشخص‌تر است (ایتالیا). تنوع سینماهای ملی و بومی چنان زیاد است که تقسیم‌بندی دقیق آنها امکان‌پذیر نیست. به همین دلیل باید بخش سینماهای جهان را مقاله به مقاله بررسی کرد، زیرا هر مقاله مسایل خاص آن کشور یا منطقه را مورد بررسی قرار داده است.

کتاب با دو مقالهٔ متفاوت به پایان می‌رسد. نخستین مقاله دربارهٔ نظریه‌های نوین سینمایی است که طی سی سال گذشته پدید آمده‌اند و هم بر روش اندیشیدن و نقد سینمایی اثر گذاشته‌اند و هم (تا حدی کمتر، اما نه بی‌اهمیت‌تر) بر نوع فیلم هایی که چه در حاشیه و چه در جریان اصلی، ساخته شده‌اند. البته یکی از حوزه هایی که تأثیر نخست در آن محسوس است خود این کتاب است، زیرا تاریخ‌نگاری سینما از روند طولانی تحول در زمینهٔ اندیشیدن به سینما بشترین بهره را برده است، تحولی که پس از میانهٔ دههٔ ۱۹۶۰ روی داد.

مقاله دوم مفهوم صریح برگ‌هایی از تاریخ را به کار می‌گیرد تا به وضعیت سینمای امروز و توازن متغیر میان هالیوود و دیگر سینماها و میان سینما و سایر رسانه‌های دیداری شنیداری بپردازد. این مقاله، بر خلاف نظریهٔ رایج امروزه که سینما را در سیر نزولی گریز ناپذیر گرفتار می‌بیند، معتقد است که سینما بسیار زنده است ـ هم در قالب فیلم‌های جدیدی که ساخته می‌شوند و هم در قالبی تاریخی که (به لطف حضور تلویزیون و ویدیو) اکنون بیش از هر زمان دیگری در دسترس تماشاگران سراسر جهان قرار دارد.

ترجمه: شهراد تجزیه‌چی

سینما در عصر تلویزیون

تلویزیون و صنعت سینما

میشل هیلمز

بطور کلی سینما و تلویزیون را از هر دو جنبهٔ روش‌های تولید و تجربهٔ نمایش متمایز از هم می‌دانند. در واقع از نخستین روزی که تلویزیون به عنوان رقیب بالقوهٔ سینما در پهنه‌ای گسترده پا به عرصه گذاشت، این دو عمیقاً درهم تنیده شده‌اند. این قضیه به خصوص در آمریکا صادق بود که تداخل میان حوزه‌های مورد علاقه سینما و رادیو از دههٔ ۱۹۲۰ آغاز شد و با آغاز پخش تلویزیونی به صورت تجارتی در ۱۹۳۹ به تلویزیون نیز سرایت کرد. در کشورهای اروپایی که پخش تلویزیونی در انحصار دولت قرار داشت، سینما و تلویزیون مدت طولانی‌تری جدا از هم ماندند، اما از دههٔ ۱۹۵۰ به بعد در تمام سطوح و به گونه‌ای روز افزون به هم نزدیک شدند. از دههٔ ۱۹۸۰ با اختراع تلویزیون با صفحهٔ بزرگ و ویدیوی خانگی تمام تمایزهای میان سینما و تلویزیون مخدوش شد. هر روز پیش از پیش، از وسایل الکتریکی برای نمایش فیلم استفاده می‌شود؛ شرکت هابیش‌ازآن‌که هم برای سینما و هم برای تلویزیون وسایل و تجهیزات می‌سازند، و فیلم‌های سینمایی بیش از آن که در سالن‌های سینما به نمایش درآیند از تلویزیون پخش می‌شوند (چه به صورت پخش سراسری و چه به صورت ویدیویی).

پیش از تلویزیون

در ایالات متحده، پخش سراسری به شکل خصوصی آغاز شد. ایستگاه‌های تجاری از طریق دو شبکهٔ بزرگ به هم پیوند می‌خوردند ودولت فدرال چندان در تنظیم آنها نقشی نداشت. استودیوهای هالیوود ابتدا برنامهٔ زمان‌بندی پخش فیلم‌ها را به گونه‌ای پیشنهاد کردند که از تداخل زمانی با پخش رادیویی جلوگیری شود. پارامونت و مترو - گلدوین - مه‌یر دراواخر دههٔ ۱۹۲۰ تلاش کردند تا شبکه‌های رادیویی متکی به فیلم و متعلق به خودشان را تأسیس کنند تا با استفاده از هنرمندان تحت قراردادشان برنامه‌های سرگرم کننده تولید کنند و در عین حال به تبلیغ فیلم‌های تولیدی خود نیز کمک کرده باشند. به هر حال اعتراض نمایش دهندگان و عدم موفقیت در زمینهٔ دستیابی به خطوط ارتباط زمینی لازم از طریق شرکت AT&T سبب متوقف شدن این تلاش‌ها گردید. پس از آن، استودیوها به مالکان ایستگاه‌های رادیویی رو کردند و کوشیدند ستاره‌های‌شان را به کارگزاران تبلیغاتی و حامیان مالی که در دهه‌های ۱۹۳۰ و ۱۹۴۰ بیشتر برنامه های رادیویی را تولید می‌کردند، قرض دهند. طی عصر طلایی رادیو ستاره‌ها و استعدادهای هالیوود به صورتی وسیع مورد استفاده قرار گرفتند. پارامونت در ۱۹۲۸ بخشی از سهام سی.بی.سی را خرید، اما در سال ۱۹۳۲ به خاطر فشار مالی مجبور شد آن را واگذار کند. طی دهه‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ پارامونت، مترو- گلدوین - مه‌یر و برادران وارنر ایستگاه‌های رادیویی تأسیس کردند. در سال ۱۹۲۹، شرکت رادیویی آمریکاگردانندهٔ شبکهٔ ان.بی.سی، شرکت فیلم خود را با نام آر.کی.او تأسیس کرد تا هم سیستم صدا ـ روی ـ فیلم خود را عرضه کند وهم بتواند مرکزی باشد برای تولید برنامه‌های رادیویی.

به این ترتیب سینما و رادیو در سال‌های پیش از پیدایش تلویزیون هر چند محصول متفاوتی تولید می‌کردند، اما در عین حال اشتراک منافع فراوانی داشتند. در هنگامهٔ پررقابت بازار رسانه‌های گروهی آمریکا، جدال اصلی بر سر قالب و مخاطب مناسب برای رادیو و فیلم بود. هر چند رادیو به خاطر نیاز به هماهنگی با پخش آگهی‌های بازرگانی، ساختاری کوتاه‌تر، پاره پاره‌تر و آزاد را برگزید که در قالب‌های خاص رادیویی همچون کمدی موقعیت، سریال‌های روزانه و مسابقه‌ها ساخته می‌شدند، اما تأثیر هالیوود، به خصوص در برنامه‌های اقتباسی از سینما همچون نمایش رادیویی، نمایش‌های طولانی‌تر و شوهای موزیکال واریته، آشکار بود.

در مقابل، ستاره‌ها و استعدادهای رادیو بخش قابل توجهی از فیلم‌های هالیوود طی دهه‌های ۱۹۳۰ و ۱۹۴۰ را تولید می‌کردند. ستارگانی چون آموس و اندی (فریمن گاسدن و چارلز کورل)، رودی والی، بینگ کرازبی، و بسیاری از شخصیت‌های کمتر شناخته شده، بر مبنای شخصیت‌های رادیویی فیلم ساختند. پس از آن که AT&T در سال ۱۹۳۶ خطوط ارتباط

زمینی را در سراسر آمریکا گسترش داد، تولید رادیویی به ساحل غربی نقل مکان کرد. در آن جا هر کدام از شبکه‌های اصلی استودیوی خود را تأسیس کردند. با وجود قوانین دولتی که همواره منافع شرکت‌های رادیویی را بر منافع شرکت‌های فیلمسازی ترجیح می‌دادند (زیرا شرکت‌های فیلمسازی را در زمینه کاری خود بسیار توانمند می‌دانستند و اغلب از حالت تراست مانند آنها شکایت می‌شد)، هالیوود در فعالیت‌های رادیویی به گونه‌ای گسترده شرکت کرد ومنافع فراوانی به دست آورد و به همین دلیل خود را محق دانست تا در صنعت در حال شکل‌گیری تلویزیون نیر مشارکت کند.

برخلاف این حالت، رادیوهای اروپایی معمولاً در خدمت عموم بودند و از امکانات و برنامه‌های دولتی استفاده می‌کردند و گاه کنترل آنها نیز در دست دولت بود. به این ترتیب، منافع سینما از نظر اقتصادی با آن تداخل نمی‌کرد و عملاً جدا بود. هر چند، برای مثال، صنعت فیلم انگلیس از دهۀ ۱۹۲۰ از قوانین حمایتی سود برده بود، به هر حال صنعتی تجاری بود که خارج از فضای منافع عمومی فعالیت می‌کرد و تعهدها و وابستگی‌های فرهنگی متمایز و متضادی با این بخش داشت. بی.بی.سی از همان آغاز، برقراری روابط دوستانه با صنعت سینما را بسیار مشکل دید، زیرا شرکت‌های سینمایی از کاهش گرایش به ساخت فیلم‌های پرفروش برای کمک به رقیب سرگرمی ساز تحت حمایت دولت سودی نمی‌دیدند.

بدون وجود رقابت برای افزایش تعداد مخاطبان که رادیوهای وابسته به آگهی برآن مبنا شکل گرفته بودند، برنامه‌ریزی عمیق‌تری امکان‌پذیر بود. بی.بی.سی در سال‌های آغازین کارش بر موسیقی و نمایش «جدی»، گفتگو و بحث، برنامه‌های آموزشی و برنامه‌های کودکان متمرکز شد و قالب‌های متنوع‌تر به تدریج به وجود آمدند. تا میانۀ دهۀ ۱۹۳۰ قالب کمدی / درام چند قسمتی در بی.بی.سی وجود نداشت. الهام بخش شکل‌گیری برنامه‌های آمریکایی رادیو لوکزامبورگ بود. در چنین شرایطی، سینما و رادیو فرصت همکاری یا منافع مشترک معدودی داشتند. در حالی که بی.بی.سی به ریاست جان ریث مأموریت تولید برنامه‌های آموزشی و اخلاقی را ادامه داد، سینما همچنان به ارضای سطح نازل‌تر سلیقۀ عامه نظر داشت، زیرا به منافعی مادی می‌اندیشید که رادیو دغدغه‌اش را نداشت. این الگوی روابط میان رادیو / سینما در تمام اروپا و نیز در ژاپن به چشم می‌خورد. از آن جا که منافع سینما از طریق مالکیت یا حمایت مالی از انحصار دولتی پخش رادیویی تأمین نمی‌شد، این دو صنعت کاملاً جدا از هم باقی ماندند و حتی روابطی خصمانه داشتند. تنها جهت رویارویی با هجوم رقبای آمریکایی به رادیو (از طریق رادیو لوکزامبورگ و دیگر رادیوهای مشابه) و صنعت سینما (از طریق نمایش فیلم‌های هالیوودی وارداتی در سالن‌های اروپایی، بود که این دو متحد شدند).

تلویزیون: آمریکایی

خبر ظهور قریب الوقوع تلویزیون در میانۀ دهۀ ۱۹۳۰ در آمریکا، بریتانیا، فرانسه، آلمان و روسیه بر سر زبان‌ها افتاد. هر چند شرایط جنگی تولید و برنامه ریزی برای ایجاد تلویزیون ملی را در آمریکا بطور موقت به تأخیر انداخت، اما هم شبکه‌های رادیویی و هم استودیوها آماده بودند تا با رفع محدودیت‌های ناشی از جنگ از رقبای دیگر در این زمینه پیشی گیرند. به هر حال کمیسیون ارتباطات فدرال (FCC) در سال ۱۹۴۵ هشدار داد که با هر نوع گرایش انحصارگرایانه و مالکیت انحصاری در زمینۀ پخش تلویزیونی، به خاطر قوانین ضدتراست، شدیداً مقابله خواهد کرد. استودیوهای هالیوود برنامه‌های جایگزینی را پیش گرفتند تا به خدمات پرسود تلویزیونی استوار بر نمایش فیلم بپردازند. این خدمات عبارت بود از تئاتر تلویزیونی، پخش وقایع مورد توجه عموم، همچون مسابقات ورزشی، تئاتر یا اپرا بر روی پردۀ سینما، و تلویزیون کابلی که نسخۀ اولیۀ فیلم‌های پرداخت ـ درازای ـ تماشا بود که در خانه قابل تماشا بودند. هر چند سیاست نظارتی و تصمیم‌های ناخوشایند FCC گسترش استفاده‌های رقابتی از رسانۀ تلویزیون را محدود کرد، هالیوود همان برنامه‌ای را پیش گرفت که پیش‌تر در برابر رادیو پیش گرفته بود، یعنی پی‌گیری قاطعانۀ بازاریابی در زمینه‌های دیگر.

تا میانۀ دهۀ ۱۹۵۰، پروندۀ ضدتراست پارامونت سبب شد که استودیوهای آمریکایی، شعبه‌های نمایشی‌شان را بفروشند و تا اندازۀ زیادی مؤثرترین و کارآترین شگرد مخالفت خود با دخالت تلویزیون را از دست بدهند. در حالی که یکی از سودآورترین شاخه‌های بخش نمایش (یونایتد پارامونت تیاترز) با یکی از شبکه‌های پخش رادیویی (ABC) ادغام شد، بیشتر فعالیت‌ها در بخش تولید متمرکز شد و تولید برای رسانۀ در حال رشد به طور جدی آغاز گردید. در سال ۱۹۶۵، تقریباً ۷۰ درصد از برنامه‌های بخش نمایش فیلم، با تجهیزات تازۀ تلویزیونی استودیوهای بزرگ و کوچک تهیه می‌شد. قرار داد لغو انحصارگری در عین حال روند از میان رفتن نظام استودیویی پیوسته و کلاسیک هالیوود را تسریع کرد،

و همگام با تشکیل شرکت هایی توسط تهیه کنندگان مستقل به همراه دو یا سه چهرهٔ اصلی رادیویی یا سینمایی، استودیوهای عمدهٔ سابق در بخش توزیع نقشی حیاتی یافتند. تمام زمان‌های خالی که مستقیماً با تولیدهای استودیویی پر نمی‌شد، به چندین و چند «تولید کنندهٔ مستقل» («Indie Prods» ـ عبارتی که «ورایتی» برای اشاره به آنها استفاده می‌کرد)، هم چون فردریک زیو، «دسیلو» (دسی ارناز و لوسی بال)، جری فربنکس و هال روچ، اجاره داده می‌شد. در دههٔ ۱۹۶۰ شبکه‌ها نمایش مرتب و برنامه ریزی شدهٔ فیلم‌های سینمایی را آغاز کردند.

این امر بدین دلیل امکان‌پذیر شد که مسایل مربوط به نحوهٔ پرداخت به بازیگران و موسیقیدان‌ها با اتحادیه‌های آنها حل و فصل شد و درآمد شبکه‌ها از تبلیغات به حدی رسید که می‌توانستند هزینه خرید فیلم‌ها را تأمین کنند. موفقیت این «برنامه»های نمایشی سبب شد تا شبکه‌ها قالب جدیدی پدید آورند: فیلم «ساخته شده برای تلویزیون» و به تولید فیلم به شکل خاص خودشان بپردازند.

هالیوود فعالانه وارد عرصهٔ کسب و کار اتحادیه‌ای شد و به عنوان جایگزینی برای برنامه سازی برای شبکه‌ها به فروش مستقیم فیلم به ایستگاه‌های سراسر کشور دست زد. در سال ۱۹۷۱ قوانین به اصطلاح «مالی/اتحادیه‌ای» (سود مالی و تشکیل اتحادیه) شبکه‌های تلویزیونی را ملزم کرد تا از میزان تولید خود بکاهند. این امر به هالیوود فرصت داد تا موقعیت از پیش نیرومند خود در عرصهٔ تولید برای شبکه‌های تلویزیونی را مستحکم‌تر سازد. شبکه‌های تلویزیونی آمریکا به قلمروی، اگر نه قانونی، دست کم عملی، ابر قدرت‌های رادیویی و کارخانه‌های تصویرسازی هالیوود تبدیل شدند. به این ترتیب در حالی که تولید فیلم سینمایی بارزترین جلوهٔ هالیوود باقی ماند، در دههٔ ۱۹۷۰ استودیوهای سینمایی هالیوود عمدتاً به مراکز تولید تلویزیونی تبدیل شد.

استودیوها تولید فیلم‌های ردهٔ B را متوقف کردند. این امر حاکی از آن است که شرایط نمایش تغییر کرده بود و هم چنین تولید فیلم‌های کم هزینه به تلویزیون منتقل شده بود. تولید و نمایش فیلم‌های خبری ـ یکی از پررونق‌ترین شاخه‌های تولید طی دههٔ ۱۹۴۰ - ناگهان متوقف شد، زیرا فیلم‌های خبری و مستند از تلویزیون پخش می‌شدند و سالن‌های مخصوص نمایش فیلم‌های خبری بسته شدند. «فیلم‌های زنان» هالیوود ـ ملودرام‌های کم هزینه یا هدف جلب مخاطبان مؤنث ـ از سالن‌های سینما رخت بربستند و جای آنها را برنامه‌های تلویزیونی روزانه گرفتند که ساعت پخش مشخصی داشتند.

لوسی بال و دسی آرناز در من لوسی را دوست دارم

پدیدهٔ «فیلم‌های پرفروش» که در از هم گسیختگی عمودی نظام هالیوودی ریشه داشت، بازتابی بود از فلسفهٔ هالیوودی «عظیم بسازید، عظیم جلوه دهید و خوب بفروشید» دوران انتقالی. هم زمان با رقابت برای جذب ستاره‌ها و استعدادهای برجسته، هزینه‌ها و بازگشت هزینه‌ها افزایش یافت و سرمایه گذاری شکل افراطی گرفت. به این ترتیب، سالن‌های «بزرگ» به واسطهٔ گسترش جمعیت از درون شهرها به حاشیه‌ها و شهرک‌ها از مد افتادند و مجتمع‌های چند منظورهٔ خرید و سینماهای سواره جایگزین نظام دیرپای «نمایش اول در کاخ‌ها / نمایش دوم در سالن‌های کوچک‌تر» شدند که از دیرباز جلوه‌ای از زندگی شهری بود.

اروپا و ژاپن

برخلاف آمریکا، پیوند صنایع سینما و تلویزیون در اروپا با موانع چشم‌گیری رو در رو بود و مشکل صادرات رسانه‌ای و سرمایه گذاری آمریکا بر آن می‌افزود. در بریتانیا، همکاری میان صنایع سینما و تلویزیون با مخاطرات چندی روبرو بود که در

رابرت آلتمن (ـ ۱۹۲۵)

در کانزاس سیتی، میسوری به سال ۱۹۲۵ به دنیا آمد. طبق اصول کلیسای کاتولیک رومی پرورش یافت و در مدرسه یسوعی‌ها تحصیل کرد. مدتی در ارتش خلبان بمب افکن بود سپس ریاضیات و مهندسی خواند اما فعالیت هایش را کنار گذاشت و به هالیوود نقل مکان کرد تا فیلمنامه بفروشد.در این زمینه چندان موفق نبود، به همین دلیل به کانزاس سیتی بازگشت و شش سال در آن جا ماند و فیلم‌های صنعتی و نیز یک فیلم سینمایی کم‌هزینه به نام ***بزهکارها*** (، ۱۹۵۷) ساخت. یونایتد آرتیستز حقوق این ملودرام اجتماعی را دربارهٔ مسایل جوانان خرید و آلتمن به واسطهٔ این موفقیت توانست به هالیوود بازگردد. در آن جا مستندی به نام ***داستان جیمزدین*** (۱۹۵۷) ساخت و به طور گسترده‌ای در تلویزیون به کار پرداخت و قسمت هایی از ***آلفرد هیچکاک تقدیم می‌کند، ثروت بادآورده، ایستگاه اتوبوس، تئاتر رمز آلود کرافت*** و ***تئاتر پرتعلیق کرافت*** را ساخت.

در ۱۹۶۳ شرکت فیلم سازی‌ای به نام لاینزگیت فیلمز تأسیس کرد تا خودش فیلمنامه هایش را بسازد اما استودیوها چندان علاقه‌ای به استخدام آلتمن به عنوان کارگردان نشان ندادند. زمانی که آلتمن برادران وارنر را قانع کرد و کارگردانی ***شمارش معکوس*** را در ۱۹۶۶ به او واگذار کردند، استودیو دیالوگ‌های درهم دویده آن را غیر قابل فهم تشخیص داد و فیلم را دوباره تدوین کرد. آلتمن چند وقتی در گمنامی کارکرد تا این که فیلم موفق ***مش*** (۱۹۷۰) را کارگردانی کرد. این فیلم برای او شهرت و آزادی بیشتر را برای ساختن پروژه‌های خودش ارمغان آورد. تعداد زیادی از فیلم‌های او در اوایل دههٔ ۱۹۷۰ مورد توجه فراوان منتقدین قرار گرفتند که اوج آنها ***نشویل*** (۱۹۷۵) بود فیلمی به سبک آلتمن، پرشخصیت و چند داستانی که تصویرگر چند روز زندگی پایتخت موسیقی جنوب کشور بود.

فیلم‌های بعدی او چندان موفق نبودند و نهایتاً در سال ۱۹۸۰ ***پای‌پای*** را ساخت که نتوانست انتظارات استودیو مبنی بر پرفروش بودن آن را تأمین کند. آلتمن شرکت فیلمسازی‌اش را فروخت و دوران کاری او در هالیوود به پایان رسید. طی دوران پس از هالیوود آلتمن چند فیلم برمبنای نمایشنامه‌های موفق ساخت و نیز تعدادی نمایش برای تلویزیون و اپراهای صحنه‌ای فیلمبرداری کرد و اغلب خارج از هالیوود و با بودجه‌ای اندک کار کرد. درمیان آثار این دوره به خصوص مجموعهٔ او برای HBO در سال ۱۹۸۸ به نام Tanner 88 (۱۹۸۸) قابل ذکر است زیرا بیانگر گرایش آلتمن به تصویر نیمه مستند مکان‌ها و ترکیب آن با شخصیت‌های داستانی است. ***ونسان وتئو*** (۱۹۹۰) فیلمی دربارهٔ زندگی ونسان ون‌گوگ و برادرش، دوباره آلتمن را مورد توجه منتقدان قرارداد و نهایتاً تهیه کننده‌ای او را برای کارگردانی ***بازیگر*** (۱۹۹۲)، هجو نابکاری‌های هالیوود بر مبنای رمان مایکل تالکین به کار گرفت. این فیلم بسیار موفق بود، هم از دید منتقدان و هم از نظر میزان فروش، و آلتمن بار دیگر برای هالیوود عزیز شد ـ چنان که بیست سال پیش‌تر چنین بود ـ به رغم این حقیقت که ***بازیگر*** فیلم‌های هالیوودی را هم از نظر شکل و هم از نظر محتوی به نقد می‌کشید.

موفقیت ***بازیگر*** به آلتمن فرصت داد تا رویای دیرپایش، ***برش‌های کوتاه*** (۱۹۹۳) را به تصویر کشد. این فیلم برمبنای چند داستان و یک شعر از ریموند کارور ساخته شد. این فیلم زمانی بیش از سه ساعت دارد و از مشخصهٔ آلتمن، یعنی چندین خط داستانی، بهره‌مند است و دلیلی است بر تمایل دنباله دار او به تغییر ساختارهای روایتی هالیوود. تأثیر او بر هالیوود را می‌توان در آثار دوستان و دستیاران سابق او، کسانی چون آلن رودلف و مایکل ریچی پی گرفت.

مشخصهٔ فیلم‌های آلتمن، نوآوری در تکنیک و نیز ساختار است. او در اوایل کارش تکنیک هایی را برای ضبط صدای زنده ارایه کرد که طبق آن صدای بازیگران بر نوارهایی جداگانه ضبط می‌شد. به این ترتیب فضاسازی شنیداری و پیچیدگی صدای فیلم را گسترش می‌داد و نیز به ضرباهنگ اتفاقی بازی بازیگرانش دست می‌یافت. کارکرد موسیقی و صداهای زمینه، چه با منشاء درون فیلمی یا برون فیلمی (diegetic or extradiegetic) در فیلم‌های آلتمن پیوند تصاویر و داستان‌های به ظاهر جدا از هم چون است همچون آوازهای لئونارد کوهن در ***مک کیب و خانم میلر*** (۱۹۷۱)، موسیقی ***نشویل*** و آوازخوانی آنی راس در ***برش‌های کوتاه***.

نمای بصری فیلم‌های آلتمن نیز به همین اندازه خلاقانه هستند. استفاده از لنز تله فوتو فضای بصری فیلم‌های او را تخت و عریض می‌کند و به تصاویر کیفیت تصویری خاصی می‌بخشد که کم و بیش

سیسی اسپایک و شلی دووال در سه زن (رابرت آلتمن، ۱۹۷۷)

شبیه به نقاشی نقطه به نقطه است. دوربین او آزادانه حرکت می‌کند و فیلمبردار او همپای جا به جایی بازیگران ترکیب‌بندی بداهه‌ای را می‌سازد. فیلم‌های حاصله اغلب کولاژی هستند از زوایای دائماً در حال تغییر و حرکات شناور دوربین.

آلتمن شکل سنتی ژانرهای هالیوودی را نیز تغییر داده است. او وسترن‌هایی همچون **مک کیب و خانم میلر** و **بوفالو بیل و سرخپوستان** (۱۹۷۶)، و فیلم‌های جنایی همچون **دزدهایی همچون ما** (۱۹۷۴)، **خداحافظی طولانی** (۱۹۷۳) و **بازیگر** ساخته است. اما در هرکدام از این فیلم‌ها قواعد ژانر واژگون شده‌اند: در مک کیب و خانم میلر قهرمان نه هفت‌تیرکش است نه مرد قانون بلکه پا انداز است و صاحب شرکت. در بازیگر قاتل هیچ گاه به دام نمی‌افتد و پایان خوش هالیوودی که بازیگران راجع به آن بحث می‌کنند به پایان فیلمی تبدیل می‌شود که در حال تماشای آن هستیم.

آلتمن همواره از طریق روایت زندگی غیر متجانس و غیرقابل تلفیق افراد جامعه، خود جامعه را بررسی می‌کند و تصویر چند وجهی از جامعه‌ای فردگرا به دست می‌دهد. او همواره از آفریدن قهرمان سرباز زده است و پیوسته به شگردهایی کنایه زده است که این قهرمانان را می‌آفریند، چه توسط سیاست، مطبوعات یا خود سینما. به این ترتیب تصویری که آلتمن از مکان هایی مشخص ارایه می‌کند به تصویری از صنعت فرهنگ تبدیل می‌شوند. فیلم هایی مستند دربارهٔ خود آن فیلم‌ها در مقام داستان. نمایاندن ذات قالب‌های هالیوودی توسط آلتمن، ظاهراً شگرد او است برای دوری گزینی از هالیوود، حتی زمانی که در دل هالیوود کار می‌کند.

ادوارد اُنیل

گزیدهٔ فیلم‌شناسی

بزهکارها(۱۹۵۷)، شمارش معکوس(۱۹۶۶) مش(۱۹۷۰)، نشویل (۱۹۷۵)، سه زن(۱۹۷۷)، پای پای (۱۹۸۰)، ونسان و تئو(۱۹۹۰)، بازیگر (۱۹۹۲)، برش‌های کوتاه (۱۹۹۳)، لباس حاضری (۱۹۹۵)

کتاب‌شناسی

Bourget, Jean - Loup (1980) , Robert Altman.

Kagan, Norman (1982), American Skeptic: Robert Altman's Genre Commentary Films.

Keyssar , Helene (1991) , Robert Altman's Americ.

McGilligan, Patrick (1989) , Robert Altman : Jumping off the Cliff.

Wexman. Virginia Wright, and Bisplinghoff, Gretchen (1984), Robert Altman : A Guide to References and Resources.

سایر نقاط اروپا نیز به چشم می‌خورد. برای صنعت سینمای پس از جنگ که گزارش رسمی کمیتهٔ هیأت بازرگانی آن را «نامناسب‌ترین صنعت برای مالکیت و عملکرد دولتی» توصیف کرده بود پیوند با سرویس تلویزیونی بی.بی.سی که تازه پا می‌گرفت دشوار بود. ظاهراً سه عامل بر این مخالفت درون صنعتی تأثیر گذاشته بود: پیوند نزدیک منافع صنعت سینما با منافع سینماداران قدرتمند و بی‌پروا که در برابر روابط نزدیک‌تر سینما و تلویزیون جبهه می‌گرفتند؛ وابستگی نمادهای عمدهٔ تولید فیلم بریتانیا (مشخصاً رنک و ABPC) به استفاده‌های تجاری تلویزیون از طریق ارایهٔ تازه‌های تلویزیونی و ایجاد کانال‌های تلویزیونی حمایت شده توسط بخش تجاری که بسیار مورد بحث و جدل بود؛ و دخالت شدید استودیوهای آمریکایی در صنعت سینمای بریتانیا.

همراه با تشدید کشمکش، بی‌بی‌سی خود به تولید تلویزیونی پرداخت و کوشید همان نوع استانداردهای برنامه‌های عمومی را که در رادیو برقرار کرده بود پی گیرد. حتی شکل‌گیری ITV در ۱۹۵۹ و BBC2 در ۱۹۶۴ بر حل مسألهٔ سینما تأثیر چندانی نگذاشت، جز آن که به واسطهٔ افزایش رقابت نیاز به تولید فیلم را افزایش داد. صاحبان بخش نمایش با تشکیل سازمان مقاومت صنعت سینما (FIDO)در ۱۹۵۸ به مقاومت‌شان سرو شکلی دادند. این سازمان مالیاتی براساس میزان فروش بلیط برای سینماها برقرار کرد تا بنیادی را برای خرید فیلم بنا نهد که هدف آن «نجات» فیلم‌های بریتانیایی از فروخته شدن به تلویزیون و تحمیل محدودیت‌هایی برای فروش و برنامه سازی برای تلویزیون باشد. سالن‌های سینما که پیش‌تر در ۱۹۵۰ گرفتار «مالیات ایدی» (Eady levy) بردرآمد و مالیات اضافی بر سرگرمی در ۱۹۵۶ بودند با سرعتی هشدار دهنده رو به تعطیلی نهادند و سالن‌داران نغمه‌ای ناامیدانه‌تر سردادند. دنیس والس، رئیس سابق انجمن سینماداران (CEA) درسال ۱۹۵۳، در Kine Weekly ناامیدانه چنین اظهار کرد: «ما نباید بخشی از برنامه‌های تأمین مجانی سرگرمی مردم باشیم. این قانون بدی‌ست».

می‌توان گفت که تلاش‌های دست اندرکاران بخش نمایش (و دولت) برای نجات صنعت فیلم تنها روند سقوط آن را تسریع کرد، زیرا مانع همکاری تولید کنندگان انگلیسی با تلویزیون شد ـ تلویزیونی که منبع مطمئن‌تری برای تأمین هزینه‌های تولید فیلم به شمار می‌آمد ـ و به این ترتیب سبب تغییر الگوهای جمعیتی و سرگرمی‌های پس از جنگ شد. در

عین حال مقاومت فیلمسازان انگلیسی در برابر فروش فیلم و همکاری مستقیم‌تر با تلویزیون به نوعی سبب تشویق بی.بی.سی به گسترش فعالیت‌هایش در حوزه‌هایی از تولید فیلم شد که در صورت وجود فیلم‌های آماده، به خصوص فیلم‌خبری، وارد آن نمی‌گردید. بخش نمایش نیز دچار مشکل شد، زیرا مالیات‌های تحمیلی مانع از ساخت سالن‌های جدید در شهرک‌های روبه رشد و «شهرهای جدید» در سراسر کشور گردید. «تماشاگران از دست رفتهٔ» سینما به تلویزیون رو کردند.

عرضهٔ فراوان محصولات سینمایی آمریکایی برای فروش به شبکه‌های تجاری در حال رشد، سبب پیچیده‌تر شدن اوضاع تولیدکنندگان و نمایش دهندگان انگلیسی شد. این محصولات به طور گسترده توسط MPEA، بخش صادرات اتحادیهٔ تولید کنندگان تصاویر متحرک، در سراسر اروپا بازاریابی می‌شدند. در سال ۱۹۶۴، MBC، یونایتد آرتیستز، گلدوین و سلزنیک برنامه‌ها و فیلم هایی را به تلویزیون بریتانیا فروختند؛ و سد نمایش دهندگان درهم شکست. در آن سال، سیزده درصد از برنامه‌های شبکه‌های بریتانیایی را فیلم‌های سینمایی انگلیسی یا خارجی تشکیل می‌داد. در همین حال بی.بی.سی ۸۵٪ از برنامه هایش را خود تولید می‌کرد. اما، همانند آمریکا، شرکت‌های سینمایی عمدهٔ بریتانیا راه هایی‌را برای نفوذ به تلویزیون یافتند: سازمان رنک بخشی از سهام تلویزیون جنوب، یکی از شرکت‌های ITV را به همراه Associates Newspapers Group و دی.سی.تامسن خرید. ABCP متعلق به لوگرید نمایندهٔ وابسته منطقه‌ای ITV شد و در ناحیهٔ میدلندز فعالیت کرد؛ و گرانادا متعلق به سیدنی برنستین بخش اصلی شمال انگلستان را به خود اختصاص داد.

در دیگر کشورهای عمدهٔ تولید کنندهٔ فیلم در اروپا، یعنی فرانسه، آلمان و ایتالیا، نیز به تدریج الگوی مشابهی شکل گرفت. در تمام این کشورها، صنایع پخش رادیو/تلویزیونی کمابیش در مالکیت یا کنترل مستقیم دولت باقی ماند و آن را ابزاری در خدمت فرهنگ ملی و مردمی می‌دانستند. از طرف دیگر، صنعت سینما هر چند به واسطهٔ نظام تعرفه‌های وضع شده از طرف دولت حمایت می‌شد و یارانه دریافت می‌کرد، اساساً در قلمرو تجارت خصوصی باقی ماند. تلویزیون در اروپا تدریجی‌تر از آمریکا گسترش یافت و به سینما فرصت داد تا طی دههٔ ۱۹۵۰ به رشد خود ادامه دهد. در واقع، در ایتالیای پس از جنگ، رنسانسی سینمایی اتفاق افتاد و تولید فیلم و تعداد سینماها و فروش بلیط بسیار بیش‌تر از گذشته (و آینده) شد. در فرانسه، حتی پیش از آن که تلویزیون به سطحی برتر ارتقاء یابد، درآمد سینماها کاهش یافته بود. این امر بیانگر آن است که تغییرات بافت جمعیتی پس از جنگ و عادت‌های مخاطبان احتمالاً بر سیر نزولی تماشاگران سینما بیشتر اثر گذاشته است تا رقابت تلویزیون با سینما.

به هر تقدیر، در دههٔ ۱۹۶۰، کاهش درامد سینماها و رقابت

توک تاونلی وریچارد وردزورث در برداشت سینمایی سریال بی.بی.سی با نام تجربهٔ کوانترماس(۱۹۵۵)

با فیلم‌های آمریکایی برای جلب تماشاگران، بر تمام صنایع سینمای اروپا تأثیری مشابه بر جا گذاشت. در کشورهایی همچون ایتالیا و کاناداکه شبکه‌های تلویزیونی دولتی، دست کم تا اندازه‌ای، به درآمد تبلیغات متکی بودند برنامه‌های تلویزیونی ساخت آمریکا با تولید ملی در رقابت بود. بیشتر کشورها در واکنش به این حالت محدودیت هایی وضع کردند تا واردات فیلم‌ها و برنامه‌های تلویزیونی آمریکایی را محدود کنند. این محدودیت‌ها به دو طریق اعمال می‌شد: محدودیت در میزان نمایش ماهانه، و محدود کردن این برنامه‌ها به درصدی مشخص از کل زمان پخش تلویزیونی. یکی از نتایج این محدودیت‌ها افزایش میزان تولید فیلم‌های مشترک آمریکایی/ اروپایی و نیز افزایش شرکت‌های سهامی بین اروپایی بود. روش‌های مختلف ارایهٔ یارانهٔ دولتی به صنعت سینما نیز به حفظ موقعیت سینما در کل فرهنگ ملی کمک کرد، هر چند مشکلات ناشی از برقراری تناسب میان کیفیت فیلم و جذابیت آن به ضرر منافع دراز مدت تمام شد. برای مثال، در آلمان تولید فیلم در دههٔ ۱۹۵۰ به سقف جدیدی دست یافت، زیرا نظام یارانه دهی استوار بر میزان فروش بلیط بود که در واقع ساخت فیلم‌های کم هزینه را تشویق می‌کرد و به شدت سبب افزایش تولید «مجموعه»ها گردید؛ حالتی شبیه به وضعیت سینمای کمدی پس از پیدایش تلویزیون در آمریکا. با این همه، تا دههٔ ۱۹۷۰، موارد همکاری مشترک یا سرمایه گذاری دو طرفه واقعی میان سازمان‌های سینمایی و تلویزیونی که هر کدام لجوجانه خود را کامل می‌دانستند بسیار اندک بود.

هم زمان با ورود به صنعت تلویزیون، تغییر قوانین مالیاتی آمریکا سبب رهایی استودیوها از وابستگی به لوکیشن‌های ملی و محلی شد و طی دههٔ ۱۹۶۰ بسیاری از فیلم‌های آمریکایی در خارج ساخته شد. چنین وضعیتی، به همراه تلاش برای تعدیل قوانین سخت‌گیرانهٔ واردات در بیشتر کشورهای اروپایی، سبب افزایش سرمایه گذاری آمریکایی‌ها در تولید اروپایی و نیز تولید مشترک گردید. به این ترتیب، صنایع سینمای ملی دریافتند که حفظ استقلال از همیشه مشکل‌تر است. تلویزیون همچنان به گوشه‌های صنعت سینما دست درازی می‌کرد. در سال ۱۹۷۳ مستند ساز بریتانیایی جان گریرسون می‌توانست بنویسد «بی.بی.سی انگلیس را باید ادامه دهندهٔ نهضت مستند سازی‌ای دانست که من در دههٔ ۱۹۳۰ پایه گذاشتم». به هر حال صنعت روبه رشد تلویزیون از اشتراک ناگزیر منافع بیشتر سود می‌برد. بیشتر شبکه‌های تجاری غیر انتفاعی یا به شدت قانونمند که محدودیت زمان مجاز برای پخش آگهی داشتند، نمی‌توانستند یا نمی‌خواستند آن قدر به تهیه‌کنندگان سینما پول بدهند که کاهش فروش فیلم‌های‌شان را جبران کنند.

ژاپن نیز تجربه‌ای مشابه را از سر گذراند، هر چند تفاوت‌های جالبی نیز وجود داشتند. پس از جنگ، کنترل پخش رادیویی و تلویزیونی مستقیماً تحت اختیار آمریکا بود. همین امر سبب شد که گسترش سینما تا اواخر دههٔ ۱۹۵۰ امکان‌پذیر نشود ـ در این زمان حضور سنگین فیلم‌های آمریکایی جلوهٔ رایج کانال‌های تلویزیونی بود. ژاپن نظام مختلط دولتی / تجارتی را پی گرفت که طبق آن NHK که سازمانی دولتی بود، دو شبکه را می‌گرداند، و در عین حال شبکه‌های خصوصی اجازه داشتند که به فعالیت‌های تجاری بپردازند. این نظام تولید فیلم برای تلویزیون و پیوندهای نزدیک با صنعت سینما را تشویق می‌کرد که به سود هردو رسانه بود. محدودیت و سهمیه بندی که دراروپا برای جلوگیری از تسلط سینمای آمریکا مرسوم بود، هیچ گاه در ژاپن پدید نیامد. در سال ۱۹۶۹، NHK سی فیلم آمریکایی پخش کرد، در حالی که تنها هفت فیلم ژاپنی و بیست فیلم از دیگر کشورها نمایش داد. برنامهٔ هفتگی معمولاً شامل برنامه‌های تلویزیونی تولید آمریکا، همچون نمایش **دوریس دی، *زمین سبز و کابویی در آفریقا***، بود. ژاپنی‌ها از نظر دوبله بسیار قوی بودند و برنامه‌های انگلیسی زبان را چنان طبیعی به ژاپنی برمی‌گرداندند که یکی از تاریخ نگاران واکنش تماشاگران عام را چنین توصیف کرده است: «این خارجی‌ها چقدر خوب ژاپنی حرف می‌زنند».

همکاری گسترده‌تر میان صنایع سینمایی و تلویزیونی اروپا تا دههٔ ۱۹۷۰ به تأخیر افتاد. در این زمان تجاری شدن روز افزون شبکه‌ها و پدید آمدن تکنیک‌های جدید پخش سبب همکاری گسترده‌تر صنایع سینما و تلویزیون گردید. ایتالیا در ۱۹۷۴ به شبکه‌های محلی خصوصی و سیستم‌های کابلی اجازه داد که به فعالیت تجاری بپردازند.

این امر در آغاز سبب افزایش تقاضا برای فیلم‌ها و برنامه‌های تلویزیونی آمریکایی شد، اما صنعت سینمای ایتالیا نیز از تقاضا برای فیلم که بر اثر تشدید رقابت برآن افزوده شده بود سود برد. هم RAI، شرکت عظیم تلویزیون دولتی، و هم شبکهٔ Fininvest متعلق به سیلویوبرلوسکونی به سرمایه گذاری کلان در زمینهٔ تولید فیلم پرداختند.

در آلمان، نظام غیر متمرکز شرکت‌های تلویزیونی منطقه‌ای سبب شد تا روابط میان سینما و تلویزیون انعطاف پذیرتر باشد. در سال ۱۹۷۴ یک «قرارداد سینما / تلویزیون» رسمی بسته شد که تولید، محصول‌های مشترک سینمایی ـ تلویزیونی

کلینت ایستوود (ـ ۱۹۳۰)

هر چند او بومی کالیفرنیا و متولد سانفرانسیسکو است اما هیچ چیز کودکی‌اش نشان از آمادگی او برای ورود به هالیوود نداشت. اما پس از چندین و چند شغل پیش پا افتاده و پست، زمانی که به عنوان متصدی پمپ بنزین کار می‌کرد، از او برای آزمون بازیگری دعوت کردند. سپس چندین نقش کوچک به دست آورد که نخستین آنها در فیلم ترسناک ***انتقام از مخلوق*** (۱۹۵۵) بود. از زمانی که ایستوود نقش رودی پیتس را در وسترن تلویزیونی ***روهاید*** بازی کرد انگار سرنوشت کاری اش با ابهام عجین شد. این مجموعه بسیار موفق بود و طی سال‌های ۱۹۵۸ تا ۱۹۶۵، ۲۱۷ قسمت از آن ساخته شد.

سرجولئونه کارگردان ایتالیایی تصادفاً قسمتی از این مجموعه را دید. او پی بازیگر آمریکایی ارزان قیمتی می‌گشت تا در وسترنی که در حال ساختن آن بود بازی کند. او در **یک مشت دلار** (۱۹۶۴) از ایستوود به نقش مردی خونسرد و کم حرف که نامی نداشت استفاده کرد. این فیلم که گوشه چشمی به حماسهٔ سامورایی کوروساوا، ***یوجیمبو*** داشت بسیار پرفروش از آب درآمد و ایستوود در دو فیلم «دلاری» دیگر ظاهر شد: **به خاطر چند دلار بیشتر و خوب، بد، زشت.**

ترکیب سبک بازیگری بی حشو و زواید ایستوود با بدبینی ایتالیایی لئونه نسبت بی‌رحمی‌های جامعه و وظیفه فرد، در ژانر وسترن، که عملاً مرده بود، روحی تازه دمید. طی پنج سال بعدی، ایستوود در فیلم‌های وسترن و جنایی بازی کرد. ابتدا در فیلم‌های جنایی استادش، دان سیگل، ظاهر شد. نخستین فیلم ایستوود باسیگل ***بلوف کوگان*** (۱۹۶۸) بود، عملاً ترکیبی از دو ژانر که در آن یک کلانتر آریزونایی در پی زندانی‌ای فراری به نیویورک سفر می‌کند. سیگل، ایستوود را در وسترنی دیگر، ***دو قاطر برای خواهر سارا*** (۱۹۶۹) در ***فریب خورده*** (۱۹۷۰) ـ یک ملودرام به شکل غیر عادی گوتیک دربارهٔ جنگ داخلی آمریکا و از همه به یادماندنی‌تر، در ***هری کثیف*** (۱۹۷۱) کارگردانی کرد. در این فیلم ایستوود برای نخستین بار به نقش هری کالاهان ظاهر شد، پلیسی تک رو که درگیر مبارزه‌ای یک نفره با موج رو به فزونی جنایات خیابانی و خطاکاری‌های لیبرال‌ها می‌شود.طی هفده سال پس‌از آن چهار فیلم هری خبیث دیگر ساخته شد که آخرین آنها ***استخرمرگ*** در ۱۹۸۸ بود.

در سال ۱۹۷۱ ایستوود احساس کرد که آن قدر آموخته است که خود کارگردانی کند. ***میستی را برایم بنواز*** فیلم هراسناک استادانه‌ای بود دربارهٔ آدمی که در کافه مسئول عوض کردن صفحه‌ها است و زن روان پریشی که او را تهدید می‌کند. این فیلم الگویی را پدید آورد که بعدها کامل‌تر شد، الگویی که در آن شخصیت آشکارا مرد سالار ایستوود از جانب نیروی پنهان زنانه تحت فشار قرار می‌گیرد. او تقریباً یک تنه توانسته است با طنزی که نشان از نارضایتی از خود دارد، وضعیت روح پریشان مرد سفیدپوست مرد سالار در محاصرهٔ فمینیسم را بیان کند. در ***دعوت به مبارزه*** (۱۹۷۷)در می‌یابد که ساندرا لاک (رفیق قدیمی ایستوود) چیزی است بیش از دشمنی ارزشمند. در ***طناب اعدام*** (۱۹۸۴) ایستوود به نقش پلیسی سرسخت که در پی قاتل فاحشه‌هاست، مجبور می‌شود در رودر رویی ژنویو بوژولد با سویهٔ پنهان شخصیت خود رو در رو شود.

نخستین فیلم او در آمریکا پس از اقامتش در ایتالیا، ***هانگم های*** بود که شرکت فیلمسازی خود ایستوود، مالپاسو، در ساخت آن مشارکت کرد. پس از آن که موقعیت ایستوود به خاطر فروش خوب فیلم هایش تثبیت شد، او بیشتر به سمت دخالت مستقیم در تولید، گرایش پیدا کرد. فیلم‌های اخیر او همه برای برادران وارنر ساخته شدند، طبق قراردادی که اختیار روند تولید و نیز بخش خلاقانهٔ آن را به مالپاسو واگذار می‌کرد. روی هم رفته، صحنهٔ فیلمی از کلینت ایستوود درست به اندازهٔ خود انسان، خالی و زار است. ایستوود دوست دارد فیلم را در مدت کوتاهی فیلمبرداری کند و معمولاً از کادر فنی ای استفاده می‌کند که طی سال‌ها همکاری با این ستاره، کارآیی شان را ثابت کرده‌اند.

در دوران کاری بعدی ایستوود همچون مجموعهٔ هری خبیث یا دو کمدی او ***هرراهی که‌از دست می‌دهی*** (۱۹۷۸) و (۱۹۸۰) که در آن ایستوود نقش مقابل یک اورانگوتان را بازی کرد، خصوصیات آشکارا

کلینت ایستوود در یک مشت دلار (سرجیولئونه ،۱۹۶۴)

تجاری به گونه‌ای زیرکانه با مسایل شخصی‌تر ترکیب شده‌اند. در Honkytonk Man (۱۹۸۲) ایستوود نقش خوانندهٔ آهنگ‌های بومی (Counrty) دههٔ ۱۹۳۰ بیماری را بازی می‌کند که می‌کوشد پیش از آن که به خاطر سل از پابیفتد آهنگ Grand ole opry را بسازد. **برد** (۱۹۸۸)، بازسازی زندگی سلطان جاز چارلی پارکر توسط ایستوود بود و ***شکارچی سفید،قلب سیاه*** (۱۹۹۰) شرح کم و بیش تغییر یافتهٔ ماجراهای جان هیوستن در آفریقا طی ساخت ***قایق آفریکن کوییِن*** بود. هیچ کدام از این فیلم‌ها فروش خوبی نداشتند اما شکی نیست که ایستوود به ساختن آنهاافتخار می‌کند.

به هر حال ژانری که ایستوود طی بیست سال گذشته از آن خود کرده است، وسترن است. در حالی که عملاً تمام فیلمسازان دیگر این ژانر را کنار گذاشته‌اند، وضعیت ایستوود هر بار که در پروژه‌ای مربوط به غرب وحشی وارد شده، بهتر شده است. ***آوارهٔ دشت‌های مرتفع*** (۱۹۷۲) داستان انتقامی آپوکالیپی است که در آن ایستوود به شهری باز می‌گردد که در آن شلاق خورده است و آن رابا خاک یکسان می‌کند. وجه ماورالطبیعی بار دیگر در ***سوار رنگ پریده***(۱۹۸۵) نمود می‌یابد، بازسازی ارزشمند **شین** که در آن ایستوود نقش قهرمان معدن چیانی فقیر را در برابر شرکتی قدرتمند بازی می‌کند. در ***جوزی ولز یاغی*** (۱۹۷۶) نیز ایستوود. نقش یک شورشی را ایفا می‌کرد، یک جنوبی که خانواده‌اش را شمالی‌ها قتل عام کرده‌اند و او نهایتاً در غرب وحشی، خانواده‌ای جدید متشکل از اقوام مختلف گرد خود جمع می‌کند. اوج دستاوردهای او در وسترن تا کنون، ***نابخشوده*** (۱۹۹۲) است که در آن ایستوود کبرسن‌اش را به مزیتی تبدیل می‌کند. فیلم داستان هفت تیرکشی بازنشسته است که به خاطر فقرا و دردمندان می‌پذیرد که بار دیگر اسلحه به دست گیرد.

ادوارد باسکومب

گزیده فیلم‌شناسی

انتقام از مخلوق(۱۹۵۵)، یک مشت دلار(۱۹۶۴)، دوقاطر برای خواهر سارا (۱۹۶۹)، قریب خورده (۱۹۷۰)، هری کثیف(۱۹۷۱)، استخرمرگ (۱۹۱۸)، هرراهی که از دست می‌دهی (۱۹۷۸)، شکارچی سفید، قلب سیاه (۱۹۹۰)، سواررنگ پریده(۱۹۸۵)، نابخشوده (۱۹۹۲)

کتاب شناسی

Fryling, christopher(1992), Clint Eastwood.
smith, Paul (1993), clint Eastwood: A Culture Production.

را تشویق می‌کرد. ساختار آن بر مبنای تخصیص یارانه به تولید، در ازای واگذاری حقوق پخش بود. طبق همین قرارداد یک صندوق ذخیره با بودجهٔ دولتی برای کمک به تولید مستقل پا گرفت. فیلم‌های کارگری (Arbeiter film) تحسین شدهٔ دههٔ ۱۹۷۰ که WDR Cologne موجد آنها بود و شامل آثار کارگردانانی چون راینرورنرفاسبیندر می‌شد، ساختار درام خانوادگی تلویزیونی را به گونه‌ای بسط داد که بتواند راوی واقع گرا - و از نظر سیاسی - آگاه زندگی خانواده‌های طبقهٔ کارگر آلمان باشد. هم‌چنین «سینمای نوین آلمانِ» دههٔ ۱۹۷۰ بخش اعظم موفقیت خود را مدیون حمایت مالی تلویزیون است. در اواخر دههٔ ۱۹۸۰، دست‌کم بخشی از هر دو استودیوی بزرگ تولید فیلم آلمان متعلق به شبکه‌های تلویزیونی بود. در فرانسه نیز همکاری میان این دو صنعت به سرزندگی صنعت سینما کمک می‌کند، روندی که به واسطهٔ حالت سنتی سینمای فرانسه در مقام یکی از شارحان مهم فرهنگ ملی اهمیتی بیشتر می‌یابد.

از طرف دیگر، در بریتانیا احیای همکاری مشخص میان صنایع در حال ستیزِ سینما و تلویزیون انگلیس تا هنگام پیدایش کانال چهار که مدتی طولانی همه منتظر آن بودند به طول انجامید. کانال چهار که در سال ۱۹۸۱ پدید آمد خود برنامه‌ای تولید نمی‌کند، اما در عوض از تولیدهای مستقل عمدتاً غیر تجاری‌تر و با ماهیتی نوآورانه‌تر حمایت مالی می‌کند. پدید آمدن این شبکهٔ جدید بسیار به موقع بود، زیرا تا سال ۱۹۸۰ پیشرفت‌های فراوانی اتفاق افتاده بود که تقاضای جهانی برای فیلم را بسیار گسترده کرده بود: پیدایش خدمات پخش ماهواره‌ای، چه ماهواره‌های پخش مستقیم (DBS) و چه تلویزیون‌های کابلی، ظهور و گسترش سریع دستگاه‌های ویدیوی خانگی و تغییر وسیع سیستم‌های تلویزیونی اروپا.

نظم نوین سرگرمی

در آمریکا، نخستین نشانهٔ چشمگیر فروپاشی نظام تلویزیونی سه شبکه‌ای در اواخر دههٔ ۱۹۷۰ بروز کرد. در این زمان سیستم کابلی در سراسر کشور به سرعت گسترش یافت و هم‌زمان‌پخش ماهواره‌ای گسترده پا گرفت و قوانین FCC در مورد برنامه سازی کابلی تسهیل شد و، از جمله، امکان نمایش فیلم‌های سینمایی پدید آمد. از ۱۹۷۲ تا ۱۹۸۲، تعداد خانوارهای مشترک تلویزیون کابلی از ۶/۵ میلیون به ۲۹ میلیون رسید. با موفقیت خدمات پخش ماهواره‌ای تلویزیون پولی (pay-TV) که بی وقفه برای مشترکین فیلم سینمایی پخش

می‌کرد و شبکه‌های کابلی اصلی آن عبارت بودند از HBO و رقیب آن Show Time به مالکیت Viacom هالیوود - هم تهدیدی جدید و هم فرصتی جدید را پیش روی خود دید. گونه‌ای پیوستگی در اپراتورهای چند سیستمیِ(Multiple Systems Operator - Msos) تلویزیون کابلی عمده پدید آمد. شرکت هایی چون تایم و Viacom در تولید فیلم سرمایه گذاری می‌کردند و حقوق انحصاری پخش از تلویزیون پولی را به دست می‌آوردند، و فیلم‌ها را از طریق تلویزیون کابلی که به‌کلی در مالکیت خود آنها بود در سراسر کشور به نمایش در می‌آورند. برای مقابله با تسلط این دو شرکت در زمینهٔ تلویزیون کابلی چهار استودیو (کلمبیا، پارامونت، فوکس قرن بیستم و یونیورسال) در سال ۱۹۷۸ تلویزیون پولی مشترکی را تأسیس کردند که به نام پره‌میر خوانده می‌شد. باز هم قوانین ضدتراست صادره از سوی دادگستری این سرویس جدید را پیش از آن که فرصت ورود به بازار داشته باشد متوقف کرد و استودیوها را ملزم کرد تا با شرکت‌های عمدهٔ خدمات تلویزیون پولی هماهنگ شوند و آنها در اواخر دههٔ ۱۹۸۰ قراردادی انحصاری امضاء کردند. به هر صورت فرصت‌های جدیدی برای استودیوها در جهت بهره وری از پیشرفت گستردهٔ روش‌های پخش در دههٔ ۱۹۸۰ به وجود آمد، از جمله سرمایه گذاری مستقیم در کانال‌های تلویزیون کابلی و ایستگاه‌های تلویزیونی، بازار رو به رشد نوارهای ویدیویی و ادامهٔ تولید هم برای شبکه‌ها و هم برای فروش برنامه‌ها به چندین ایستگاه مختلف.

از میان این فرصت‌ها، شاید چشمگیرترین آنها برای سینما، توزیع نوارهای ویدیویی باشد، سودی که سبب افزایش درآمد ناشی از فروش فیلم‌ها در نیمهٔ دوم دههٔ هشتاد گردید. در سایهٔ این تحول، الگوی جدیدی برای نمایش فیلم‌ها در سالن‌های سینما پدید آمده است: بلافاصله پس از نمایش فیلم در سینما، نسخهٔ ویدیویی آن به بازار عرضه می‌شود و تماشا به ازای پرداخت (pay-per-view) معمولاً در نخستین سال عرضهٔ فیلم به بازار امکان‌پذیر می‌گردد سپس نوبت پخش از تلویزیون کابلی،نمایش از شبکه‌های تلویزیونی و نهایتاً فروش به چندین مشتری دیگر فرا می‌رسد. چنان که دیوید پوتنام، فیلمساز انگلیسی (که بعدها مدت کوتاهی به ریاست شرکت کلمبیا پیکچرز منصوب شد) در ۱۹۸۲ پیش بینی کرد، نمایش فیلم در سالن‌های سینما اگر چه برای فیلم‌های بسیار پرفروش سودآور است، اما اکنون اساساً ابزاری است تبلیغاتی برای سایر روش‌های پخش که به گونه‌ای کنایه‌آمیز حاکی از آن است که باید در زمینهٔ ساخت سالن‌های جدیدی اقدام شود.

بخش توزیع نوارهای ویدیویی نیز ممکن است از این پدیده سود ببرد: مارس ۱۹۹۳، بلاک باسترویدیو بزرگ‌ترین زنجیرهٔ فروشگاه‌های نوار ویدیویی درآمریکا، بخش عمده‌ای از سهام اسپلینگ اینترتینمنت یک شرکت مستقل تولید فیلم و برنامه‌های تلویزیونی را خرید. تا بهار ۱۹۹۴ بلاک باستر به چنان توانی دست یافت که یکی از مشتریان خرید شرکت پارامونت باشد. نمایش موفقیت‌آمیز فیلم در سینما، همراه با تبلیغات و نقدهای منتقدان، می‌تواند مهم‌ترین عامل در بازاریابی بین المللی و فروش داخلی باشد. اگر چه نخستین حضور دیسک‌های ویدیویی در زنجیرهٔ توزیع ناموفق بود اما روش‌های جدید ضبط لیزری با امکان نمایش کامپیوتری می‌تواند فرصت‌های جدیدی را در دههٔ ۱۹۹۰ پدید آورد.

این تغییرات تکنولوژیک و شرایط توزیع هر دو در همکاری منسجم میان صنایع سینمایی و تلویزیونی سابق ریشه دارند. استودیوهای هالیوود به یکی از بازوهای مجتمع‌های رسانه‌ای عظیم تبدیل شده‌اند، مجتمع هایی که در زمینهٔ تولید و پخش فیلم، تلویزیون و ویدیو دست دارند و نیز اغلب در زمینهٔ موسیقی و نشر نیز فعال هستند.

شرایط در بازارهای اروپا بیش از همه چیز، در حال تغییر است. در اروپا تغییر قوانین نظام پخش تلویزیونی دولتی همراه با پیدایش خدمات پخش ماهواره‌ای سراسری سبب رشد صنعت سینما شده است. فرانسه در ۱۹۸۴ سرویس اشتراکی جدیدی به نام کانال پولوس را ایجاد کرد که عمدتاً به نمایش فیلم‌های سینمایی می‌پردازد، در ۱۹۸۵ دو شبکهٔ تلویزیونی خصوصی تأسیس کرد و در ۱۹۸۷ یکی از شبکه‌های سابقاً دولتی را خصوصی کرد. اکنون کانال پولوس عمده‌ترین سرمایه‌گذار صنعت سینمای فرانسه است هم به واسطهٔ سرمایه‌گذاری مستقیم و هم به واسطهٔ خرید حقوق پخش تلویزیونی. به هر حال، به رغم کارکرد «سینماتِکی» کانال پولوس، توافقی مبنی بر عدم نمایش فیلم در شب‌های جمعه صورت گرفت تا هراس صنعت سینما از رقابت بیشتر زایل شود. آلمان در ۱۹۸۴ چهار شبکهٔ تجاری جدید تأسیس کرد. در ایتالیا علاوه بر تجاری شدن شبکه‌های تلویزیونی محلی، سیلویوبرلو سکونی، یکی از عمده‌ترین صاحبان رسانه‌ها، طی دههٔ ۱۹۸۰ سه شبکهٔ سراسری را خرید و تسهیلات جدیدی برای تولید فیلم پدید آورد تاسرمایه‌گذاری هایش را تضمین کند. (ارتقای برلوسکونی تا مقام نخست وزیری ایتالیا در ۱۹۹۴ آخرین جلوه از نمایش قدرت صاحبان رسانه‌ها است). در انگلیس موفقیت کانال چهار سبب شد تا سایر شرکت‌های آی.تی.وی «شاخه‌های

فیلم سازی» تاسیس کنند تا مستقیما به تولید فیلم برای تلویزیون بپردازند. بی‌بی‌سی در ۱۹۸۸ اعلام کرد که قصد دارد سالانه دست کم شش فیلم تحت نظارت مسئولی جدید برای تولید مستقل برنامه‌های نمایشی وابسته به صنعت سینما، بسازد.

علاوه بر سرویس‌های ملی، یکپارچه شدن اقتصادی اروپا سبب پدید آمدن ناگهانی گروه DBS شده است. این گروه شامل پنج کانال است که ابتدا پخش آن به پخش ماهواره‌ای بریتانیا و اسکای چنل روپرت مرداک واگذار شد که اکنون تحت عنوان بی اسکای‌بی با هم ادغام شده‌اند و در لوگزامبورگ مستقر هستند تا برای تمام اروپا برنامه پخش کنند. اگر چه در آغاز قوانین غلاظ وشدادی برای محدود کردن پخش فیلم‌ها و برنامه‌های تلویزیونی آمریکایی این گروه وضع شد اما روشن است که نهایتاً باید تقاضاهای ناشی از پیدایش این کانال را با برنامه‌های وارداتی پاسخ داد. درست به همان گونه که پخش ماهواره‌ای سبب پیدایش «تلویزیون بدون مرز» شده است و سیستم‌های پخش دیگر به یک کشور محدود نمی‌شوند، تولیدات سینمایی و تلویزیونی نیز باید با بازار چند فرهنگی هماهنگ شوند. از ۱۹۹۲ این روند به طور جدی مورد توجه قرار گرفته است و از نمونه‌های نوعی آن می‌توان به مجموعهٔ بین‌المللی گامون تلویزیون به نام ***اهل کوهستان*** اشاره کرد. این مجموعه به طور مشترک توسط Rysher Entertainment (آمریکا)، TF1 (فرانسه)، RTL Plus (آلمان)، Reteitalia (ایتالیا) و Amuse Video (ژاپن) تولید شد و برای فروش به شبکه‌های تلویزیونی سراسر جهان عرضه گردید. گومون تلویزیون، شرکتی وابسته به قدیمی‌ترین استودیوی فیلم سازی فرانسه، گومون اس آ (SA) که صاحب حقوق این مجموعه است برنامهٔ تولید را به گونه‌ای تنظیم کرد که از تأیید و همکاری خلاقانهٔ تمام همکاران گوناگونش در کشورهای مختلف سود برد. از دیگر مثال‌های این گونه تولید مشترک بین‌المللی می‌توان به قرار داد همین شرکت با تلویزیون برادران وارنر اشاره کرد. آنها طبق این قرارداد مجموعه‌ای بر مبنای ***نیکیتا*** (۱۹۹۰) محصول گومون ساختند و برادران وارنر حقوق بازسازی سینمایی فیلم را نیز خریداری کرد (***نقطهٔ بی‌بازگشت***، ۱۹۹۳ ـ در انگلستان: ***آدم کش***). همکاری‌های متقابل و تولیدات مشترک مرزهای میان سینما/تلویزیون و نیز نقاط تمایز ملی را درهم می‌آمیزند. این روندها رو به رشد به نظر می‌رسند هر چند حمایت از فرهنگ و صنایع رسانه‌ای ملی نیز مورد توجه قرار گرفته‌اند و گروهی خواستار وضع قوانین محدودکنندهٔ واردات و قوانین داخلی جدید هستند.

چنگ اندازی

همواره مشخصهٔ هالیوود را محیط بستهٔ زیبایی شناختی آن دانسته‌اند زیرا فیلم هایی تولید می‌کند فاقد هر نوع هویت ملی اما به خاطر بازار عظیم آمریکا، همواره استعدادهای سراسر جهان را به خود جلب کرده است. به درستی می‌توان گفت الگویی پدید آمده است که طبق آن کارگردان‌های با استعداد از تمام کشورها، به محض این که در کارشان کم وبیش موفق می‌شوند، به هالیوود رو می‌کنند. کارگردانان انگلیسی چون رایدلی اسکات، آدریان لین و آلن پارکر تقریباً فقط در آمریکا کار می‌کنند، ژراردوپاردیو، در دوره‌ای به همان اندازه که در فیلم‌های فرانسوی ظاهر می‌شد در فیلم‌های آمریکایی بازی می‌کرد. به هر تقدیر، فیلم‌های اروپایی در حال یافتن راه هایی برای نفوذ به بازار آمریکا هستند. کانال‌های کابلی آمریکا مشتاق پخش محصولات جدید هستند و ویدیو امکان پخش طویل‌المدتی را فراهم کرده است که پیش‌تر هیچ‌گاه وجود نداشت. هر چند موازنهٔ قدرت میان هالیوود و سایر صنایع سینمایی ملی به آسانی برقرار نخواهد شد، گسترش راه‌های پخش و تغییر شرایط نمایش دست کم فرصت‌های بیشتری را فراهم می‌آورد.

لزوم وجود مرزبندی میان تلویزیون و سینما، که در شرایط بسیار ویژهٔ دهه‌های ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ پدید آمد، اکنون بسیار تغییر کرده است و بسیار غیر ضروری‌تر از آنی به نظر می‌آید که میراث این دوران وامی‌داردمان که باور کنیم. تعریف هایی که به قدمت دههٔ ۱۹۲۰ هستند تمایزهایی را تحمیل کردند و موانعی را پدید آوردند که مانع از هماهنگ شدن آزادانهٔ قالب‌های کهنه و نو شدند و مخاطبان بالقوه و کاربردهای رسانهٔ در حال تکامل را محدود کردند. در واقع و در بیشتر موارد پیدایش تکنولوژی‌های جدید نهایتاً سبب از میان رفتن این تمایزها که اکنون کاذب می‌نمایند، گردید. به هر حال، تکنولوژی جدید به خودی خود تکامل نمی‌یابد اما پیش روی رقیبانی که منافع مشترک دارند راه‌های جدیدی را می‌گشاید تا در نظامی جدید قدرتمندانه عمل کنند. اگر چه خود تکنولوژی می‌تواند فرصتی برای تغییر فراهم آورد اما اغلب تغییر پیوندهای سیاسی و اقتصادی است که پیشرفت تکنولوژی را تشدید یا تضعیف می‌کند و نیز چگونگی استفاده از آن را مشخص می‌سازد.

به این ترتیب، تلویزیون به مثابه مداخله‌گری توانا و جدید ـ چنان که افسانه‌های عامه‌پسند می‌گویند ـ که با تصاحب تماشاگران سینما آن را تسخیر کرده پا به عرصه نگذاشت. تلویزیون در واقع برآیند مجموعهٔ پیچیده‌ای از خواسته‌ها بود

که پیش‌تر طی مسیر تغییر و رقابت شکل گرفته بود. در این زمینه، صاحبان شبکه‌های رادیویی، تهیه کنندگان سینما، پخش کنندگان و سالن‌داران، و قوانین نظارت دولتی همه نقشی اساسی داشتند. در توازن قوای میان این نیروها که طی دهه‌های ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ برقرار شد، درک روزمرهٔ ما از معنای اصلی «فیلم» و «تلویزیون» شکل گرفته است و این برداشت‌ها با پیدایش تکنولوژی‌های نوین در زمینهٔ نمایش طی دهه‌های ۱۹۸۰ و ۱۹۹۰ در حال تغییر اساسی است.

ترجمه: محمدگذرآبادی

کتاب‌شناسی:

Balio, Tino (ed) . (1990) , Hollywood in the Age of Television.

Briggs , Asa (1979) , The History of Broadcasting in the United Kingdom, vol, iv: Sound and Vision.

Caughie, John (1986) , Broadcasting and Cinema 1:Converging Histories.

Dicknson, Margaret, and Street, Sarah(1985) Cinema and State.

Emery. Walter B. (1969), National and International Systems of Broadcasting.

Gorham, Maurice (1949), Television: Medium of the Future.

Hilmes , Michéle (1990), Hollywood and Broadcasting: From Radio to Cable.

Nippon Hoso Kyokai (1967), The History of Broadcasting in Japan.

Noam, Ele (1991) , Television in Europe.

Nowell - Smith , Geoffrey (1989) , The European Experience.

Sandford , John (1980) , The New German Cinema.

Scannell , Paddy, and Cardiff , David (1991) , A Social History of British Broadcasting.

Sorlin, Pierre (1991) , European Cinemas, European Societies, 1939 - 1990

هالیوود نوین

داگلاس گومری

هالیوود، بانمایش ***آرواره‌ها*** اثر استیون اسپیلبرگ در ژوئن ۱۹۷۵، پا به دورانی نوین گذاشت. دو سال بعد، ***جنگ ستارگان*** جرج لوکاس به گونه‌ای چشم گیر ثابت کرد که تنها یک فیلم می‌تواند صدها میلیون دلار سود نصیب استودیوی سازنده‌اش کند و سالی کم درآمد را به سالی بسیار پردرآمد تبدیل سازد. جایگاه فیلم‌های سینمایی در نظام تولید هالیوود عوض شد، به گونه‌ای روزافزون توجه استودیوها به پروژه‌های پر هزینه معطوف گردید، «جذابیت‌های ویژه» بالقوه پول‌ساز سبب شد که مدیران آزمند استودیوها چشم به راه درآمد نقدی قابل پیش بینی ناشی از بازارهای «فرعی» تولید مجموعه‌های تلویزیونی، و از نیمهٔ دههٔ ۱۹۸۰، فروش نوارهای ویدیویی بمانند.

در خانه و در مجتمع سینمایی

هر چند در این دوره تغییرات مهمی در فیلمسازی هالیوود پدید آمد اما عمده‌ترین تغییر، تغییر مکانی بود که بینندگان قرار بود در آن به تماشای فیلم‌های هالیوود بنشینند. پاگیری پدیدهٔ ساختن فیلم سینمایی برای تلویزیون، پیدایش کانال‌های پخش فیلم کابلی (و ماهواره‌ای)، و به خصوص پدیدهٔ انقلابی ویدیوی خانگی چگونگی تماشای فیلم را طی دهه‌های ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰ دگرگون کرد.

این تغییر در میانهٔ دههٔ ۱۹۷۰ و زمانی آغاز شد که فیلم تلویزیونی تا حد مجموعه‌های کوتاه مدت گسترش یافت و میلیون‌ها آمریکایی که با دیدی موشکافانه تلویزیون تماشا می‌کردند مجموعه هایی چون ***جنگ و خاطره*** و ***پرستوی تنها*** را ستودند. درام‌های متوسط ساخته شده برای تلویزیون در واقع دنباله روی سنت فیلم‌های ردهٔ B هالیوود در دورهٔ گذشته‌هستند و مجموعه‌های کوتاهی چون ***زنان شوهردار هالیوود*** یا ***پرندهٔ خارزار*** به طور منظم تولید و سبب افزایش تعداد تماشاگران می‌شوند. از آن جایی که فاصلهٔ زمانی تولید تا نمایش فیلم‌های تلویزیونی بسیار کوتاه است، این فیلم‌ها می‌توانند به مسایل مبتلا به روز درست هم زمان با آن بپردازند، چنان که در سال ۱۹۸۳ فیلم ***روز بعد*** سبب پاگیری بحث و جدل هایی در سطح ملی پیرامون امکان وقوع فاجعهٔ هسته‌ای شد.

تقریباً در همین زمان، دنیای تلویزیون کابلی در آمریکا به واسطهٔ گیشهٔ خانگی (HBO)، نوآوری شرکت تایم دگرگون شد. با پرداخت ماهانه ۱۰ دلار، مشترکان تلویزیون کابلی می‌توانستند آخرین فیلم‌های هالیوود را ـ بی‌آن که کوتاه شده باشند، یا آگهی‌های تلویزیوین مرتباً آنهارا قطع کنند و بی‌آن که برای هم‌خوانی با معیارهای شبکه، سانسور شده باشند ـ تماشا کنند. برای نخستین بار، هالیوود راهی یافت تا از تماشاگران تلویزیون برای چیزی که در اتاق نشیمن خانه‌شان تماشا می‌کنند، پول دریافت کند. سیستم گیشهٔ خانگی تماشاگران قدیمی سینما را که نمی‌خواستند از خانه بیرون و به سالن سینما بروند اما دوست داشتند که نمایش مجدد فیلم‌ها را در تلویزیون شاهد باشند، با سینما آشتی داد.

پس از این که مشخص شد چنین بازاری وجود دارد و سودآور است سایر شرکت‌ها نیز تمایل پیدا کردند تا دنباله روی موفقیت HBO باشند. در سال ۱۹۸۶، تدترنر، مترو-گلدوین-مه‌یر را که زیان‌ده بود، خرید، البته نه به‌خاطر فیلم‌های در دست تولید آن بلکه به خاطر دستیابی و تسلط بر آرشیو فیلم آن. سوپراستیشن و تی.ان.تی متعلق به ترنر (به همراه امریکن مووی کلاسیکز و براوو) هر روزه بهترین و بدترین فیلم‌های قدیمی هالیوود را از طریق شبکهٔ کابلی به نمایش درمی‌آورند و بدین طریق دوستداران سینما در خانه به یک گنجینهٔ غنی سینمایی دسترسی دارند.

با پیدایش ویدیوی خانگی، تحول شیوهٔ تماشای فیلم به اوج رسید. سونی در سال ۱۹۷۵ دستگاه ضبط و پخش ویدیویی خانگی بتاماکس را به بازار عرضه کرد. این دستگاه‌ها در آغاز به قیمتی بیش از ۱۵۰۰ دلار عرضه شدند اما رقبای جدیدتر آنها، یعنی دستگاه‌های وی.اچ.اس در میانهٔ دههٔ ۱۹۸۰ به قیمتی حدود ۳۰۰ دلار به بازار آمدند و مردم مشتاق آمریکا (و نیز میلیون‌ها نفر در سراسر جهان) چنان از عرضهٔ این دستگاه‌ها استقبال کردند که تا سال ۱۹۸۹ دو سوم خانوارها

صاحب دستگاه‌های پخش یا پخش و ضبط ویدیویی شدند. تعداد نوارهای عرضه شدهٔ قدیمی و جدید سر به میلیون‌ها زد تا بتواند عطش بازار را پاسخ‌گو باشد. نوارهای ویدیویی جدید معمولاً در روزنامه‌های مهم نقد می‌شدند و درست به اندازهٔ شبکه‌های تلویزیونی و تلویزیون کابلی مورد توجه بودند.

جالب این که در آغاز، سردمداران هالیوود به دستگاه‌های ویدیوی خانگی جدید روی خوش نشان ندادند. جک والنتی، رئیس اتحادیهٔ سینمای آمریکا،اعلام کرد که ویدیو ابزاری است انگل وار که فروش گیشه‌ای فیلم‌های هالیوود را به یغما می‌برد. شرکت فیلمسازی والنتی به نادرستی چنین تخمین زده بود که تقاضای مردم برای تماشای فیلم در خانه بسیار اندک است. تغییر، زمانی پدید آمد که شرکت هایی خارج از صنعت سینما در سراسر ایالات متحد نسخه‌های متعدد ویدیویی فیلم‌ها را خریدند تا به تماشاگران کرایه دهند. به زودی در هر کوی و برزن فروشگاه‌های اجارهٔ نوار ویدیویی پا به عرصه گذاشتند و استودیوهای بزرگ هالیوود، که سوددهی فراوان این رسانه را شاهدبودند، سرمایه گذاری در این زمینه را آغاز کردند. در سال ۱۹۸۶ میزان درآمد حاصل از فروش نوارهای ویدیویی از میزان درآمد حاصل از فروش گیشهٔ سالن‌های سینما در آمریکا پیشی گرفت و تا دههٔ ۱۹۹۰ میزان درآمد حاصل از فروش و اجارهٔ نوارهای ویدیویی به ۱۰ میلیارد دلار رسید. استودیوهای هالیوود بازار جدیدی برای تولیدات‌شان یافتند، پخش ویدیویی فیلم‌های پرفروش حکم تولد دوبارهٔ آنها را داشت و برخی فیلم‌ها، همچون **صورت زخمی** (۱۹۸۳)برایان دی پالما که به هنگام نمایش در سالن‌های سینما موفقیتی نسبی داشت، به هنگام پخش ویدیویی مخاطبان خود را یافت. بیش از هر زمان دیگری، مردم به تماشای فیلم‌های هالیوود نشستند، البته در خانه. با وجود تغییرات چشم‌گیری که بر اثر پیدایش ویدیو پدید آمد و به رغم هراس مدیران استودیوها، حضور تماشاگران در سالن‌های سینما کم نشد. در واقع در اوایل دههٔ ۱۹۹۰، هر هفته ۲۰ میلیون دوستدار سینما در مجتمع‌های سینمایی چند سالنی آمریکا به تماشای فیلم‌ها نشستند. در سال ۱۹۹۰ تعداد سالن‌های سینما در آمریکا از تمام دوران پس از اواخر دههٔ ۱۹۲۰، بیشتر بود.

در فصل‌های پرفروش (تابستان و تعطیلات کریسمس و بهار) هالیوود به گونه‌ای از مجتمع‌های سینمایی چند سالنی حمایت می‌کرد تا امکان نمایش تعداد بیشتری از فیلم‌های بالقوه پرفروش را به طور هم‌زمان‌داشته باشند.به این ترتیب، فیلم هایی همچون **بتمن** (۱۹۸۹) و **بازگشت بتمن** (۱۹۹۲) تقریباً در سه هزار سالن سینما در سراسر آمریکا به نمایش درآمدند. چنین شیوهٔ نمایشی بدان معنی بود که طی فصل‌های «کم فروش» پاییز و بهار، سالن‌های سینما برای نمایش فیلم‌های کم هزینه، با توان جذب مخاطب کمتر آماده بودند. در نتیجه، فیلمساز سیاه‌پوستی همچون اسپایک‌لی توانست Shés Gotta

آل پاچینو در پدرخوانده (کوپولا، ۱۹۷۴) در نقش مایکل کورلئونه

Have it (۱۹۸۶) و ***کار درست را انجام بده*** را از طریق شرکت‌های هالیوود در هزاران سینما به نمایش درآورد، فیلم خشن ***مخمل آبی*** (۱۹۸۶) دیوید لینچ طی فصل پاییز مخاطبانش را یافت و ***جوخه*** (۱۹۸۶)، با نگاهی جدی به جنگ ویتنام، تا حدی فیلمی پرفروش جلوه کرد، و برادران وارنر تمایل یافتند تا ***بلید رانر*** را در «نسخهٔ کارگردان» به مدت دو هفته در سپتامبر ۱۹۹۱ به نمایش درآورند و سپس در ۱۹۹۳ به نمایش گستردهٔ آن دست زنند.

در جلسهٔ مدیران

استودیوهای هالیوود در پی آن بودند تا از تمامی بازارهای جدید نهایت استفاده را برای تولیدات‌شان ببرند، چه در خانه یا در مجتمع‌های سینمایی چند سالنی. طی تمام تغییرات تکنولوژیک تماشای فیلم، شرکت‌های عمدهٔ فیلمسازی حتی اندکی از قدرت‌شان را از دست ندادند. در حال و هوای جدید، این شرکت‌ها نه تنها دوام آوردند بلکه پیشرفت کردند. چند شرکت انگشت شمار، که بیش از نیم قرن پیش تشکیل شده بودند، هم چنان تولید فیلم و پخش آن در سراسر جهان را در انحصار خود داشتند. طی دههٔ ۱۹۸۰، میزان سودآوری این شرکت‌ها، خریداران خارجی را به خرید آنها ترغیب کرد و بسیاری از این شرکت‌ها به مالکیت صاحبان جدیدی درآمدند اما هیچ خللی درکار آنان وارد نشد. در واقع، اگر هم تغییری رخ داد، قوی‌تر شدن آنها و از میدان به درکردن همهٔ رقبای سرسخت بود.

ادغام بیست میلیارد دلاری تایم و وارنر در ۱۹۸۹، تمایل قدیمی به تمرکز قدرت و سود را در میان استودیوهای هالیوود دوباره زنده کرد، خرید M.C.A (و استودیوهای یونیورسال آن) توسط ماتسوشیتا در سال بعد، ثابت کرد که شرکت‌های ثروتمند خارجی حاضر هستند تا پول فراوانی برای تصاحب مکانی در هالیوود بپردازند. بسیاری از دوستداران سینما دهه‌های ۱۹۳۰ و ۱۹۴۰ را «عصر طلایی» کسب و کار سینما می‌دانند اما در واقع دههٔ ۱۹۹۰ دورانی بود که در آن هالیوود نفوذی جهانی یافت و در بازار سرگرمی‌سازی از همه رقبا پیشی گرفت و به چنان سودهای میلیونی‌ای دست یافت که در تاریخ آن بی‌سابقه بود.

بسیاری از فیلمسازانِ مستقل، به عنوان وسیله‌ای قانونی برای ساختن فیلم‌های خود، دست به تأسیس شرکت‌های فیلمسازی زدند، مثلاً Umbrella 40 Acres and a Mule متعلق به اسپایک‌لی یا راستار متعلق به ری‌استارک. اما این شرکت‌ها، هنوز هم یک‌سره به شبکه توزیع شرکت‌های بزرگ متحد با هم وابسته هستند: در دههٔ ۱۹۹۰ ـ پارامونت، برادران وارنر، یونیورسال پیکچرز متعلق به ماتسو شیتا، فوکس قرن بیستم، دیزنی، و کلمبیا پیکچرز سونی. هنوز هم توزیع کنندگان مستقل سهم بسیار اندکی از بازار دارند و موفقیت هایی چون ***بازی آشکار*** (۱۹۹۲) که توسط میراماکس در آمریکا پخش شد، فقط حاکی از میزان برتری هالیوود هستند. نه تمام شرکت‌هایی که درهالیوود مستقر هستند شایستهٔ نام استودیوی بزرگ هستند و نه میزان موفقیت آنها در این دوره به یک اندازه بود. اوریون پیکچرز به مدیریت آرتور کریم، که یک نسل پیشتر یونایتد آرتیستز را احیا کرد، ورشکست شد. ورشکستگی آن به‌رغم میلیون‌ها دلاری بود که از ***پلیس آهنی*** (۱۹۸۷) و ***با گرگ‌ها می‌رقصد***(۱۹۹۰) و ازنمایش پی در پی فیلم‌های وودی‌آلن به دست آورد.

در اوایل دههٔ ۱۹۸۰، پارامونت پیکچرز، هنگامی که چالرز بلاهدورن، مدیر چندین و چند سالهٔ آن درگذشت و معاون قدیمی او مارتین اس دیویس جای او را اشغال کرد، مسیر جدیدی را پیش گرفت و شروع به فروش تشکیلات غیر وابسته به صنعت سرگرمی سازی کرد. در سال ۱۹۸۹ آن چه که از شرکت باقی ماند و اکنون نامش پارامونت کامیونیکیشنز بود، به سرمایه‌گذاری در زمینهٔ تلویزیون و سینما پرداخت و از جمله بخشی از سهام شبکه کابلی آمریکا (همراه با ام سی ای / یونیورسال)، یک واحد تلویزیونی در حال کار، یک شاخهٔ ویدیویی و مؤسسهٔ انتشاراتی سایمون و شوستر را خرید. هم‌چنین، پارامونت استودیوی سینمایی اش در خیابان ملروز را حفظ کرد (آخرین مکانی که واقعاً در هالیوود قرار داشت) و در آن جا به طور منظم به تولید فیلم پرداخت از مجموعهٔ ***پیشتازان فضا***(۱۹۷۹ تا ۱۹۹۴) گرفته تا The Hunt Forked October (۱۹۹۰).

وارنر کامیونیکشین که در اول دههٔ ۱۹۷۰ تأسیس شد، گسترش یافت و بخش‌های تولید موسیقی مردم‌پسند، انتشارات و تلویزیون کابلی به وجود آورد و نیز هستهٔ اصلی خود در زمینهٔ فیلمسازی و پخش فیلم را حفظ کرد. هنگامی که در سال ۱۹۸۹ برادران وارنر با تایم ادغام شد، شرکت تایم وارنر پدید آمد، بزرگ‌ترین شرکت رسانه‌ای و غول جهان رسانه‌ها. شبکهٔ کابلی، مجله‌ها و تولیدات تلویزیونی متضمن سودی همیشگی بودند و استودیوی برادران وارنر تعدادی از فیلم‌های پرفروش دههٔ ۱۹۹۰.را تولید کرد از جمله **بتمن** و **بازگشت بتمن** که هردوی آنها از بخش DC Comics وارنر شروع شدند.

جودی فاستر (ـ ۱۹۶۲)

جودی فاستر در سن سه سالگی حضور در آگهی‌های تلویزیونی را آغاز کرد. هفت سال بعد که در نخستین فیلم سینمایی دوران کاری‌اش، ***ناپلئون و سامانتا*** (۱۹۷۲) بازی کرد، به یکی از مجریان پرطرفدار تلویزیون تبدیل شده بود. در سال ۱۹۷۶ در دو فیلم بازی کرد که او را شاید به بااستعدادترین و همه فن حریف‌ترین کودک ـ ستارهٔ تولیدی هالیوود تبدیل کرد. او در نقش فاحشهٔ خردسال رنج کشیده در ***راننده تاکسی*** (۱۹۷۶) مارتین اسکورسیزی جوانی و نحیفی اندام‌اش را زیر نقابی از سکس بزرگ سالانه پوشاند. در ***باگزی مالون*** (۱۹۷۶) قدرت و بلوغ نقش‌آفرینی‌اش در نقش دختر گانگستری جوان، در میان همهٔ بازیگران خردسال فیلم، بسیار برجسته بود. او هیچ گاه در نقش «دختر کوچولوهای» سنتی ظاهر نشد. در ***دخترکی که پایین خط زندگی می‌کرد*** (۱۹۷۶) نقش قاتل را بازی کرد. در فیلم کودکان ***جمعهٔ غریب*** (۱۹۷۶) محصول دیزنی نقش دختری را بازی کرد که کالبدش را با مادرش «معاوضه می‌کند». توان بازیگری او و رگهٔ (آزاردهندهٔ) سکس بزرگ‌سالانه‌ای که در اغلب نقش هایش وجود داشت، قاعدتاً باید راه ورود او به نقش‌های بزرگ‌سالان را هموار می‌کرد اما در اواخر دههٔ ۱۹۷۰ او در مقام بازیگر رو به افول گذاشت و چنین به نظر می‌رسید که او نیز دچار سرنوشت مبهمی شده باشد که به طور سنتی محتوم کودکان ستاره بود.

اما فاستر تحصیلات پروپیمانی داشت. او در مدرسهٔ روزانهٔ Lycée Francais لوس آنجلس تحصیل کرده بود (و بعدها چندین فیلم در فرانسه ساخت از جمله ***خون دیگران*** (۱۹۸۴)، برای کلود شابرول) و زمانی که در حرفهٔ بازیگری دچار رکود شد، در دانشگاه ییل نام‌نویسی کرد. او هنوز در ییل درس می‌خواند که جان هینکلی جونیور پرزیدنت ریگان را ترور کرد و گناه عملش را به گردن وسوسه‌ای انداخت که فاستر و نقش او در ***رانندهٔ تاکسی*** به سرش انداخته بود. فاستر مرکز توجه رسانه‌ها شد هم در مقام نمونه‌ای از توان ستارگان سینما و به عنوان گونه‌ای تضاد غریب با نقشی که بازی کرده بود، نقش قربانی.

بیم آن می‌رفت که واقعه‌ای که هینکلی مسبب آن بود بر فاستر در مقام بازیگر سایه افکند. طی اوایل دههٔ ۱۹۸۰ او در تعدادی فیلم بازی کرد که از نظر تجاری شکست خوردند اما همگان بازی او را ستودند ـ مشخصاً ***هتل نیوهمپشایر*** (۱۹۸۴) اثر تونی ریچاردسون، که او در آن نقش زن فتانی را بازی می‌کند که گرفتار ویرانگری و زنای با محارم شده است. ***متهم*** (۱۹۸۸)، نقطهٔ عطف کارنامهٔ او بود. در این فیلم او برای نخستین بار نقش یک آدم بزرگ سال واقعی را ایفا کرد. در این نقش او می‌توانست به واسطهٔ فرو رفتن در نقش خود و نبرد متقابل، توهم قربانی جنسی بودن را از خود بزداید. سارا توبیاس، که دوبار مورد تجاوز گروهی قرار گرفته است، مهاجمین را به دادگاه می‌کشاند و تقاضا می‌کند تا به او فرصت داده شود که شاهد پروندهٔ خود باشد ـ تا بتواند خود را کنترل کند و داستانش را باز گوید. این فیلم بسیار مورد پسند تماشاگران قرار گرفت و بحث‌های داغی را به راه انداخت: فاستر برای بازی‌اش اسکاری دریافت کرد و جزو فهرست هنرپیشگان برتر زن هالیوود شد و یک سره وارد جریان اصلی گردید.

به رغم موفقیت متهم، فاستر برای به دست آوردن نقش کلاریس استارلینگ در ***سکوت بره‌ها*** (۱۹۹۱)، که دومین اسکار را برای او به ارمغان آورد؛ مجبور شد سخت تلاش کند. (ابتدا میشل فایفر را برای این نقش در نظر گرفته بودند). در این نقش، که به نوعی بسط شخصیت توبیاس بود، فاستر زن شجاع جوانی از طبقه کارگر و از مأموران تازه کار پلیس است که مجبور می‌شود برای تعقیب یک قاتل و نجات آخرین

جودی فاستر هنگام کارگردانی نخستین فیلمش نابغهٔ کوچولو

قربانی او، خود را به خطر اندازد. برخلاف روش معمول هالیوود، این‌خطر جنسی نیست بلکه خطری است هم جسمی و هم روانی زیرا استارلینگ به خاطر دستگیری یک قاتل سریالی مجبور می‌شود از نظر عاطفی به قاتل یک سریالی دیگر نزدیک شود. **سکوت بره‌ها** از جانب هم‌جنس بازان نیز مورد انتقاد قرار گرفت که به شیوهٔ به تصویر کشی قاتل و انحراف جنسی او اعتراض داشتند. جالب است با آن که نقش فاستر اساساً نقشی فاقد جنسیت خاص (چه مرد یا زن) بود، انتقادها بر شخص فاستر نظر داشتند و توان ایفای نقش او داشت زیر سایهٔ اعتراض‌ها قرار می‌گرفت.

در همان سال به نمایش درآمدن **سکوت بره‌ها**، فاستر نخستین فیلمش در مقام کارگردان را ساخت: ***نابغهٔ کوچولو*** (۱۹۹۱). او در این فیلم نقش مادر کودک نابغه‌ای را بازی می‌کند که با مدیرهٔ مدرسه پرورش استعدادهای درخشانی که در آن تحصیل می‌کند اختلاف دارد و درمی یابد که استعدادهای او به گونه‌ای برده وار مورد استفاده قرار می‌گیرند. چیزی نمانده بود که ***نابغهٔ کوچولو***، فیلمی هوشمندانه و شخصی؛ پیش از به پایان رسیدن ساخت به خاطر انصراف سرمایه‌گذار آن، اوریون، متوقف شد. فاستر مجبور شد بخشی از بار و وظایف تهیه کننده را نیز به دوش کشد و سپس برای نمایش فیلمش سخت تلاش و تقلا کند. فیلم نهایتاً به نمایش درآمد و موفق بود. علاقهٔ او به وجه تجاری صنعت سینما، سبب شد که در سال ۱۹۹۱ شرکت فیلمسازی خودش را تأسیس کند. اگ پیکچرز، که در آغاز پولی گرام صد میلیون دلار کمک مالی در اختیار آن گذاشت؛ آزادی تام و تمامی را برای آفرینش هنری فاستر، در مقام بازیگر، کارگردان و تهیه کنندهٔ پروژه‌های شخصی خود، فراهم آورد، موقعیتی منحصر به‌فرد در هالیوود برای ستاره‌ای مونث. در این میان او توانایی‌اش در زمینهٔ بازی در نقش‌های سنتی‌تر را به عنوان یکی از بازیگران زن اصلی هالیوود اثبات کرد. به نقش قهرمان زن ***سامرزبی*** (۱۹۹۳) درام رمانتیک پرزرق و برق هالیوود، و شگفت آورتر در کمدی وسترن **موریک** (۱۹۹۴)، به نقش زنی جنوبی که نقش مقابل مل گیبسون بود.

فاستر از زیبارویان قراردادی هالیوود نیست. او، چنان که بی. رابی ریچ گفته است: (۱۹۹۱)، «آدمی است که شجاعت از سر و رویش می‌بارد.»

به نظر می‌رسد که او در دههٔ ۱۹۹۰ توازنی میان قدرت و مظلومیت برقرار کرده است و از آن مهم‌تر توانسته است از این که صرفاً از نظر سکسی مورد توجه قرار گیرد، بگریزد. در زمانه‌ای که قهرمانان زن همگی بر ساخته دیگران هستند جودی فاستر از معدود زنان هالیوود است که توانسته تا حدی سرنوشت خود را رقم زند.

کیت بیت هم

گزیده فیلم‌شناسی

ناپلئون و سامانتا (۱۹۷۲)، راننده تاکسی (۱۹۷۶)، باگزی مالون (۱۹۷۶)، دختری که پایین خط زندگی می‌کرد (۱۹۷۶)، متهم (۱۹۸۸)، سکوت بره‌ها(۱۹۹۱)، سامرزبی (۱۹۹۳)، ماوریک (۱۹۹۴)

کتاب شناسی

Rich, B.Ruby (1991), Nobody's Handmaid.

ام سی ای/ یونیورسال، همواره رقیب قدرتمند پارامونت و وارنر بوده است به خصوص در زمینهٔ فیلمسازی از طریق واحد فیلمسازی‌اش، استودیوهای یونیورسال. در سال ۱۹۵۹، آژانس استعدادیابی ام سی ای، یونیورسال را خرید. ام.سی.ای با ممنوعیت‌های قانونی رودررو بود، زیرا هم استعدادها را استخدام می‌کرد و هم از آنها استفاده می‌کرد، کار اصلی اش در زمینهٔ استعداد یابی را کنار گذاشت و وارد چرخهٔ تأسیس شرکت‌ها و بهره‌برداری از آنها شد و به واسطهٔ پارک‌های تفریحی، فروشگاه‌های مخصوص فروش کالاهای ساخته شده از روی نمونه‌های به نمایش درآمده در فیلم‌ها، انتشار کتاب و تولید موسیقی مردم پسند به یک غول رسانه‌ای تبدیل شد. موفقیت چند جانبهٔ ام‌سی‌ای توجه شرکت ماتسوشیتا غول ژاپنی را جلب کرد واین شرکت در دسامبر ۱۹۹۰ ام‌سی‌ای را به قیمت تقریبی ۷ میلیارد دلار خرید.

در سال ۱۹۸۵ سرمایه‌دار استرالیایی صاحب چندین رسانه (که اکنون ملیت آمریکایی اتخاذ کرده است)، روپرت مرداک، فوکس قرن بیستم را خرید. او به کمک مجتمع رسانه‌ای جهانی خود، نیوزاینکورپوریتد، این استودیوی زیان‌ده را به واسطهٔ تولید فیلم‌های متعدد سینمایی و تلویزیونی به سود فراوان رساند و خود به امپراتور رسانه‌ها تبدیل شد. بخش تلویزیونی فوکس، که هم ادارهٔ شبکهٔ تلویزیونی و هم کانال‌های کابلی را به عهده دارد به زودی به یکی از مهم‌ترین تلویزیون‌های آمریکا بدل شد. فوکس هم‌چنین برنامه‌های تلویزیونی‌ای چون LA Law و نیز فیلم‌های سینمایی‌ای چون ***تنها در خانه*** (۱۹۹۰) تولید کرد که میلیون‌ها دلار نصیب نیوزاینکورپورتید نمود.

دیزنی، که با تأسیس بخش توزیع خود به نام بوئناویستا در سال ۱۹۵۳ چهرهٔ شرکتی بزرگ را به خود گرفت نیز، طی دههٔ ۱۹۸۰ به گونه‌ای چشم‌گیر گسترش یافت. گروه مدیریت جدید، به سرپرستی مایکل آیسنر و جفری کاتزنبرگ، که هر دو پیش‌تر برای پارامونت کار می‌کردند، وظیفه‌ای تازه پیش روی دیزنی قرار دادند. این شرکت گام هایی شجاعانه برداشت و ازطریق شرکت‌های جدید وابسته به خود، تاچستون و هالیوود پیکچرز فیلم هایی با درجه بندی R برای بزرگسالان، ساخت و در ژاپن و فرانسه پارک‌های دیزنی‌لند تأسیس کرد. کانال کابلی دیزنی، با هدف قراردادن مخاطبان نوجوان و والدین آنها درآمدی روزافزون دارد. این کانال، ***دختران طلایی*** را برای ان بی‌سی - تی وی ساخت و برنامهٔ سیسکل وابرت را به ایستگاه‌های تلویزیونی آمریکا فروخت. در اواخر دههٔ ۱۹۸۰، دیزنی به

حدی رسید که می‌توانست ادعا کند در میان استودیوهای هالیوود بهترین عمل‌کرد را داشته است زیرا با کارگردانانی با استعداد که جزو سازندگان فیلم‌های پرفروش نبودند قراردادهایی انحصاری بست و فیلم‌های **سه مرد و یک بچه** (۱۹۸۷) و ***انجمن شاعران مرده*** را تولید کرد.

طی دهۀ ۱۹۸۰ ستارۀ بخت کلمبیا پیکچرز رو به افول گذاشت. افول این شرکت به رغم آن بود که صاحب آن، کوکاکولای مقتدر کوشید تا سیاست‌های بازاریابی استوار بر تحقیق را در صنعت سینما به کار گیرد. به رغم کوشش هایی استادانه برای تبلیغ متقابل (مثلاً کوکای رژیمی و فیلم ***رکسانا*** محصول ۱۹۸۷)، کوکاکولا نتوانست به طور پیوسته مجموعه‌ای از فیلم‌های پرفروش ارایه کند و در اکتبر ۱۹۸۹ شرکت سونی بیش از سه میلیارد دلار برای خرید کلمبیا پرداخت. اکنون آزمون فراملی بزرگ پیش رو بود: آیا سونی می‌توانست از فیلم‌های کلمبیا برای فروش دوربین‌های ویدیویی ۸ میلی متری جدیدش استفاده کند؟

روش‌های نوین تماشای فیلم و مسایل مالکیت به کنار، قدرت‌های اصلی از توانایی منحصر به فردخود در زمینۀ پخش بین‌المللی فیلم همچنان سود بردند. آنها، با هزینه‌ای گزاف، در حدود صد شهر در سراسر جهان دفاتر توزیع خود و ارتباط تنگاتنگ‌شان با مالکین عمدۀ زنجیره‌های سینماها را حفظ کردند. تولید کنندگان سراسر جهان، در شرایطی که تنها هالیوود به طور منظم فیلم‌های پرفروش تولید می‌کرد، کوشیدند تا با این روند هالیوود هماوردی کنند. در واقع، در اوایل دهۀ ۱۹۹۰ تفوق هالیوود بیشتر شد زیرا سایر کشورها صنایع سینمای زیان ده خود را تعطیل کردند و به حمایت از تولیدات تلویزیونی پرداختند.

روی پرده

طرفه آن که در این عصر تسلط بی‌چون و چرای هالیوود، فیلم‌های تولیدی آن را بیشتر و بیشتر به عنوان هنری ملقب کردند. «نیویورک تایمز» پرنفوذ فیلم‌ها رابا جدیتی، که زمانی به رقص و تئاتر اختصاص داشت، نقد کرد و مجله‌های تخصصی صلای عصرنوین سینمای آمریکا را سر دادند.

مشخصۀ هالیوود نوین، که آغاز آن به نمایش ***آرواره‌های*** استیون اسپیلبرگ در ۱۹۷۵ باز می‌گردد، ظهور نسل جوان‌تر کارگردانان هالیوودی است. این گروه که در دهۀ ۱۹۴۰ به دنیا آمدند با سینما رشد یافتند و به فیلم‌های کلاسیک هالیوود وابسته بودند، اما درعین حال آثار استادان خارجی را نیز بررسی کرده و از آنها تأثیر پذیرفته بودند. به عنوان مثال، هم اسپیلبرگ (در ***آرواره‌ها***) و هم لوکاس (در **جنگ ستارگان**) ضرباهنگ و شمایل فیلم‌های پرفروش خود را از اثر کلاسیک کوروساوا، **هفت سامورایی** الهام گرفته بودند. فرانسیس فورد کوپولا با **پدر خوانده** (۱۹۷۲) ثابت کرد که ژانرهای قدیمی هالیوود، به همراه رگه‌ای از سینمای هنری، می‌تواند به معنای درآمدی میلیون‌ها دلاری باشد. جرج لوکاس و استیون اسپیلبرگ پا جای پای کوپولا گذاشتند، فیلم‌های پرفروش ساختند و عملاً هالیووود را تسخیر کردند. و در ***آرواره‌ها*** و **جنگ ستارگان** درستی بازگشت به قواعد کلاسیک را دریافتند. در حقیقت، اساس موفقیت هالیوود «نوین» تولید منظم و پی در پی فیلم‌های ژانری بود، فیلم‌هایی که به ساده‌ترین شکل قابل دسته‌بندی و فروش به مخاطب میلیونی سراسر جهان بودند.

بازگشت به تولید فیلم‌های ژانری در هالیوود را می‌توان تا اندازه‌ای واکنشی دانست از جانب تهیه کنندگان نسبت به افزایش هزینه‌های تولید، و خطر ناشی از تولید فیلم‌های بالقوه پرفروش. در این شرایط، عناصری از فیلم که امتحان خود را در بازار پس داده بودند، یا استوار بر آنها می‌شد به تبلیغ فیلم در بازار پرداخت، اهمیتی حیاتی یافتند (به همین دلیل است که دستمزد چند ستارۀ مشخص بسیار بالا رفت). در قلب این گرایش، ساخت مجموعه‌ها قرار داشت. تا سال ۱۹۹۰، پنج **راکی**، چهار **سوپرمن**، پنج ***هالووین*** و هشت **جمعه**، **سیزدهم** ساخته شد. در واقع، در ابتدا ساخت دو **سوپرمن** در دستور کار قرار داشت ـ یک نسخۀ اولیه (۱۹۷۸) و یک دنباله (۱۹۸۰). فیلم‌های موفق در عین حال چرخه‌های ژانری کاملی پدید آوردند. فیلم‌های گنگستری (از **پدرخوانده**) و فیلم هراسناک (از **جن گیر**، ۱۹۷۳) چندین و چند زیر مجموعه یافت. در اواخر دهۀ ۱۹۷۰، هیولاها به اشکال گوناگون سربرآوردند: گرگ آدم‌ها در **زوزه** (۱۹۸۰) اثر جو دانته و **گرگ** - ***آدم آمریکایی در لندن*** (۱۹۸۱) اثر جان لندیس؛ خون آشام‌هادر **دراکولا** (۱۹۷۹) اثر جان بَدهَم و **عطش** (۱۹۸۳) اثر تونی اسکات؛ ارواح در **شب مردگان زنده** (۱۹۷۹) اثر جرج رومرو و **مه** (۱۹۷۹) اثر جان کارپنتر. هالیوود در پی دنباله‌هایی بود که به اندازۀ فیلم اصلی پرفروش باشند.

از دیگر فیلم‌های هالیوود، فیلم هایی بودند که مخاطبان جوان را در نظر داشتند که بخش عمده‌ای از سینماروها راتشکیل می‌دادند. این فیلم‌ها، داستان‌های اخلاقی‌ای بودند دربارۀ به «سن بلوغ رسیدن.» فیلم‌های هالیوود، پی در پی، نوجوانانی را به تصویر می‌کشیدند که می‌کوشیدند بزرگ‌سالی بدبین و شکاک

دایان کیتون و وودی آلن در میهش (۱۹۷۹)

را قانع کنند که آنها را جدی بگیرد. سرآغاز این دست فیلم‌ها ***آمریکن گرافیتی*** (۱۹۷۳) اثر لوکاس بود. داستان لوکاس، که برداشتی بود از کتاب‌های کمیک و سریال‌های هالیوود در دوران نوجوانی خود او، روایت بیست و چهار ساعت پیش از ورود قهرمان فیلم به کالج است. این فیلم بسیار پرفروش بود. به ***آمریکن گرافیتی*** تهیه‌کنندگی کوپولا و همراه با آوازهای راک‌اند رولِ یک دههٔ پیش، آغاز دوران کاری هریسون فورد، ران‌هاوارد و ریچارد دریفوس بود. این فیلم سود سرشاری نصیب یونیورسال کرد و لوکاس را به یکی از قدرت‌های هالیوود معاصر تبدیل کرد.

افسانه‌ها و اسطوره‌های کهن نیز به کار گرفته شدند. تا میانهٔ دههٔ ۱۹۸۰، هر تابستان یک فیلم پرفروش جدید شمشیر بازی و جادوگری عرضه می‌شد از Excalibur (۱۹۸۱) اثر جان بورمن گرفته تا ***کونان بربر*** (۱۹۸۱) اثر جان میلیوس و دنبالهٔ آن، ***کونان ویرانگر*** (۱۹۸۲). جرج لوکاس و استیون اسپیلبرگ به همکاری هم ماجراهای افسانه‌ای یک باستان شناس قرن بیستمی را به تصویر کشیدند که با نیروهای اهریمنی دوران گذشته مقابله می‌کند. این مجموعه ***مهاجمان صندوقچهٔ گمشده*** نام داشت و به گونه‌ای بی‌سابقه پرفروش بود.

کمدی نیز تغییر یافت تا مخاطبان جوان را جذب کند و اغلب با داستانی از «به سن بلوغ رسیدن» همراه شد. درازای ه. داستانِ عاشقانهٔ کمدی سبک، همچون ***زیبای صورتی پوش*** (۱۹۸۶)، اثر جان هیوز یا ***مسأله پرخطر*** (۱۹۸۳) اثر پل بریکمن، بسیاری فیلم‌های کمدی دیگر استوار بر شوخی‌های مجاز رادیو و تلویزیونی همچون ***دبیرستان راک اندرول*** (۱۹۷۹)، Fast times at Ridgemont High، (۱۹۸۲) و ***باشگاه صبحانه*** (۱۹۸۵) ساخته شدند. ملهم از برنامه‌های قدیمی ***زندهٔ یکشنبه شب‌های*** شبکهٔ تلویزیونی ان‌بی‌سی (Not Ready for Prime time players) (که جان بلوشی، دان آیکروید و بیل موری در آن بازی می‌کردند) همه چیز می‌توانست دستمایهٔ کدی «نوین» قرار گیرد. فیلمی که این ژانر را احیا کرد، National Lampoon Animal House (۱۹۷۸) اثر جان لندیس بود. این فیلم نگاهی هتاکانه و ضد روشن‌فکرانه به زندگی دانشگاهی داشت و در آن بلوشی به نقش بلوتو و دار و دستهٔ دلتای او تصمیم می‌گیرند رژهٔ روز پایانی دانشگاه را با «زشتی به نهایت احمقانه و پوچ» خراب کنند. در آخرین تکه‌های فیلم (که زندگی امروز شخصیت‌ها را نیز بازگو می‌کند) درمی‌یابیم که بلوتو اکنون سناتور کنگره ایالات متحده است. این نکته جمع‌بندی دیدگاه همواره سهل‌انگار و همواره لاابالی کمدی‌های نوین هالیوود نسبت به جهان رسمی بزرگسالان است.

این دست فیلم‌ها، که طنزی بزن و بکوب دارند؛ با فیلم‌های علمی ـ تخیلی و ماجرایی فوق الذکر رگه‌های مشترکی دارند. هر دو نوع از ما می‌خواهند که باورمان نسبت به جهان «واقعی» را کنار بگذاریم؛ هر گونه کنش فیزیکی و اجتماعی در آنها

امکان‌پذیر است؛ و جهان گذشته و حال به زمین بازی‌ای تبدیل می‌شود که از بازی در آن لذت می‌بریم. گاهی این گرایش تا حدی سوررئالیستی پیش می‌رود مثلاً در فیلم ***آیندهٔ چیچ و چانگ*** (۱۹۸۰)، ***برادران بلوز*** (۱۹۸۰)، ***ماجرای عالی بیل و تد*** (۱۹۸۹)، و ***دنیای وین*** (۱۹۹۲).

مؤلف‌های آمریکایی

درست است که امروزه جرج لوکاس و (تا حدی) استیون اسپیلبرگ را بیشتر به عنوان تهیه‌کنندگانی موفق به جا می‌آورند، اما کارگردان‌هایی نیز وجود داشته‌اند که تنها به کارگردانی پرداخته‌اند. احتمالاً مشهورترین فیلمساز مؤلف دههٔ ۱۹۸۰، دست کم به نظر عامهٔ مردم، وودی آلن بوده است. تماشاگران طنز عصبی او را در ***عشق و مرگ*** (۱۹۷۵)، فیلم برندهٔ اسکار ***آنی هال*** (۱۹۷۷) و فیلم سیاه و سفید ***منهتن*** (۱۹۷۹) و به نقش «سوسمار انسان نما» در ***زلیگ*** (۱۹۸۳) واقعاً پسندیدند. آلن فیلم‌های آگاهانه و جدی‌ای نیز ساخته است همچون ***داخلی‌ها*** (۱۹۷۸)، و ***خاطرات هتل استارداست*** (۱۹۸۰) که به ترتیب نیم نگاهی به ***فریادها و نجواها*** (۱۹۷۲) اینگمار برگمان و ***هشت و نیم*** فدریکو فلینی دارند.

منتقدین آنی هال را که درهمان سال به نمایش درآمدن ***جنگ ستارگان*** به نمایش درآمد، نخستین فیلم مهم وودی آلن درمقام مؤلف می‌دانند. آلن به همکاری مارشال بریکمن فیلمنامه نویس و گوردون ویلیس فیلمبردار، اثری خود زندگی‌نامه‌ای می‌آفریند که به واسطهٔ تدابیر فیلمی فراروایتی آن از کمدی‌های اولیهٔ او متمایز می‌شود.

زیر نویس‌ها چیزی را که حقیقتاً در حال اتفاق افتادن است، فاش می‌کنند، آنی، سوپرایمپوز شدهٔ خودش را در حال عشق بازی با آلوی (آدمی که در واقع خود وودی آلن است) تماشا می‌کند، و تصویر که به دو قسمت تقسیم شده است، و صحنهٔ شام خوردن دو خانوادهٔ کلیمی و غیر کلیمی را نمایش می‌دهد. از آن پس، وودی آلن وهمکارانش راه‌های بسیاری را آزموده‌اند تا بتوانند دغدغه‌های روشنفکری را برای تماشاگر عام بازگو کنند. ***داخلی‌ها***، که آلن در آن بازی نمی‌کند، بررسی جدی روان‌شناسی انسان، زندگی خانوادگی، تأثیر مادر بر فرد و تلاش برای کنار آمدن با جهان واقعی است. ***منهتن***.حاکی از بازگشت آلن به محیط یهودی نیویورک است که او با آن بسیار آمیخته است، و چنان که ***گلوله‌ها برفراز برادوی*** (۱۹۹۴) ثابت کرد طی دههٔ ۱۹۹۰ هم تماشاگران انبوهی‌در سراسر جهان از آثار او استقبال می‌کنند.

مارتین اسکورسیزی، فارغ التحصیل مدرسهٔ سینمایی دانشگاه نیویورک، ظاهراً بانگاهی جسورانه زندگی نیویورکی را نمایش می‌دهد که در فیلم‌های آلن به گونه‌ای نوستالژیک به آن

ای.تی. به کارگردانی استیون اسپیلبرگ

پرداخته شده است. اعتبار اسکورسیزی نزد منتقدان پس از ***خیابان‌های پایین شهر*** (۱۹۷۳) تثبیت شد. این فیلم روایت خود زندگی‌نامه‌ای اسکورسیزی از بزرگ شدن چهار جوان ایتالیایی ـ آمریکایی در ابر شهرهای ایالات متحده است که با ارزش‌های سنتی و شرایط اقتصادی نوین رو در رو هستند. او سپس فیلم‌های منتقد پسند (هر چند نه همیشه پرفروش) دیگری ساخت همچون ***رانندهٔ تاکسی*** (۱۹۷۶)، ***گاو خشمگین***(۱۹۸۰)، و ***سلطان کمدی*** (۱۹۸۲).

آلن همواره از رابطه‌ای منحصر به فرد با یکی از استودیوهای عمدهٔ هالیوود (ابتدا یونایتد آرتیستز و سپس اوریون) برخوردار بود و بر روند خلق آثارش نظارت تام داشت، اما اسکورسیزی مسیری بسیار پرپیچ و خم‌تر را پیش رو داشته است. چند فیلم او از نظر تجاری شکست خوردند، به خصوص موزیکال **نیویورک نیویورک** (۱۹۷۷) که بسیار آن را دوست داشت. او به رغم اعتبارش نزد منتقدان همواره برای تأمین هزینه فیلم هایش عذاب کشیده است. در نظام هالیوود معاصر، کارگردانان با استعداد دیگر نمی‌توانند تنها به موفقیت‌های گذشتهٔ خود تکیه کنند. **جنگ ستارگان** روز به روز درآمد بیشتری کسب می‌کند در حالی که مهملاتی چون ***هاوارد مرغابی*** (۱۹۸۶)، به غول‌های هالیوود گوشزد می‌کنند که حتی جرج لوکاس هم ممکن است اشتباهاتی گران قیمت مرتکب شود. ***پارک ژوراسیک*** و ***فهرست شیندلر***، موفقیت‌های چشم‌گیر اسپیلبرگ در سال ۱۹۹۳، به او حاشیهٔ امنیتی بخشیده‌اند اما حتی کسی چون او هم شکست هایی را در کارنامه‌اش دارد: فروش اندک **۱۹۴۱**، (۱۹۷۹) برای یونیورسال فاجعه بود و مجموعهٔ تلویزیونی ***داستان‌های شگفت‌انگیز*** او موفقیتی در پی نداشت.

هالیوود که می‌داند هیچ فیلمساز یا ستاره‌ای نمی‌تواند موفقیت فیلم را تضمین کند، در این زمینه همچنان محافظه کارانه عمل می‌کند. استودیوها پی فرمول‌هایی پرآتیه می‌گردند. چه به شکل ساختن دنباله؛ یا به گونه‌ای روز افزون، بازسازی فیلم‌های قدیمی هالیوود (**همیشه**، ۱۹۸۹)، درام‌های جریان اصلی فرانسوی ***سامرز بی*** (۱۹۹۳) ***سه مرد و یک بچه*** (۱۹۸۷) یا مجموعه‌های تلویزیونی پرطرفدار(***فراری*** ۱۹۹۲ ؛ ***خانوادهٔ آدامز***، ۱۹۹۱؛ ***فلینتستون‌ها***، ۱۹۹۴).

هالیوود در خارج

میزان فروش فیلم‌ها در بازارهای بین‌المللی برای استودیوهای هالیوود «نوین» بسیار حیاتی است. فیلم‌های پرفروشی چون ***جاذبهٔ مرگبار*** (۱۹۸۷)، ***رین من*** (۱۹۸۸)، و ***کوکتل*** (۱۹۸۸) در خارج از آمریکا فروش بسیار بیشتری داشتند. ستاره هایی چون آرنولد شوارتزنگر، سیلوستراستالونه، و ادی مورفی به این دلیل می‌توانند دستمزدهای چندین میلیون دلاری تقاضا کنند که جاذبه‌ای جهانی دارند. غول‌های هالیوود احتمال از دست رفتن بازارهای بین المللی را در نظر دارند به همین دلیل در سال‌های اخیر بین هالیوود و شرکت‌های خارجی قراردادهایی بسته شده است تا به طور مشترک در بریتانیا، استرالیا، آلمان، اسپانیا و فرانسه، و حتی شهرهای بزرگ اتحاد شوروی سابق؛ سالن‌های سینما بسازند. تنها در بریتانیا تعداد سالن هایی که با کمک سرمایهٔ هالیوود ساخته شدند (که نخستین آنها سینه پلکس اودئون ام‌سی‌ای بود) بیش از آن تعدادی بود که طی یک نسل ساخته شده بودند. استودیوها این نوع پیوستگی در تمام سطوح صنعت سینما را ضامن حفظ منافع‌شان در خارج و افزایش سود خود می‌دانند.

برخی کشورها توانسته‌اند با تولید فیلم‌های ژانری، اما با هویت فرهنگی ملی؛ در برابر هجوم هالیوود قد علم کنند. به عنوان مثال در هند تعداد چشم‌گیر ۲۵۰ شرکت فیلمسازی فعال هستند که از بیش ۶۰ استودیو استفاده می‌کنند و طی دههٔ ۱۹۸۰ هفت صد فیلم بلند تولید کردند. دولت مرکزی تمام سینماهای هند را ملزم کرده است تا روزانه دست کم یک نوبت فیلم هندی نمایش دهند و به این ترتیب از ساختن فیلم‌های هندی حمایت کرده است. هم‌چنین دولت به سینما کمک مالی و وام می‌دهد و به «بهترین» فیلم‌ها نیز جوایزی را اختصاص داده است. نظام ستاره سازی، بسیار شبیه به نظام هالیوود دههٔ ۱۹۳۰ و ۱۹۴۰، و همچنان قوی است. در واقع ستاره‌های هندی به طور هم‌زمان در چندین فیلم بازی می‌کنند و می‌توانند به ثروت هنگفتی دست یابند.

سایر کشورهای آسیایی نیز تولید کنندگان توانمند فیلم هستند. هنگ کنگ، کشوری با جمعیت ۵ میلیون نفر، بیش از هالیوود فیلم تولید می‌کند. طی دههٔ ۱۹۹۰ شهروندان هنگ کنگ به یک میزان به تماشای فیلم‌های هالیوودی و هنگ کنگی نشستند. طی دههٔ ۱۹۸۰ فیلم‌های رزمی هنگ کنگی به تعداد زیاد در سراسر جهان توزیع شدند (اغلب مستقیماً روی نوار ویدیو).

اکنون که پخش ماهواره‌ای و کابلی، صنعتی رو به رشد است، نفوذ هالیوود به این بازارها اجتناب‌ناپذیر به نظر می‌رسد و آیندهٔ این بازارها حد و مرزی ندارد. در بیشتر نقاط جهان، فیلمسازان و ستاره‌های هالیوود، همچون استیون اسپیلبرگ و آرنولد شوارتزنگر به بت‌های فرهنگی یک نسل تبدیل شده‌اند.

شرایط اقتصادی خفقان‌آوری که شرکت‌های هالیوودی ایجاد کرده‌اند و بازگشت هالیوود به قواعد کلاسیک فیلمسازی و ژانرها، سبب شده است که هالیوود «نوین» از نظر ظاهر و کارکرد، بسیار شبیه به هالیوود «قدیم» شود.

ترجمه: شهراد تجزیه‌چی

کتاب‌شناسی

Bart,Peter (1990) , Fade Out .

Gomery,Douglas (1992), Shared Pleasures.

Lees,David,andBerkowitz,Stan(1981),The Movie Business.

Pye, Michael, and Myles, Lynda (1979),The Movie Brats.

Squire, Jason E. (ed). (1992). The Movie Business Book.

تکنولوژی‌های نوین

جان بلتن

در ژانویه ۱۹۵۰، انجمن مهندسین سینما سازمانی که در ۱۹۱۶ تأسیس شده بود و تعهد داشت که مهندسی سینما را هم از جنبه نظری و هم از جنبه عملی پیشرفته‌تر کند، نامش را به انجمن مهندسین سینما و تلویزیون تغییر داد. بدین ترتیب انجمن مذکور تحولاتی را به رسمیت شناخت و پیش‌بینی کرد که در تکنولوژی ایجاد سرگرمی در دوره بعد از جنگ رخ می‌داد (یا قرار بود رخ دهد).

البته تلویزیون حضور مقتدرانه‌تری در فعالیت‌های اوقات فراغت نشان می‌داد. همچنان که تعداد گیرنده‌های تلویزیونی در اوایل دهه ۱۹۵۰ سر به فلک می‌زد (فقط در ایالات متحده تعداد گیرنده‌های خانگی ۴ میلیون در ۱۹۵۰ به ۳۲ میلیون در ۱۹۴۵ رسید)، تعداد بیشتری از مردم عادت سینما رفتن را به جای عادت تماشای تلویزیون در خانه پیش می‌گرفتند. هر چند تلویزیون معنایی فراتر از مورد آشنای پخش سیگنال‌های تلویزیونی و دریافت آن در سیگنال‌های تلویزیونی خانگی دارد. این معنا، مجموعه گسترده‌ای از سایر تکنولوژی‌های ضبط، مخابره و بازنواخت الکترونیکی را نیز در بر می‌گیرد. تلویزیون به معنای گسترده‌تر شامل هر نوع تکنولوژی می‌شود که مستلزم رمزگذاری سیگنال الکترونیکی است. در واقع انجمن مهندسین سینما هرچند نه در عنوان، از اواسط دهۀ ۱۹۲۰ همان انجمن مهندسی سینماو تلویزیون بوده است، زمانی که دست اندرکار طراحی ورود صدا به عرصه سینما بود و علائقش را می‌گستراند تا رادیو، ضبط الکترونیکی، تقویت سیگنال و سایر تکنولوژی‌های الکترونیک را نیز به حیطه کار خود بیاورد. صدای مغناطیسی استودیو که درآن سیگنال‌های الکترونیک برروی نوار مغناطیسی ضبط می‌شوند، به معنایی، یک تکنولوژی تلویزیونی است. کاملتر آن است که بگوییم تلویزیون یک تکنولوژی صوتی است که از رادیو، مخابره الکترونیک و سایر تکنولوژی‌های مرتبط با صدا به وجود می‌آید. آشکاراست که این دو تکنولوژی ارتباط تنگاتنگی با یکدیگر دارند.

ری دالبی دانشجوی آمریکایی در رشته فیزیک دانشگاه کمبریج، سال ۱۹۶۵ آزمایشگاه‌های دالبی در لندن را تأسیس کرد، تصادفی نیست که وی دوره کارشناسی، را در استانفورد طی کرد و در آن جا نقش مهمی در تکامل ضبط نوار ویدیویی امپکس داشته است(۱۹۶۵). دالبی در آزمایشگاه‌های دالبی در لندن، سیستم مهمی را برای کاهش سرو صدا در ضبط صدا تکامل داد. بعداً وی در آزمایشگاه‌های دالبی در سن فرانسیسکو یک سیستم استریو اپتیکی صدای -روی - فیلم با چهار لبه صوتی ارائه کرد (دالبی، A ۶۷، ۱۹۷۵)؛ همچنین باید از قطع ۷۰ میلی متری با شش لبه صوتی؛ یک سیستم ضبط طیفی (دالبی SR، ۱۹۸۶) یاد کرد. علاوه بر این موارد، تکنولوژی صوتی دیجیتالی نیز در ۱۹۹۱ توسط دالبی عرضه شد. به طور خلاصه تکنولوژی سینما خصوصاً در دوره فعلی لزوماً با تکنولوژی تلویزیون مرتبط است. از بین رخدادهای مهم تکنولوژیک که بعد از انقلاب پرده عریض در دهه ۱۹۵۰ پدید آمده‌اند، یکی «ورود مجدد صدا» نام گرفته که دالبی در اواسط دهه ۱۹۷۰ به وجود آورد و دیگری تأثیر ویدیو برتولید فیلم (از طریق تلویزیون پروضوح High Definition، تدوین بر نوار ویدیویی)، توزیع (تلویزیون کابلی، نوار ویدیویی و دیسک) و نمایش فیلم (ویدیوی خانگی) است.

صدا

تلاش‌هایی که شرکت فوکس قرن بیستم در دهه ۱۹۵۰ برای ابداع و اشاعه صدای مغناطیسی استریو صورت داد به شکست انجامید. علت عمده این امر خودداری سینماداران مستقل و کوچک از نصب تجهیزات ضروری بود. در هر صورت سالن‌های بزرگ شهری همچنان به نمایش فیلم‌های سینما اسکوپ با صدای استریوی مغناطیسی و چهار لبه صوتی ادامه دادند، همچنین فیلم‌های ۷۰ میلی‌متری با روش تاد - ای - او، سوپر پانا ویژن ۷۰ میلی متری، اولترا پانا ویژن ۷۰ و سایر روشهای نمایش فیلم عریض ساخته می‌شدند که تماماً دارای صدای مغناطیسی استریو با شش لبه صوتی بودند. روش نمایش عظیم ۷۰ میلی متری در دهه ۱۹۶۰ بازار را در اختیار گرفت، این روش شامل فیلمهایی چون ***بن هور*** (مترو-گلدوین-مه یر با فیلمبرداری ۶۵ میلی متری، ۱۹۵۹) ***اسپارتاکوس*** (سوپر تکنی‌راما ۷۰میلی متری) ***داستان وست ساید*** (سوپر

پاناویژن ۷۰ میلی متری، ۱۹۶۲) ***کلئوپاترا*** (تاد-ای-او ۱۹۶۳)، ***آوای موسیقی*** (تاد- ای- او ۱۹۶۵) و ***سوپر ۲۰۰۱: یک اودیسه فضایی*** (سوپر پاناویژن ۷۰ میلی متری / سوپر سینه راما، ۱۹۶۸) می‌شود.

سالن‌هایی که از صدای استریو با چند لبه صوتی بر قطع ۷۰ میلی‌متری برخوردار بودند به‌طور چشمگیری از سالن‌های معمولی بهتر بودند. همچنین کیفیتی صوتی در اختیار اکثر بینندگان قرار می‌دادند که از رادیوهای اف. ام و گرامافون‌های آنها که عمدتاً به صورت مونو (تک شنود) پخش می‌شد بهتر بود.

اما سیستم‌های صوتی خانگی تدریجاً پیشرفت کردند. در ۱۹۴۸ شرکت صفحه پرکنی کلمبیا شروع به عرضه صفحه‌های ۳۳$\frac{1}{3}$ دور کرد که بس همانده(High-fidelity) و بلند مدت بودند تا اواسط دهه ۱۹۵۰ عده‌ای از شیفتگان موسیقی صاحب پخش صوت‌های استریو بلند مدت و حلقه به حلقه شدند.

اما استریوی خانگی تا ۱۹۵۷ جایی در بازار نیافت، آن زمان صنعت صفحه پرکنی آمریکا شروع به توزیع صفحه‌های استریو (با دولبه صوتی) کرد. طی چند سال صفحه استریو (عمدتاً موسیقی کلاسیک) برای شنوندگان خانگی در آمریکا و اروپا تولید شد. در ۱۹۶۱ تعدادی از ایستگاه‌های رادیویی اف ام شروع به پخش برنامه‌های رادیویی با سیستم استریو کردند. فضای اختصاصی برای گویندگان روی پهنای موج اف.ام. اساساً محدود بود؛ کمیسیون مرکزی ارتباطات آمریکا تا ۱۹۶۴ طیف اف. ام را باز نکرد. حتی بعد از آن هم اف. ام و اف. ام استریو تا دهه ۱۹۷۰ پدیده‌های محدودی بودند. در ۱۹۶۹ همه انواع موسیقی، هم کلاسیک و هم عامه‌پسند، از سیستم مونو به استریو منتقل شده بودند. پیشرفتهایی در سیستم استریوی خانگی صورت گرفت که باعث شد تا علاوه بر شیفتگان موسیقی، بینندگان معمولی نیز از آن استفاده کنند. چنان که استیو هندزو اشاره می‌کند (۱۹۸۵)، تا اوایل دهه ۱۹۷۰ سیستم صوتی خانگی که در کنار تخت خواب نوجوان‌های عادی آمریکایی قرار داشت، نسبت به سالن سینمای مجاورشان از کیفیت بهتری برخوردار بود.

استریو دالبی این امکان را برای سالن‌های مجاور پدید آورد که بتوانند در حیطه توانایی مالی‌شان به صدای استریو با چهار حاشیه صوتی مجهز شوند. خیلی زود نام تجاری دالبی میان عموم بینندگان شناخته شد. کار دالبی در عرصه صدا در سینما از ۱۹۷۱ آغاز شد، زمانی که یک سیستم کاهش سرو صدا را برای کاهش هیس نوار در ضبط الولیه و ضبط مجدد فیلم ***پرتقال کوکی*** ساخته استنلی کوبریک طراحی کرد. بین سال ۱۹۷۵، زمانی که قطع استریوی اپتیکی دالبی با چهار لبه صوتی عرضه شد تا ۱۹۸۸ بیش از ۱۱/۰۰۰سالن در جهان به استریو دالبی منحصر شدند.

در ۱۹۷۵ با فیلم ***تامی*** سیستم اپتیکی استریو دالبی عرضه شد. بعد از پیدایش سینما اسکوپ برای اولین بار صدای استریو با چهار لُبه صوتی فیلم ۳۵ میلی متری را همراهی کرد. لبه‌های صوتی استریو دالبی این قابلیت را داشتند که هم‌زمان با چاپ خود فیلم، به صورت اپتیکی چاپ شوند و بدین ترتیب از روند پر هزینه حاشیه کشی مغناطیسی و انتقال صدا بر روی لبه‌های مغناطیسی متعدد اجتناب می‌شد. همچنین استریو اپتیکی دالبی، از امتیاز سازگاری با تجهیزات پخش غیر استریو برخوردار بود که می‌توانست نوارهای چاپ شده را به صورت مونو پخش کند.

اما موفقیت جنگ‌هایی ستاره‌ای در ۱۹۷۷ باعث شد تا نام دالبی بر سر زبان‌ها بیفتد، فیلمی که از طراحی صدای پیچیده و خارق‌العاده‌ای برخوردار بود. دالبی SVA (محدوده صوتی متغیر استریو) کیفیت پایین صدا در سالن‌های نمایش را بالا برد. دالبی یک سیستم شش لبه ۷۰ میلی متری را تکمیل کرد که شامل صدای باس گسترده‌تری بود که نمایشهای ۷۰ میلی متری ***جنگ ستارگان*** را تبدیل به رویدادهایی توأم با حس‌های چند گانه کرد.***جنگ ستارگان*** به صورت ۳۵ میلی متری پاناویژن فیلمبرداری شد و برای نمایش سیار به صورت ۷۰ میلی متری بزرگ سازی شد. شیوه بزرگ سازی قطع ۳۵ میلی متری به ۷۰ میلی متری در ۱۹۶۳ با نمایش ***کاردینال*** ساخته اتوپره مینجر آغاز شد وعملاً به فیلمبرداری اصلی در قطع عریض ۶۵ میلی متری که بسیار پرهزینه‌تر بود پایان داد. فیلمبرداری اصلی در قطع ۷۰-۶۵ میلی متری، عملاً در ۱۹۷۰ با نمایش ***دختر رایان*** خاتمه یافت که به صورت سوپر پاناویژن ۷۰ فیلمبرداری شد. با وجود این فیلمسازان شوروی همچنان به استفاده از قطع ۷۰ میلی متری ادامه دادند، همان طور که سازندگان فیلم برای سالن‌های ایماکس و امنیماکس چنین کردند. علاوه بر ***انتقام کامپیوتری*** (۱۹۸۲) و ***مکاشفه مغزی*** (۱۹۸۳)، ***دور و جدا*** (۱۹۹۲) نیز به صورت۶۵ میلی‌متری فیلمبرداری شد، بزرگ‌سازی ، به تهیه کنندگان امکان فیلمبرداری با فیلم خام ارزان‌تر ۳۵ میلی متری را می‌داد. همچنین دست آنها را در این انتخاب باز می‌گذاشت که آیا فیلم را برای نمایش سیار بزرگ سازی کنند یا خیر. بدبختانه، بزرگ نمایی‌های تا ۷۰ میلی‌متر نمی‌توانستند از نسبت ابعاد نگاتیو اصلی ۳۵ میلی متری نسخه برداری کنند، بدین‌ترتیب ابعاد ۱:۲/۳۵۱ تصاویر

میکس حاشیهٔ صوتی فیلم اینک، آخرالزمان (۱۹۷۹) در لابراتوار دالبی

آنامورفیک تا حد ۱:۲/۲۱ کاهش می‌یافت.

موفقیت **جنگ ستارگان** با استریو دالبی (در قطع ۳۵ و ۷۰ میلی متری) باعث شد تا صدها تن از نمایش دهندگان فیلم از سیستم دالبی استفاده کنند. در ۱۹۷۷ تنها صد سالن نمایش مجهز به سیستم دالبی بودند؛ یک سال بعد این تعداد به ۴۵۰ رسید، تا سال ۱۹۸۱، ۲۰۰۰ سالن و تا ۲۹۹۰ بیش از ۱۶۰۰۰ سالن در جهان مجهز به این سیستم شدند (از این تعداد، ۱۰/۰۰۰ سالن فقط در آمریکای شمالی وجود داشت. در اواسط دههٔ ۱۹۸۰ سی دی‌ها که دارای ضبط دیجیتالی بودند، نوار مغناطیسی را به چالش طلبیدند در این زمان دالبی پیشرفت چشمگیری در کارکردهای مدار به وجود آورد که در تکنولوژی ضبط مغناطیسی به کار رفت تا خلوص سیگنال را افزایش دهد و سروصدا و اعوجاج را بکاهد.

دالبی این شیوه را ضبط طیفی (دالبی SR) نام گذارد و در ۱۹۸۶ آن را با موفقیت به صنعت فیلم عرضه کرد وعملاً برای چندین سال مانع از روی آوردن به ضبط صدای دیجتیالی شد که کاربردش به نظر اجتناب‌ناپذیر می‌رسید. تا ۱۹۹۰ بیش از ۴۳۰۰۰ استودیوی ضبط و تجهیزات پخش در سراسر جهان سیستم دالبی SRرا نصب کرده بودند.

صدای دیجیتالی در سینما همچنان در مرحله تجربه است. در اواخر دهه ۱۹۸۰، ایستمن کداک، همراه با شرکت اپتیکال ریدیشن، یک سیستم صدای دیجیتال اپتیکی را برای اولین بار ارائه کرد که صدای دیجیتال سینما نام گرفت و عمر کوتاهی داشت. این سیستم اولین بار با نمایش **ادوارد دست قیچی** (۱۹۹۰) و **دیک تریسی** (۱۹۹۰) افتتاح شد. تکنولوژی دیجیتال مهندسین را قادر ساخت تا شش کانال مجزای صوتی را بر روی یک نسخه ۳۵ میلی متری بیاورند. بدین ترتیب نمایش‌دهندگانی که فاقد دستگاه نمایش ۷۰ میلی متری بودند، بالقوه می‌توانستند به صدای استریو با شش لبه مجهز شوند که با مشابه خود در سالن‌های نمایش ۷۰ میلی متری قابل مقایسه بود. متأسفانه صدای دیجیتالی سینما به ایجاد دو کپی نمایش نیاز داشت ـ یکی برای نسخه اپتیکی قیاسی و دیگری برای نسخه دیجیتال و اگر تجهیزات دیجیتال از کار می‌افتاد، نمایش دهندگان نمی‌توانستند فیلم را نمایش دهند.

در ۱۹۹۱، دالبی با ارائه سیستم صدای دیجیتال اپتیکی، دالبی SRDاین مسأله را حل کرد، سیستمی که لبه اپتیکی قیاسی را با یک لبه صوتی تلفیق کرد. اخیراً یونیورسال، پارک ژوراسیک (۱۹۹۳) را در قطع ۳۵ میلی متری با صدای استریو دالبی (اپتیکی) قیاسی پخش کرد که همراه با روش نوین این شرکت، یعنی استریو دیجیتال DTS (صدای دیجیتال در سالن) بود. تمام نسخه‌ها دارای لبه صوتی استریو اپتیکی همراه با رمز زمانی اپتیکی بودند که امکان می‌داد تا با یک پخش دیسک مجزا همگام شود. دیسک‌هایی که از این دستگاه پخش می‌شدند، حامل یک لبه صوتی دیجیتال بودند اگر لبه صوتی دیجیتال که شش لبه مجزا داشت، به هر علتی از کار می‌افتاد، سیستم هم‌زمان به لبه صوتی استریو دالبی با چهار لبه قیاسی انتقال می‌یافت.

دستگاه‌های الکترونیکی و جلوه‌های ویژه

بعد از **جنگ ستارگان** (۱۹۷۷)، **برخورد نزدیک از نوع**

رائول کوتار (ـ۱۹۲۴)

می‌خواهیم در نور واقعی فیلمبرداری کنیم. این فرمان ژان ـ لوک گدار در سر صحنه *از نفس افتاده* (۱۹۵۹) اولین فیلم بلندش، خطاب به رائول کوتار فیلمبردار بود، فرمانی که آغاز موج نو را رقم زد. موجی که با سبک سینما ـ حقیقت خود، آگاهانه در تقابل با زیبایی‌شناسی مرسوم در سینمای شسته رفته فرانسوی قرار گرفت.

موجبات همکاری کوتار و گدار را ژرژدوبورژه فراهم آورد. او سه فیلم مستند ساخته پی‌یر شوندورفر را تهیه کرد. که در آنها کوتار مدیر فیلمبرداری بود، بعداً نیز بسیاری از فیلم‌های گدار را تهیه کرد. کوتار به عنوان فیلمبردار مورد ستایش گدار، تا ۱۹۶۷ در ۱۳ فیلم با او همکار بود و در ایجاد سبک زیبایی شناسانه و تأثیرگذارشان نقش داشت.

پس زمینه حرفه‌ای کوتار در عکاسی خبری بود. وی طی سال‌های ۵۰ـ۱۹۴۵، به عنوان خبرنگار در هندوچین برای مجلات پاری ـ ماچ و لایف کار کرد. شروع فعالیتش به عنوان دستیار فیلمبردار در فیلم‌های مستندی بود که برای وزارت اطلاعات فرانسه ساخته شد. او نوعی زیبایی‌شناسی مستند را به فیلم‌های بلندی که فیلمبرداری‌شان را به عهده داشت انتقال داد. کوتار از دوربین روی دست، نورپردازی طبیعی و فیلم‌های خامی استفاده کرد که معمولاً در فیلم‌های خبری به کار برده می‌شد و به شکلی آرمانی مناسب آثارموج نو بود که معمولاً در لوکیشن فیلمبرداری می‌شدند. کوتار در فیلم‌های متعددی با استانده‌های موج نو کار کرد، از فیلم مهجور ولی بسیار تأثیرگذار ***وقایع نگاری یک تابستان*** (ژان روش و ادگار مورن، ۱۹۶۱) گرفته تا لولا (۱۹۶۱) اثر ژاک دمی و چهار فیلم فرانسوا تروفو از جمله ***به پیانیست شلیک کنید*** (۱۹۶۰) و ***ژول و ژیم*** (۱۹۶۱).

طی دهۀ ۱۹۷۰ کوتار مهارت خود را در ایجاد سبک فیلمبرداری متداول‌تری برای فیلم‌های روز فرانسوی نشان داد. سپس به فیلمبرداری آثار تبلیغاتی تلویزیونی و کارگردانی فیلم‌های بلند خود روی آورد. هوا ـ بین (۱۹۷۰) که در ویتنام فیلمبرداری شد. جایزۀ ژان ویگو را تصاحب کرد، گرچه به دلیل جاه طلبی سیاسی‌اش موردانتقاد گرفت. همچنین کوتار به خاطر این مدعا که جنگ را از جنبه زیبایی شناسانه باید «زیبا» مشاهده کرد به باد انتقاد گرفته شد. او با La Legion Saute Surkolwezi (۱۹۷۹) مجدداً به فعالیت اولیه‌اش، فیلمبرداری آثار مستند پرداخت، فیلم وقایع نگاری یک عملیات نظامی در آفریقا است. سپس کوتار در اواسط دهۀ ۱۹۸۰ مجدداً به گدار پیوست و دو فیلم ***نام کوچک کارمن*** (۱۹۸۳) و ***شهوت*** (۱۹۸۵) را برای او فیلمبرداری کرد.

کریس دارک

گزیده فیلم‌شناسی

(به عنوان فیلمبردار)

از نفس افتاده (گدار، ۱۹۵۹)؛ به پیانیست شلیک کنید (تروفو، ۱۹۶۰)؛ لولا (دمی، ۱۹۶۱)، ژول و ژیم (تروفو، ۱۹۶۱)؛ زن، زن است (گدار، ۱۹۶۱)؛ وقایع نگاری یک تابستان (رُوش، ۱۹۶۱)؛ گذران زندگی (گدار، ۱۹۶۲)؛ تحقیر (گدار، ۱۹۶۳)؛ پوست لطیف (تروفو، ۱۹۶۴)؛ زن شوهر دار (گدار، ۱۹۶۴)؛ آلفاویل (گدار، ۱۹۶۵)؛ پی‌یرو خله (گدار، ۱۹۶۴)؛ ساخت آمریکا (گدار، ۱۹۶۶)؛ تعطیلات آخر هفته (گدار، ۱۹۶۷)؛ اعتراف (کوستا-گاوراس، ۱۹۶۹)؛ هوا ـ بین (فیلمنامه نویس و کارگردان، ۱۹۷۰)؛ نام کوچک کارمن (گدار، ۱۹۸۳)؛ شهوت (گدار، ۱۹۸۵).

کتاب‌شناسی:

Countard, Raoul(1966), light of Day.

Russell, Sharon A.(1981), Semiotics and Lighting: A Study of Six Modern French Cameraman.

سوم (۱۹۷۷)، ***سفر ستاره‌ای*** (پیشتازان فضا)، (۱۹۷۷) و سایر فیلم‌های علمی-تخیلی که از تکنولوژی پیشرفته‌ای برخوردار بودند، هنر جلوه‌های ویژه وارد عصر فضا شد. کار جلوه‌های ویژه، عموماً نیازمند تطبیق دقیق دو یا تعداد بیشتری از حلقه‌های مجزای فیلم است. طی دهه‌های ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ این امر با تکیه بر کار دقیق با نقاب میسر شد. کار با نقاب شامل تلفیق موفقیت‌آمیز دو یا تعداد بیشتری نما از طریق یک وسیله نقاب گذاری است، بدین ترتیب که بخشی از یک نما را حذف می‌کند و بخشی از نمای دیگر را به جای آن می‌گذارد، هر چند تطبیق حرکات متعدد اشیاء و شخصیت‌ها در این نوارهای چند گانه فیلم، نیازمند کار شاق، وقت گیر و دقیق است . حتی در موفق‌ترین نمونه‌های کار با نقاب اغلب خطوط نقاب آشکار می‌شدند که نورپردازی را دشوار می‌ساخت و در نتیجه گاهی کار مصنوعی به نظر می‌رسید. تکنولوژی کامپیوتر توهم واقعیت در جلوه‌های ویژه سینما را به نحو چشمگیری بهبود بخشید. دوربینی که حرکتش با کامپیوتر کنترل می‌شد، فیلمسازان را قادر ساخت تا جلوه‌های ویژه را در دو مسیر منظور: دو نما انجام دهند. اولین نما شامل بازیگر یا رویداد اصلی است و دومی همان قاب‌بندی و حرکت دوربین نمای اول را دارد اما فاقد بازیگر یا رویداد است. کامپیوتر، قاب بندی و حرکت دوربین را ثبت می‌کند و می‌تواند دقیقاً آن را در نماهای بعدی بازسازی کند. اخیراً کامپیوترها برای ایجاد تصاویر گرافیکی یا تهیه معادلی برای نماهای نقابی مورد استفاده قرار گرفته‌اند، بدون آن که خطوط نقاب یا سایر نشانه‌های مصنوعی قابل مشاهده باشند. استفاده از تکنولوژی دیجیتال، به متخصصین جلوه‌های ویژه امکان می‌دهد تا یک تصویر ۳۵ میلی متری را به تصویر - دانه تبدیل کند و تصویر - دانه‌های مشخصی را با همان موارد در تصویری دیگر جابه‌جا سازند و تصویر را مجدداً ترکیب بندی کنند. این تکنولوژی به نحو گسترده‌ای در ***نابودگر۲: روز داوری*** (۱۹۹۱) مورد استفاده قرار گرفت و طی آن دگر دیسی های تی- ۱۰۰۰، روباتی که از فلز مایع ساخته شده بود (رابرت پاتریک) به نمایش درآمد.

در ۱۹۸۳، اولین دستگاه‌هایی که برای کارهای الکترونیک بعد از فیلمبرداری طراحی گشته بودند، عرضه شدند. فیلم ۳۵ میلی متری که قرار بود تدوین شود با یک رمز زمانی SMPTE نسخه برداری می‌شد و به نوار ویدیویی منتقل می‌گشت . تدوینگر استفاده از یک ادیتدرویدکه با کامپیوتر هدایت می‌شد (یا سایر سیستم‌های تدوین الکترونیک) می‌توانست به اراده خود سریعاً نماها راانتخاب و قطع کند، بچسباند، سرهم و دوباره مرتب کند. امکان مشاهده نتایج کار فوراً مهیا بود و آرایش‌های متعدد، همراه با اطلاعات اصلی رمززمانی، برای بازبینی و انتخاب بعدی ذخیره می‌شد. رمز زمانی SMPTE تدوین‌گران را قادر می‌ساخت تا محل قاب‌های مشخصی را در فیلم، نسخه‌های ویدیویی تعیین کنند ؛ یک کامپیوتر مرکزی اطلاعات رمز زمانی دقیق را ذخیره می‌کرد که در تدوین نگاتیو فیلم ۳۵ میلی متری به کار می‌رفت. امروزه عملاً تمامی برنامه‌های تلویزیونی که اصلاً بر روی فیلم ضبط می‌شوند دارای تدوین الکترونیکی هستند. تعداد فزاینده‌ای از فیلم‌های بلند متکی بر این تکنولوژی جدید هستند. پیشرفته‌ترین دوربین‌های سینمایی ۳۵ میلی متری اکنون از مولدهای رمززمانی SMPTE برخوردارند که حین فیلمبرداری، یک رمز زمانی اپتیکی بر روی نگاتیو قرار می‌دهد.

تکامل تلویزیون‌های پروضوح، تعدادی از فیلمسازان را تشویق کرده تا قطع آن را برای فیلمبرداری اصلی و مراحل بعد از آن مورد استفاده قرار دهند، سپس آن را برای نمایش سالنی به فیلم ۳۵ میلی متری انتقال دهند. تلویزیون پروضوح به طور عمومی‌تر برای فیلمبرداری و ساختن جلوه‌های ویژه به کار می‌رود، عمدتاً به دلیل حق انتخاب‌های خلاقانه‌ای که در این عرصه‌ها در اختیار فیلمساز قرار می‌دهد. مثلاً زبیگنیف ریبچینسکی، انیماتوری که کارش در سطح جهانی مورد تحسین قرار گرفته است، برای فیلمبرداری ***کافکا*** (۱۹۹۲) از تصویر برداری به روش تلویزیون پروضوح استفاده کرد تا تصاویری چند گانه به وجود آورد و عملاً بتواند به طور نامحدودی از حرکات دوربین استفاده کند. با وجود این اغلب فیلمبرداران تمایلی به کار با روش تلویزیون پروضوح نشان نمی‌دهند و تاکید دارند که ماحصل کار فاقد «ظاهر» فیلم سینمایی ۳۵ میلی متری است.

قطع ها

پخش ماهواره‌ای، تلویزیون کابلی و ویدیو، آشکارا توزیع و نمایش فیلم‌های سینمایی را تحت تأثیر قرار داده است چنان‌که تعداد فزاینده‌ای از بینندگان، فیلم‌ها را در خانه‌شان مشاهده می‌کنند. در ۱۹۷۵ شبکه هوم‌باکس آفیس» از طریق ماهواره شروع به پخش فیلم‌های سینمایی جدید و سایر برنامه‌های سرگرم کننده برای مشترکین تلویزیون کابلی کرد. بدین ترتیب سرویسی براساس «حق اشتراک» ارائه داد که سرویس پایه تلویزیون کابلی را بهبود بخشید (که شامل پخش مجدد از شبکه و ایستگاه‌های محلی برای مشترکین در مناطقی

بود که برنامه‌ها را با کیفیت پایینی دریافت می‌کردند) این سرویس پایه طی چند دهه برقرار بود.

در ۱۹۷۷، تدترنر برای ابر ایستگاه Super Station خود TBS که فیلم‌های قدیمی، رخدادهای ورزشی و سایر برنامه‌ها را پخش می‌کرد، به ماهواره روی آورد. چندی بعد شو تایم (۱۹۷۸) و مووی چنل (۱۹۷۹) نیز وارد بازار شبکه فیلم‌های خانگی شدند و در ۱۹۸۳ ائتلاف کردند. در اواخر دهه ۱۹۸۰ پیشرفت‌های مشابهی در انگلستان و اروپا رخ داد، جایی که رابرت مرداک با شبکه‌اش BskyB و چند رقیب اروپایی از کانال‌های ماهواره‌ای استفاده کردند و فیلم، کلیپ‌های ویدیویی، برنامه‌های ورزشی و سایر برنامه‌های سرگرم کننده را نمایش دادند.

توزیع فیلم به صورت نوار ویدیویی و دیسک، همراه با پخش تلویزیون کابلی و پرداخت حق اشتراک، ماهیت تجربه رفتن به سینما را برای اغلب بینندگان تغییر داده است، بینندگانی که اکنون دیگر فیلم‌ها را با آرامش درخانه‌هایشان مشاهده می‌کنند. تکنولوژی ویدیوی خانگی، عملاً سالن‌های مخصوص نمایش مجدد، سالن نمایش فیلم تجربی و تالارهای مخصوص فیلم‌های هرزه نگار را حذف کرده است. این تکنولوژی در بازارهای مشخصی مانند انگلستان، تأثیر فاجعه باری بر اکران اول فیلم‌ها گذارده است. چنان‌که رقم بینندگان را از ۱۴۳ میلیون در ۱۹۷۴ به ۵۳ میلیون در ۱۹۸۴ تقلیل داده است، هرچند وضعیت مذکور از آن زمان، تا حدی بهبود نشان می‌دهد. همچنین بر تولید فیلم‌های پرده عریض تأثیر گذاشته، فیلم‌هایی که وقتی بر پرده تلویزیون مشاهده می‌شوند، به طور معمول دچار برش، چرخش افقی و جاروزنی (اسکن) هستند. از ۱۹۶۱، فیلمسازان یاد گرفته‌اند تا فیلم‌هایشان را در مقابل مُثله شدن با روش‌های چرخش افقی و جاروزنی حفظ کنند، بدین ترتیب که آنها را برای پرده تلویزیون ترکیب بندی می‌کنند. آنهااین کار را از طریق حفظ تمام اطلاعات روایی در محدوده‌ای انجام می‌دهند که سینماگران آن را محدوده رویداد محفوظ می‌نامند، این محدوده بخشی از تصویر را تشکیل می‌دهد که می‌توان آن را بر صفحه تلویزیون‌های معمولی نشان داد. ظهور (و استقبال عمومی محدود از آن) دراواخر دهه‌های ۱۹۸۰ و ۱۹۹۰ فیلمسازان را ترغیب کرده تا مجدداً به این فکر بیفتند که فیلم‌های پرده عریض باید کاملاً در قطع عریض خود نمایش داده شوند. letterboxing شامل استفاده از نقاب در بالا و پایین تصویر است تا تناسب اصلی پرده عریض حفظ شود.

بعد از منسوخ شدن سینه رامای سه حلقه‌ای (۱۹۶۳)، سوپر سینه رامای تک حلقه‌ای (۱۹۷۰) و تولیدات ۷۰-۶۵ میلی متری (C.۱۹۷۰)، فیلمسازی در قطع عریض به شکل قطع‌های نمایشی مخصوص، همچون شواسکن ایماکس، امنیماکس و سایر سیستم‌های ۷۰ میلی متری ادامه یافت. شواسکن (C.۱۹۸۴) که به وسیله داگلاس ترومبول تکامل یافت، سیستمی ۷۰ میلی متری است که در آن تصاویر با سرعت ۶۰ تصویر در ثانیه فیلمبرداری و نمایش داده می‌شوند (سرعت معمول، ۲۴ تصویر در ثانیه است). سرعت بالا منجر به نمایش تصویری کاملاً استوار، واضح و دقیق می‌شود. چند دوجین فیلم کوتاه به این روش ساخته شده‌اند تا در سالن‌های مخصوص نمایش داده شوند. سالن‌هایی که واقع در مناطق توریستی اطراف جهان هستند.

سیستم‌های ایماکس و امنیماکس که در نمایشگاه‌ها، بازارها و تیم پارک‌های گوناگون عرضه می‌شوند نیز از فیلم ۷۰-۶۵ میلی متری استفاده می‌کنند. روش ایماکس که در نمایشگاه ۷۰ در اوزاکا معرفی شد، متکی بر دوربینی ۶۵ میلی متری است که در آن فیلم با سرعت ۲۴ تصویر در ثانیه به طور افقی حرکت می‌کند (مانند دوربین ویستاویژن) و قابی را نمایش می‌دهد که در طول، پانزده سوراخ حاشیه دارد. نتیجه کار، محدوده‌ای تصویری است که تقریباً سه برابر سیستم‌های معمول دوربین ۶۵ میلی متری است. برخلاف تصاویر استانده پرده عریض (که ابعادی بین ۱:۱/۶۶ تا ۱:۲/۷۷ دارند) ارتفاع تصویر ایماکس بیشتر از عرض آن است، نسبت ابعادش ۱:۱/۴۳ است.

امنیماکس که سال ۱۹۷۳ در یک آسمان نما در سن دیه گو ارائه شد، سیستم مشابهی دارد (همان دوربین و اندازه قاب را به کار می‌گیرد). امنیماکس از عدسی‌های بسیار واید انگل (فیش آی ۱۸۰ درجه) در فیلمبرداری استفاده می‌کند. همچنین تصاویر فیلمبرداری شده را بر یک پرده تورفته گنبدی در سقف سالن نمایش می‌دهد. پیشرفت‌های بعدی در تکنولوژی ایماکس به ظهور امنیماکس سه بعدی (۱۹۸۵)، و ایماکس سه بعدی (۱۹۸۶)، ایماکس سولیدو (۱۹۹۰) و ایماکس قالیچه جادو (۱۹۹۰) انجامید. ایماکس سولیدو سیستمی سه بعدی است که تصویر ۷۰ میلی متری را بر پرده‌ای چتر مانند نمایش می‌دهد. این پرده تقریباً ۷۹ فوت (۲۴ متر) قطر دارد. بینندگان عینک‌های باتری داری بر چشم می‌زنند که با دیودهای کریستال مایع پر شده است. عدسی‌های راست و چپ عینک‌ها همزمان با یک جفت پروژکتور ایماکس باز و بسته می‌شوند که اول منظره طرف چپ و سپس منظره طرف راست هر قاب را نمایش می‌دهند.

حرفه: جیرنگار (انتونیونی، ۱۹۷۴)

قالیچه جادویی ایماکس متکی بر دو پروژکتور ایماکس ودو پرده نمایش بزرگ ایماکس است. یکی از تصاویر مقابل بینندگان و دیگری بر پرده‌ای در سطحی پایین‌تر از بینندگان نمایش داده می‌شود که البته این دومی از طریق سطحی شفاف قابل رویت است. در نسخه تبلیغاتی تلویحاً آمده که سیستم مذکور در بینندگان «این احساس را به وجود می‌آورد که گویی در فضا شناورند- مانند قالیچه پرنده جادویی که در قصه‌های هزار و یک شب از آن سخن گفته شده است».

قابلیت حمل و نقل

طی دوره بعد از جنگ، تجهیزات حرفه‌ای تولید فیلم دچار دگرگونی شد. دوربین‌های ۳۵ میلی متری سبک‌تر و جمع و جورتر شدند و قابلیت بیشتری برای حمل ونقل یافتند. دوربین اَریفلکس سبک وزن که سال ۱۹۳۶ در آلمان ساخته شده بود، به زودی در ۱۹۴۵ راه خود را به‌هالیوود گشود، گرچه تا دهۀ ۱۹۶۰ کاربرد گسترده‌ای پیدا نکرد. دوربین اَریفلکس سیستم دید انعکاسی و مبتکرانه‌ای ارائه داد در این سیستم یک شاتر آینه‌دار که نسبت به سطح لنز زاویه ۴۵ درجه داشت، تصویری را انعکاس می‌داد که از طریق عدسی در منظره‌یاب مشاهده می‌شد. امروزه عملاً تمامی دوربین‌های سینمایی از سیستم مشاهده انعکاسی به شیوه اریفلکس استفاده می‌کنند. دوربین کمفلکس اکلر ۳۵ میلی متری که سال ۱۹۴۷ در فرانسه ساخته شد، طی دوره موج نو به نحو گسترده‌ای مورد استفاده فیلمسازان فرانسوی قرار گرفت، شاید تأثیرگذارترین نمونه آن *از نفس افتاده*(۱۹۵۹) ساخته ژان لوک گدار و رائول کوتار (مدیر فیلمبرداری) باشد.

دوربین‌های سبک، امکان بسیار زیادی برای تحرک و انعطاف در فیلمبرداری ۳۵ میلی متری ایجاد کردند. تا دهۀ ۱۹۷۰ تعداد بیشتری از دوربین‌ها آن قدر سبک شدند که یک فیلمبردار می‌توانست به راحتی حملشان کند. اما فیلمبرداری با دوربین روی دست همچنان در هالیوود مهجور ماند زیرا نسبت به پایه دوربین‌های مرسوم کمتر استوار بود. با وجود این در اروپا و فیلمهای غیر هالیوودی مانند *من کوبا هستم!* ساخته میخائیل کالاتوزُف، دوربین‌های روی دست در مرکز توجه فیلم، حضوری مسلط داشتند.

در ۱۹۷۶ گرت براون فیلمبردار، سیستم استدی کم، را برای تثبیت دوربین تکمیل کرد. استدی‌کم شامل لباس و تجهیزات مخصوصی است که فیلمبرداران می‌پوشند و به آنها امکان می‌دهد تا دوربین را به نحوی سیال و بدون لرزش، تکان یا اضطراب در فضا حرکت دهند. استدی کم که اولین بار برای فیلمبلرداری سکانس‌های معینی از فیلم *راکی* (۱۹۷۶) مورد استفاده قرار گرفت، دوربین سینما را از قید پایه‌های مرسوم

مانند جرثقیل (کرین)، گردونه (دالی) و سکو رهانید، پایه هایی که حرکت آن را محدود می‌کردند. در عین حال با حذف نیاز برای نفرات اضافی در گروه فیلمبرداری که کارشان حرکت دادن گردونه‌ها یاعمل وقت گیر چیدن ریلها بود، هزینه‌های تولید را کاهش داد. استدی کم به شکل گسترده‌ای در فیلمبرداری ***تلألو***(۱۹۸۰) به کار رفت. در فیلم مذکور استدی کم به نحو تأثیر گذاری حرکت سه چرخه بچه گانه‌ای را شبیه سازی کرد که با سرعت از راهروهای خالی هتل می‌گذرد.

اریفلکس و اِکلر (همراه با اوریکُن) به تولید دوربین‌های سبک وزن ۱۶ میلی متری پرداختند که طی دهه ۱۹۶۰ و سال‌های بعد نقش مهمی در تکامل فیلمسازی مستند ایفا کرد. (فیلم ۱۶ میلی متری در ۱۹۲۳ توسط ایستمن کداک برای فیلمسازی آماتور و خانگی عرضه شده بود. فیلمبرداران جنگی در جنگ جهانی دوم و فیلمسازان مستند و آوانگارد طی دوران بعد از جنگ از آن استفاده کردند. با وجود این در اواخر دهه ۱۹۵۰ و اوایل دهه ۱۹۶۰ بود که دوربین ۱۶ میلی متری به عنوان قالبی برای فیلمسازی حرفه‌ای، اهمیتی اساسی یافت). این تکنولوژی جدید به منزله مبنایی برای، مکتب نوینی در فیلمسازی عمل کرد. اکلر NPR که فقط ۱۹پوند وزن داشت؛ برای فیلسمازانی چون ژان رُش و ادگارمورن (***وقایع نگاری یک تابستان***، ۱۹۶۱)، و کریس مارکر (***مه زیبا***، ۱۹۶۳) که در حیطه سینما ـ حقیقت فعالیت داشتند، تبدیل به عنصری اساسی شد. درایالات متحده دوربین‌های ۱۶ میلی متری اوریکُن به عنوان مبنایی برای جنبش «سینمای بی‌واسطه» به کار رفت، جنبشی که حول آثار ریچارد لیکاک.دی.اِی.پنبیکر والبرت میسلس می‌گشت. آنها به اتفاق هم ***انتخابات مقدماتی*** (۱۹۶۰) را ساختند. که مستندی راجع به انتخابات مقدماتی دموکرات‌ها در ۱۹۶۰ و در ویسکانسین بود. لیکاک و پنبیکر فیلم ***روز مادرخوشبخت*** (۴-۱۹۶۳) را نیز با یک دوربین اُریکُن فیلمبرداری کردند. حال آن که آلبرت میسلس که به اتفاق برادرش دیوید کار می‌کرد، با همان دوربین مجری نمایش (۱۹۶۲) را ساختند.

سایر عناصر مهم این تکنولوژی نوین سینما شامل دستگاه ضبط صوت قابل حمل ناگرا است که امکان ضبط صدای هم‌زمان را فراهم می‌آورد، همچنین عدسی زوم که استفان کودلکسی، مخترع سوئیسی در ۱۹۵۹ آن را به تکامل رساند. ناگرا صدای هم‌زمان را به صورت مونو، بر روی نواری مغناطیسی و کاملاً قابل حمل به عرض یک چهارم اینچ ضبط کرد که تنها ۱۴پوند وزن داشت. سیستم‌های صوتی مغناطیسی قبلی، صدا را بر روی فیلم دندانه‌دار ۱۷/۵ میلی متری و ۳۵ میلی متری یا نوار یک چهارم اینچ ضبط می‌کردند، اما قابل حمل و نقل نبودند و بین پنجاه تا چند صدپوند وزن داشتند. با وجود این بیشتر محصولات تجاری، خصوصاً آنهایی که در صحنه‌های استودیوهای بسیار مجهز ساخته می‌شدند. هم چنان از تجهیزات سنگین‌تر استفاده می‌کردند. فیلمسازان سینمای مستند فوراً از این وسیله جدید استفاده کردند، وسیله‌ای که قادرشان می‌ساخت تا با هزینه‌ای اندک در لوکیشن، فیلم‌هایی با صدای هم‌زمان بسازند.

زوم

عدسی زوم به صورت ابتدایی طی اواخر ۱۹۲۰ درانگلستان وایالات متحده تکامل یافته بود. این عدسی در چندفیلم برای ایجاد جلوه‌های ویژه خاص مورد استفاده قرار گرفت (مثلاً در ***امشب دوستم بدار*** (۱۹۳۲). در سکانس افتتاحیه «سمفونی شهر» دوربین روی پنجره‌ای در پاریس زوم می‌کند. اولین عدسی زوم پیشرفته در ۱۹۴۶ به وسیله دکتر فرانک بک تکمیل شد. وی آن را تحت عنوان عدسی زومار به بازار عرضه کرد. برخلاف عدسی‌های مرسوم که فقط یک فاصله کانونی داشتند، عدسی زوم دارای فاصله کانونی متغیری بود به این معنی که طیف گوناگونی از فواصل کانونی را در برمی گرفت، از واید انگل (زاویه باز) گرفته تا معمولی و تله فوتو. عدسی زوم امکان پوشش رخدادهایی را فراهم می‌آورد که برای عدسی با فاصله کانونی ثابت اگر چه غیرممکن نبود ولی دشوار بود. قبلاً ثبت رخدادهایی (مانند مسابقات بیس بال) نیازمند دوربین هایی مجهز به عدسی هایی با فواصل کانونی گوناگون بود تا پوشش دائمی رویدادی را تضمین کند که در فواصل گوناگون نسبت به یک نقطه مرکزی به وقوع می‌پیوست(یا دوربین در چندجا مستقر بود)، در حالی که دیگر یک دوربین منفرد مجهز به عدسی زوم می‌توانست تا حد یک نمای درشت به جلو یا تا حد یک نمای واید (باز) به عقب زوم کند.

در ۱۹۶۳ شرکت فرانسوی آنژنیو، عدسی زومی را به بازار عرضه کرد که می‌توانست فاصله کانونی‌اش را از ۱۲ تا ۱۲۰ میلی متر تغییر دهد و به نحو چشمگیری تناسب عدسی زوم‌های ضعیف‌تر قبلی (۱۷/۵ میلی متر تا ۷۰میلی‌متر) را بهبود بخشد. عدسی‌های زوم که می‌شد آنهارا برای زوم کردن یا به منزله عدسی‌هایی با فاصله کانونی ثابت استفاده کرد، برای بسیاری از فیلمسازان سینما ـ حقیقت و فیلمسازان سینمای بی‌واسطه تبدیل به عدسی‌های اصلی (یا تنها عدسی‌های مورد

استفاده) شد. همچنین برای فیلمسازان مشخصی در سینمای «قصه گو» مانند روبرتو روسلینی (**به قدرت رسیدن لویی چهاردهم**، ۱۹۶۶ **عهد کازیمو دو مدیچی**، ۱۹۷۲) چنین کاربردی داشت. در دهه ۱۹۶۰ عدسی‌های زوم به طور معمول تنها عدسی هایی بودند که بر روی دوربین‌های فیلمسازی خانگی، سوپر ۸ نصب می‌شدند. امروزه نیز اغلب دوربین‌های ویدیویی از دوربینهای استودیو گرفته تا کم کوردرها دارای عدسی‌های زوم هستند. تا دهه ۱۹۷۰ عدسی زوم که اصلاً در پیوند با حرکت دوربین معمولی یا عدسی با فاصله کانونی ثابت به کار می‌رفت. در سراسر جهان تبدیل به عنصر اصلی در فیلمسازی تجاری شد. طی اوایل دهه ۱۹۷۰، فیلمسازان شروع به تجربه زوم‌های سریع، از حد اعلای یک فاصله کانونی به حد اعلای یک فاصله کانونی دیگر کردند (**بیانیه توت فرنگی**، ۱۹۷۰) نماهایی که به نحوی ناهنجار توجه بیننده را به این تکنولوژی جدید جلب می‌کردند. تا اواخر دهه ۱۹۷۰ و اوایل دهه ۱۹۸۰، فیلمسازان نماهای زوم افراطی را کنار گذاردند و به زوم‌های متعادل‌تری روی آوردند. زوم هایی که اغلب در پیوند با حرکت‌های واقعی کارکرد می‌یافتند تا آنهارا چند فوت گسترش دهند.

فیلمسازی آماتور و تجربی

فیلمسازی آماتور به طرق فراوان، در حکم فصل مشترکی بین تکامل تکنولوژی جدید سینما و شیوه‌های جدید فیلمسازی عمل می‌کند. مثلاً فیلمسازی مستند و آوانگارد نه فقط متکی بر این تکنولوژی نوین است، بلکه قدرت عملشان را از آن می‌گیرند. اکثر فیلمسازان در دوره بعد از جنگ برای ساختن و نمایش آثارشان به تجهیزات فیلمسازی ۱۶ میلی متری روی آوردند که نسبتاً کم هزینه بود. قطع ۸ میلی متری که در ۱۹۳۲ ارائه شد اصولاً توسط فیلمسازان آماتور برای ساختن فیلم‌های خانوادگی به کار رفت. یک یا دوفیلمساز از این تکنولوژی جدید استفاده کردند تا فیلم‌های آوانگارد یا مستند بسازند. مثلاً استن برکیج کارش را به عنوان فیلمساز ۱۶ میلی متری شروع کرد (با فیلم‌های **پیش بینی شب**، ۱۹۵۸، Window Water Baby Moving ۱۹۵۹) اما در ادامه یک سلسله فیلم ۸ میلی متری ساخت (**ترانه‌ها** ۳۰-۱، ۹-۱۹۶۴) همان طور که ساول لوین (**زمان جدایی**، بخش های ۴-۱، ۸۳-۱۹۷۸) و مارجری کلر By women : Twos and Threes ۱۹۷۴) چنین کردند. فیلم مستندی که به صورت ۸ میلی متری از ترور جان.اف.کندی در دالاس، سال ۱۹۶۳ برداشته شد، جزو معروف‌ترین تصاویر دنیا است. تصاویری که توسط ابه. ز. پرودر، فیلمبردار آماتور ثبت شدند.

با وجود این،اکثر قریب به اتفاق فیلمسازان آوانگارد و تجربی در قطع ۱۶ میلی متری کار کردند که در پی تلاش‌های پیشگامانه مایا درن در دهه ۱۹۴۰ (با فیلم‌های Meshes of the Afternoon، ۱۹۴۳؛ **مراسم آیینی در زمان تغییر شکل یافته**، ۱۹۴۶) تا دهه ۱۹۷۰ برای هنرمندان سینما به عنوان استانده غالب برای نمایش عمل کرد. فیلمسازان مهم سینمای ۱۶ میلی متری از این قرارند: برکیج (**روشنایی شب پره**، ۱۹۶۳، Dog Star Man، ۴-۱۹۶۱) پیتر کوبلکا (**سفر ما به افریقا**، ۱۹۶۶) یوناس مکاس (**خاطرات سفر به لیتوانی**، ۱۹۷۲)، مایکل اسنو (**طول موج**، ۱۹۶۷) اندی وارهول (**خواب** ۱۹۶۳)، هولیس فرامپتون (Zorns Lemma، ۱۹۷۰) کنت انگر (**ظهور عقرب**، ۱۹۶۴) و غیره. جان کاساوتیس در موقعیتی بین سینمای رایج و زیرزمینی هر دو فیلم **سایه‌ها** (۱۹۶۰) **وچهره‌ها** (۱۹۶۸) را به صورت ۱۶ میلی متری ساخت و برای پخش تجاری، آن را در قطع ۳۵ میلی متری، بزرگ سازی کرد.

در ۱۹۶۵ قطع آماتور جدیدی به نام سوپر ۸ ارائه شد. در فیلم سوپر ۸ اندازه سوراخ‌های حاشیه فیلم کاهش و ارتفاع قاب افزایش یافت و سطح تصویر نسبت به فیلم استانده ۸، پنجاه درصد اضافه شد. بدین ترتیب تصویری پدید می‌آمد که هنگام نمایش، بزرگتر، درخشان‌تر و شفاف‌تر بود. (وقتی در ۷۱-۱۹۷۰، فیلم سوپر ۱۶ که سطح تصویرش نسبت به فیلم ۱۶ میلی متری استانده، ۴۰ درصد بیشتر بود عرضه شد، فیلمسازان قطع نسبتاً ارزان‌تری یافتند که امکان بزرگ سازی تا ۳۵ میلی متر را تسهیل کرد). سوپر ۸ در حکم وسیله ضبط ساده‌ای توسط بازیگران نمایشی چون ویتواکونکی مورد استفاده، قرار گرفت که تعدادی از اجراهایش را بر روی فیلم سوپر ۸ (مثلاً **روشن بینی**، ۱۹۷۰). مانوئل دلاندا از فیلم ۸ میلی متری استفاده کرد تا تصویری از زندگی شهری در نیویورک بسازد (**اگر بلعیده شود مضر یا مهلک است**، ۸۰-۱۹۷۵) و دیوار نوشته‌های خود را که با رنگ اسپری شکل گرفته بود، ثبت کند (در Ismism ۹۸-۱۹۷۷).

در ۱۹۷۴ که دوربین‌های ناطق سوپر ۸ عرضه شدند. بسیاری از هنرمندان قبلی سینمای ۸ میلی متری چون ساول لوین (**یادداشت‌های پاییز زود هنگام**، ۱۹۷۶؛ Bupping the Great Wall of China Blue، ۱۹۷۹) به سوپر ۸ ناطق روی آوردند. اما این قطع نسل جدیدی از هنرمندان را نیز پدید آورد

همچون ریمند رد (۱۹۸۵) ویوین دیک، فیلمساز فمینیست پانک (Guerillere Talks ۱۹۷۸، ***زیبا تبدیل به جانور می‌شود***؛ ۱۹۷۹) اریکا بکمن (***تقلید می‌کنیم: جدا می‌شویم***، ۱۹۷۸، ***دور از دسترس***، ۱۹۸۰) و بت‌بی و اسکات‌بی که فیلم خلافکاران (۷۹ـ۱۹۷۸) ساخته آنها به مقام یک فیلم کلاسیک پانک زیر زمینی رسید. با وجودی که تعدادی از فیلمسازان مانند بت‌بی و اسکات‌بی (***گراب***، ۱۹۸۲) از سوپر ۸ به سینمای ۱۶ میلی متری روی آوردند، فیلمسازان زیادی همچنان در سینمای سوپر ۸ فعالیت دارند. آنهانهایتاً فیلم‌هایشان را برای توزیع و نمایش به نوار ویدیو منتقل می‌کنند. درک جارمن کارگردان انگلیسی (***طوفان***، ۱۹۷۹، The Last of England ۱۹۸۷) از ارزانی وانعطاف پذیری تجهیزات فیلمسازی آماتور استفاده کرد و اغلب، فیلمبرداری اصلی را با فیلم سوپر ۸ انجام داد. کیفیت تصویر آنقدر خوب بود که وی بتواند آن را روی نوار ویدیو منتقل کند و روی قطع ۳۵ میلی متری بیاورد. در آن جا فیلم‌های مذکور را با فیلمی که اصلاً به صورت ۳۵ میلی متری فیلمبرداری شده بود، میان برش کرد و فیلم هایش را در قطع ۳۵ میلی متری بر پرده نمایش داد.

تکنولوژی ویدیو همچنان در تولید فیلم‌های تجاری اهمیت فزاینده‌ای می‌یابد، طی چند سال آتی فیلمسازان بیشتری تمایل به فیلمبرداری با تصویر برداری پروضوح HDTV خواهندداشت و در عرصه نمایش، بی‌تردید تعداد فزاینده‌ای از فیلم‌ها، هم‌زمان برای نمایش در سالن و بینندگان خانگی عرضه خواهند شد، بینندگانی که از طریق پرداخت حق اشتراک مخابرهٔ کابلی آنهارا مشاهده می‌کنند. اما به رغم تمام این تحولات، فیلم ۳۵ میلی متری سینمایی که بیش از ۱۰۰ سال پیش توسط توماس ادیسون (و دستیارش دبلیو. کی.ال.دیکسن) عرضه شد، همچنان رسانه ضبط تصاویر سینمایی خواهد بود.

ترجمه: علی عامری

کتاب‌شناسی

Belton John (1992), Widescreen Cinema.

Handzo. Stephen (1985), A Narrative Glossary of Film Sound Technology.

Issari, Mohammad Ali , and Paul,Doris A. (1979) , What Is Cinema Verite?

Lipton, Lenny (1975) , The Super 8 Book.

Salt, Barry (1992) , Film Style and Technology . History and Analysis.

Souto, H. Marrio Raimonodo (1977) , The Technique of the Motion Picture Camera.

استفاده‌های جنجالی از جنسیت

لیندا ویلیامز

تا دهۀ ۱۹۶۰ میلادی، ممیزی آمریکا (معروف به Production Code) به تولیدکنندگان فیلم دستور داده بود که شخصیت‌هایشان بدون خون و خونریزی تیر بخورند. بدون بدوبیراه دعوا کنند و بدون مقدمه، بچه دار شوند. تیغ مهلک ممیزی به خصوص به مضمون و انگیزه‌های شخصیت‌های فیلم بند می‌کرد، در داستان هایی که تعریف می‌شد، رابطۀ جنسی به عنوان یکی از رویدادهای مهم زندگی بشر، یا جا انداخته و یا سد می‌شد. اما این حرف بدان معنا نیست که میل جنسی در فیلم‌های آمریکایی جایی نداشت، داشت؛ ولی جایش عوض شده بود: هدف این میل معمولاً خارجی بود، غالباً اروپایی بود؛ از همان زنان جذاب اروپایی در مایه‌های گاربو و دیتریش، بسیار شیک و غیر قابل دسترس،که روح‌شان نیز همیشه به گونه‌ای، از امیالی که بر می‌انگیختند بی‌خبر بود.

از سوی دیگر دراروپا و به خصوص در کشورهای اسکاندیناوی، به تصویر کشیدن مسائل جنسی، نسبتاً، با ممیزی کمتری روبرو بود.

دست سینمای فرانسه و ایتالیا در مورد پرداختن به روابط نامشروع بازتر بود؛ این مسائل اگر هم نشان داده نمی‌شدند ولی لااقل در طول قصه توضیحات مبسوطی راجع به آنها داده می‌شد. به عنوان مثال امیال جنسی در سینمای فرانسه دوران صامت و ناطق ـ هم به منزلۀ موضوع فیلم و هم به صورت انگیزه قهرمانان داستان ـ از فیلم ***نانا*** (ژان رنوار ۱۹۲۶) تا ساخته‌های خارق العادۀ ماکس افولس (***چرخ و فلک*** ۱۹۵۰، ***لذت*** ۱۹۵۲، و ***مادام دو*** ۱۹۵۳) به نمایش در آمده‌اند. در ایتالیا، یعنی کشوری که همیشه در آن یک جور بی پیرایگی و به عبارت بهتر، لودگی حاکم بوده انگیزه قهرمانان ماجرا غالباً جنسی بوده است. نمونۀ گویای این ادعا، فیلم ***وسوسه***(لوکینو ویسکونتی ۱۹۴۲) است که از کتاب دشوار جیمز کین با نام پستچی همیشه دوبار زنگ می‌زند، اقتباس شده بود. گرسنگی جسمی و مادی شخصیت‌های روستایی در این فیلم آنچنان به تصویر کشیده شده بود که اقتباس آمریکایی آن در سال ۱۹۴۶ نمی‌توانست به آن بپردازد. در ایتالیا ؛ با ورود مکتب نئورئالیسم به صحنه، ارائه واقعیات دوران معاصر بدان معنا بود که فیلم هایی متفاوت همچون ***معجزه*** (روسلینی ۱۹۴۸)، ***برنج تلخ*** (دوسانتیس ۱۹۴۸) وبعدها فیلم هایی پسا ـ نئورئالیست‌مثل ***دو زن*** (دیسکا ۱۹۶۰) و ***زندگی شیرین*** (فلینی ۱۹۶۰) به مضامین جنسی از زوایای مختلف نگاه کنند، از تصویر پاک و معصوم آنامانیانی گرفته تا سقوط مارچلو ماسترویانی در بی بند و باری‌های منحط جنسی.

به رغم تفاوتی که کشورهای مختلف در این زمینه با یکدیگر داشتند. حدود سال‌های ۶۰ با تجدید حیات سینمای بعضی کشورها و به راه افتادن «موج نو»ها نشانۀ واضحی از نوعی تسامح رسمی یا غیر رسمی در ممیزی به چشم آمد.

پا به پای سبک‌های جدید و شیوه‌های نوین در تولید فیلم، سینمای بسیاری از کشورها به سوی مرحلۀ جدیدی از بیان بی‌پرده و حتی گونه‌ای سوءاستفاده از مسائل جنسی گام برداشتند. ولی این آزادی به دلیل همان محدودیتی که قبلاً صحبتش رفته آن چنان در اروپا به چشم می‌آمد که در آمریکا مثلاً فیلم ***خدا زن را آفرید*** (روژه وادیم ۱۹۵۶) ؛ با شرکت بریژیت باردو که تجربیات جنسی موجود سرگردانی را در بندری در جنوب فرانسه به تصویر می‌کشید، جنجالی غریب به پا کرد، حال آن که فیلم وادیم با ساخته‌های فرانسوی سال‌های قبل‌تر از خود که به ارتباطی عاطفی می‌پرداختند چندان تفاوتی نداشت، صحنه‌های نسبتاً طولانی و زیاد سکسی، رنگ‌های شاد و زنده، و شکل پرده عریض فیلم بود که تأثیری ناآشنا و جدید روی تماشاگر می‌گذاشت ـ تأثیری که حتی در دوران موج نو هم باقی ماند. یکی از جنبه‌های مهم این موج نو، متداول بودن داستان‌های عاشقانه در آنها بود؛ در این فیلم‌ها ماجراهایی که در اتاق خواب اتفاق می‌افتادند به همان اندازۀ ماجراهای دیگر اهمیت داشتند. ***عشاق*** (لوئی مال ۱۹۵۸) به بررسی تنش‌های رابطۀ یک زن شوهر دار با مردی جوان‌تر می‌پرداخت؛ ***هیروشیما، عشق من***، میل جنسی، مرگ و بمب اتمی را با یکدیگر پیوند می‌داد. ***ژول و ژیم*** (فرانسوآتروفو ۱۹۶۱) با آن شخصیت ایده آل زن خود، دردسرهای یک رابطۀ سه سویه را به

تصویر می‌کشید در **گذران زندگی**، ژان لوک گدار (۱۹۶۲) که یک بازنگری به کتاب نانا اثر امیل زولا است نگاهی دقیق و تحلیل گرایانه به تبادل سکس و پول است.

در اروپای شرقی، آسان گرفتن ممیزی، مقارن شد با ظهور الگوهای جدیدی از سوسیالیسم، پایان استالینیسم و در نهایت، حتی پایان کمونیسم بنابراین تعجب آور نیست که موج نوهای کشورهای اروپای شرقی روابط زن و مرد را با نگرشی انتقادی به مسائل اجتماعی جوامع خود در هم آمیختند. گاهی این گونه فیلم‌ها توقیف می‌شدند؛ مثل فیلم **یوگسلاو شهر** (گراد ۱۹۶۳) که منتقدین به خاطر آن چه به تنزل زندگی به هوا و هوس‌های پوچ تعبیرش می‌کردند از آن انتقاد کردند.

در سال‌های میانی دهۀ ۶۰، دوژان ماکاویف، کارگردان صرب، هوشمندانه؛ در تعدادی از فیلم‌های خود **مأمور صفحۀ سویچ** (۱۹۶۷) و **دبلیو.آر: رازهای ارگانیسم** (۱۹۶۷) که نگاهی طنزآمیز به زندگی اجتماعی و جنسی افراد جامعه خود داشتند، لذات جنسی را هم وارد کرد. در چکسلواکی، کشوری که در آن، سینما سنتی دیرینه داشت و در واقع فیلم معروف **سرمستی** (۱۹۳۲) از آنجا ریشه گرفت، دگرگونی غریبی رخ داد: در اوایل دهۀ ۶۰، سینمایی ضد استالینیست، ضد واقع گرایی سوسیالیستی، همراه با نوعی شوخ و شنگی جنسی و بی‌قانونی به وجود آمد. مهم‌ترین سینماگر این موج، خانم درا چیتیلوا و فیلم **میناها**(۱۹۶۶) ی او است که نگاهی سوررئالیستی و پر شور و نشاط به زندگی آنارشیستی دو زن می‌اندازد.

به نظر می‌آمد که در سوئد گونه‌ای احساس گناه مذهبی، هنرمند را وا می‌داشت که با هدفی روشنفکرانه‌تر و عبوس‌تر از روابط زن و مرد استفاده کند. اینگمار برگمان پیوسته از این روابط برای به تصویر کشیدن نوعی «اضطراب وجود»ی مثلاً در صحنه معروف تجاوز در **چشمه باکره**(۱۹۵۹) و توصیف هم خوابگی دسته جمعی در **پرسونا**(۱۹۶۶) بهره برده است.

در مقابل در هالیوود، تاریخچۀ طولانی برخورد محافظه کارانه با مسأله سکس و خود سانسوری فیلمسازان به دلیل وجود دستگاه ممیزی، آنچنان وجود انگیزه‌های مستقیم جنسی را در قصه‌پردازی سینمایی از پردۀ سینما دور کرده بود که وقتی هم سرو کلۀ چنین مسائلی پیدا شد گویی با تمامی شدت وافراط امیال سرکوب انسانی سرباز کرد. به چالش طلبیدن ممیزی در آمریکا علناً از سال ۱۹۵۳ و با فیلم **ماه غمگین** است (اتو پره‌مینجر) آغاز شده بود؛ فیلمی که حتی به کارگیری کلماتی چون باکره و معشوقه در آن مشکلاتی در نمایشش به وجود آورده بود.

چالش‌های بعدی، فیلم **شور و تصویب** (پره‌مینجر، ۱۹۶۲) که در لابه‌لای مضمون خود به هم‌جنس باز بودن یکی از اعضای کنگره می‌پرداخت و سپس با **چه کسی از ویرجینیا وولف می‌ترسد** (مایک نیکولز ۱۹۶۶) نمایش دعوای یک زن و شوهر که چرخش ناگهانی داستانش برملا شدن یک حاملگی هیستریکال بود، ادامه پیدا کرد.

جرالدمست در سال ۱۹۸۶ در مقاله‌ای به تجزیه و تحلیل فیلم‌هایی پرداخت که بعد از سست شدن ممیزی در هالیوود ساخته شده‌اند و نوشت که ویژگی این فیلم‌ها در استفاده‌ای است که از سکس و خشونت کرده‌اند: «این فیلم‌ها در واقع نگاهی کلبی مسلکانه و کنایه‌آمیز به ژانرها و ساخته‌های پیشین هالیوودی انداخته‌اند.» به اعتقاد مست بازنگری هالیوود به ژانر گانگستری [مثلاً **دربانی وکلید** (۱۹۶۷)] و یا وسترن [**این گروه خشن** ۱۹۶۹،**بوچ کسیدی و ساندانس کید** (۱۹۶۹) و **کیب و خانم میلر** (۱۹۷۱)] به خوبی حس کردن ژانری که قبلاً بیشتر ژانری جدی و برون‌نگر بود را نشان می‌دهد. بانی و کلاید احتمالاً برجسته‌ترین مثال در هم آمیختن انگیزه‌های جنسی و خشنونت به سبک آمریکایی است: در آمیختن سکس (که گرد ناتوانی جنسی مرد و فرونشاندن عطش جنسی‌اش به وسیلۀ سرقت از بانگ می‌گردد) و خشونت (اوج دراماتیک فیلم در صحنۀ قتل بانی و کلاید که با حرکتی آهسته و فراموش ناشدنی به نمایش در می‌آید و تکان موزون بدن آنها که باگلوله سوراخ ـ سوراخ می‌شود) نمونۀ این بازنگری مرثیه وار به فیلم‌های گانگستری است.

ولی به هر تقدیر امروزه با نگاهی به گذشته درمی‌یابیم که تأثیرگذارترین فیلم هالیوودی در این دوره **روح** ۱۹۶۰ آلفرد هیچکاک بوده است. این فیلم در زمان نمایش خود به دلیل افراط در نمایش سکس و خشونت توسط منتقدین مورد تمسخر قرار گرفت؛ فیلم **چشم چرانی** (۱۹۶۰) ساختۀ مایکل پاول که به مراتب تأثیرکمتری روی سینماگران گذاشت نیز به همان اندازه مورد انتقاد قرار گرفت. سکس در هر دو فیلم، کارکرد یک راز سرپوشیده و زشت را دارد که در نهایت پرده از روی آن برداشته می‌شود. در واقع می‌توان این گونه برهان آورد که موفقیت‌های تجاری هیچکاک در بهره‌گیری از این راز به رغم بی‌مهری اولیه منتقدین نقش مهمی در محکم کردن جایگاه «استفادۀ» حسی و جنجالی از سکس و خشونت در سینمای آمریکا بازی کرد و در همان حال می‌توان ادعا کرد که شکست تجاری فیلم پاول در بریتانیا، راه را در استفاده هایی این‌چنین، در آن کشور سد کرد. اگر امروزه افراط‌گری‌های فیلم **روح**، معصومانه و

بریژیت باردو (۱۹۳۴-)

بریژیت باردو بیش از آن که یکی از ستارگان سینمای فرانسه باشد، یک پدیدهٔ فرهنگی است. از عکس روی جلد مجله‌ها گرفته تا کارت پستال‌ها، از فیلم‌های مستند گرفته تا ترانه‌ها، تصویر او و نیز حروف اختصاری نامش B.B برای میلیون‌ها نفر آدمی که حتی هیچ فیلمی هم از او ندیده‌اند، آشنا است. ولی با وجود این، تأثیر گذاری باردو تجسم یک نوع زنانگی فرانسوی است که او در معدودی فیلم‌های فرانسوی در اواخر دههٔ ۱۹۵۰ و اوایل ۱۹۶۰ مظهر آن بوده است.

باردو دریک خانواده اشرافی فرانسوی به دنیا آمده است. دورهٔ آموزش باله حالت خاصی به اندام او بخشیده که به علاوه چهرهٔ جذابش، نوید بخش آینده‌ای درخشان در حرفهٔ مانکنی بود. در سال ۱۹۵۲ او با عکاس (و بعد، فیلمسازی) به نام روژه وادیم ازدواج کرد. باردو، کار سینمایی خود را با بازی در نقش‌های کوچک (***زندان نورمان*** ۱۹۵۲ و ***مانورهای بزرگ*** رنه کلر- ۱۹۵۵) آغاز کرد. جذابیت جنسی او در محدودهٔ همین فیلم ملودرام کمدی سبک (مثل فیلم انگلیسی ***دکتر در دریا*** ۱۹۵۵) می‌گنجید و هم‌ردیف دیگر استارلت‌های آن دوران، میلن دومونژو و پاسکال پتی بود. اما فیلم ملودرام و ***خدا زن را آفرید*** ۱۹۵۶ به کارگردانی وادیم از او یک ستاره ساخت. گاهی ادعا شده که این فیلم پیش درآمدی بر موج نو بوده است ولی به استثنای فیلمبرداری دردکوری طبیعی (در بندر سن بروپه که از آن پس تبدیل به مرکز توریستی معروفی شد) قصهٔ آن، قصه‌ای معمولی و پیش پا افتاده است که به صورتی کلاسیک هم فیلمبرداری شده بود. اما از همان صحنه آغاز فیلم او به منزلهٔ جنسیت زنانه فرانسهٔ دههٔ ۵۰ شناخته شده و به خصوص با گرایش شدید هالیوود و بازار فیلم بین‌المللی به استفاده از جنسیت طبیعی ستارگان اروپایی، تبدیل به یکی از صادرات با ارزش سرزمین خود شد.

پس از موفقیت چشم‌گیر فیلم ***و خدا زن را آفرید***، باردو در تعدادی فیلم پیش پا افتاده بازی کرد که در واقع جدی نگرفتن بازیگری را از سوی او به نمایش می‌گذاشتند اگر چه در عین حال، فیلم هایی نیز چون ***در صورت بدبختی*** (۱۹۵۸) ساخته کلوداوتان لارا، در درام دادگاهی ***حقیقت*** (۱۹۶۰، هانری ژرژ کلوزو) نمایانگر جایگاه فرهنگی او در فرانسه معاصر هستند؛ در هر دوی این فیلم‌ها؛ هم جذابیت او و هم نسلی که او بدان تعلق داشته هم‌زمان زیر سئوال می‌روند و در همان حال چشم را خیره می‌کنند.

فیلم ***زندگی خصوصی*** (۱۹۶۲) ساختهٔ لویی مال و ***تحقیر*** (ژان - لوک گدار ۱۹۶۳) که هریک به طریقهٔ خاص خود - به جای نمایش او - به اظهار نظر در باره او می‌پردازند، اشارت بر پایان دوران (واقعی) و کوتاه بازیگری او دارند. حال آن که درخشش او به عنوان یک ستاره همچنان تداوم پیدا کرد.

باردو تبدیل به بتی شده بود. لباس‌های او (به خصوص لباس عروسی او در مراسم ازدواج دومش با ژاک شاریه در ۱۹۵۹) ومدل موهایش توسط میلیون‌ها زن در آن زمان - همچنان که امروزه توسط مانکن‌های معروف - مورد تقلید قرار گرفت. نقش ماریان - نمادجمهوری فرانسه - از روی چهره و اندام او الگو برداشته شد. به استثنای ***زنده باد ماریا!*** (لویی مال، ۱۹۶۵) و یک وسترن تقلیدی به نام Le petroleuses (کریستیان - ژاک ۱۹۷۱) آخرین فیلم هایش آگاهانه به سوء استفاده از جذابیت جنسی او می‌پردازند.

اما بر خلاف مونرو ستاره هم دوره خود (و با وجود اقدامات اونیز به خودکشی) باردو، هم شامهٔ تجاری خوب داشت و هم توان و بنیه‌ای که مونرو فاقد آنها بود. او با جیبی پر از پول خود را باز نشسته کرد و با حیوانات متعدد در املاک گوناگون خود به زندگی ادامه داد. (این خانم البته برای چهارمین بار هم در سال ۱۹۹۴ ازدواج کرد). او در دهه‌های ۸۰ و ۹۰ کاملاً زندگی خود را وقف دفاع و حمایت از حیوانات کرده است.

ژینت وینسندو

گزیده فیلم‌شناسی

مانورهای بزرگ (۱۹۵۵)، و خدازن راآفرید (۱۸۵۶)، درصورت بدبختی (۱۹۵۸)، زندگی خصوصی (۱۹۶۲)، تحقیر(۱۹۶۳)، زنده بادماریا (۱۹۶۵)

کتاب نگاری

De Beauvoir, Simone(1961), Brigitte Bardot and the Lolita Syndrome.

Rihoit, Catherine(1986), Brigitte Bardot: un muthe francais.

حتی قابل پیش بینی به نظر می‌رسد بدین خاطر است که آمیزه سکس و خشونت در آن فیلم نه تنها الگویی شد برای یک سری فیلم‌های ترسناک در همان مایه بلکه سرمشقی شد برای تریلرهای اروتیک پرهزینه: فیلم هایی چون: ***لباس مکش‌مرگ‌ما*** (۱۹۸۰) ساختهٔ برایان دی پالما، و فیلم‌های پرفروش مثل ***جذابیت مرگبار*** (۱۹۸۷) و ***غریزه اصلی*** (۱۹۹۱).

روح نمایانگر نقطهٔ عطف مهمی در تاریخ سینمای آمریکا است: دورانی که تجربهٔ دیدن فیلمی از جریان اصلی فیلمسازی در آن کشور تبدیل به شور و لذتی جنسی شد؛ همانند تجربهٔ سادومازوخیستی سوار شدن بر یک ترن هوایی (در یک شهرک بازی) که لذت از آن دقیقاً در همان بی‌ثباتی و حرکت‌های تند و نامتعادلش نهفته است.

امروزه فقط، یک بازنگری به گذشته است که می‌تواند **روح** را در چهار چوب ژانر ترسناک قرار دهد؛ این برچسب هم به این خاطر موجه به نظر می‌رسد که این فیلم ما را می‌ترساند. ولی در زمان نمایش **روح** آنچه در واقع احساس می‌کردیم آمیزه‌ای قوی از لذتی اروتیک و ترس بود که در قالب هیچ ژانری قابل توضیح و طبقه بندی نبود.

عامل دیگری که در سینمای آمریکا خودی نشان داد و باز دنبالهٔ همان رمزوراز پنهانی بود که سرانجام رو شده بود در رواج نوعی بازیگری معروف به آکتورز استودیو نهفته است. بیان نارسای بازیگران پیرو این سبک با فصاحت جسمانی آنها که سرچشمه از جذابیت‌های جنسی می‌گرفت ـ در هم آمیخته بود؛ جنسیتی که به خصوص از انگیزه‌های متضاد زنانه ـ مردانه و سادومازوخیستی ریشه می‌گرفت. ستارگانی چون مارلون براندو، جیمز دین و مونتگمری کلیفت راه‌را برای نسلی از بازیگران مرد (رابرت دونیرو، ال پاچینو، وارن بیتی) باز کردند که مردانگی‌شان بر خلاف هنرپیشگانی چون جان وین یا کاری گرانت تودرتو و پیچیده بود. بدیهی است این قضیه در مورد بازیگران زن که بار جسمی جنسیت شان همیشه بیشتر و حس‌هایشان نمایان‌تر بود، فرق می‌کرد. به نظر می‌رسید که افزایش انگیزه‌های جنسی در زنان، تأثیر محدود کننده‌ای بر بیان احساسات درونی آنها گذاشته است ؛ طوری که هوش و سرسختی بت دبویس جایش را به نرمی و مهربانی مریلین مونرو یا ظرافت و شکنندگی یک بعدی جین‌فاندا داد.

و بدین ترتیب سکس و خشونت که زمانی دو نیروی خارج از میدان سینمای مردم پسند آمریکا به شمار می‌رفتند، اصولاً تبدیل به علت وجودی یک سنت کامل جدید سینمایی شدند. جریان اصلی سینمای آمریکا نه تنها تأثیر فیلمی چون **روح** بلکه با کمک کارگردانان جوان و مستقلی مثل اسکورسیزی، دی پالما و کوپولا، بدون هیچ گونه خجلت زدگی، شروع به استفادهٔ علنی از سکس و خشونت کرد؛ این کارگردانان جوان تجربیات گذشته خود را در سینمایی که حالا علناًبا احساسات تماشاگر بازی می‌کرد به کار زدند وبه موجودیت چنین سینمایی مشروعیت بخشیدند.

سینمای بی‌پرده و وقیحانه به تدریج از آن حالت غیر قانونی وزیرزمینی در آمد و جای فیلم‌های کوچک و مستقل را پر کرد. سینمای آوانگارد آمریکا هم که دنباله‌روی سنت سوررئالیسم و دادا بود، دوران بالندگی اش در دههٔ ۶۰ بود و با چالش هایی که از سوی رسانه‌ای ارزان‌تر، یعنی ویدیو وبی پردگی هر چه بیشتر جریان اصلی سینمای آمریکا پیش آمد، بی سرو صدا از صحنه

فی داناوی و وارن بیتی در بانی و کلاید (آرتور پن، ۱۹۶۷)

خارج شد. در واقع اعتقاد و خدشه‌ناپذیری سینمای آوانگارد که سکس را عاملی ممتاز و منحصر به فرد برای شکافتن پوستهٔ مصنوعی تمدن برای رسیدن به یک ـ به اصطلاح ـ شالودهٔ موجودیت بشری می‌پنداشت تبدیل به حقیقت تازه‌کشف شدهٔ جریان اصلی سینمای آمریکا شده بود. حالا نمایش جنجالی و پرزرق و برق و مزر شکن مسائل جنسی درونمایهٔ اصلی فیلم‌ها شده‌بود و دیگر سینمای آوانگاردحق انحصاری این مسائل را در اختیار ندارند.

بنابراین، اگر چه رفتن سانسور دولتی یا خود ـ سانسوری در کشورها، به صورمختلف صورت گرفت اما شک نیست واقعاً چیزی که می‌توان آن را آزاد سازی یا واقع گرایی بیشتر نمایش مسائل آن چنانی نامید، رخ داده بود. تکیهٔ تاریخچه نویسان آن دوران بیشتر بر این نکته است که پیشرفت‌های اجتماعی و فنی آن دوران باعث و بانی این نگاه واقع گرایان بوده است گویی صنعتی که به هر حال در همان زمان هم به پیشرفت‌های قابل توجهی در ثبات واقعیت نائل شده بود، جهت این پیشرفت‌ها را به سوی بررسی آزادانه‌تری از سکس گسترش داده باشد. این نگرش واقع گرایانه جدید به جنبه‌هایی از زندگی که قبلاً دچار تیغ ممیزی می‌شده‌اند، با ظهور پدیدهٔ سینما ـ حقیقت به بازار آمدن فیلم‌هایی که رنگ‌های طبیعی را بهتر به نمایش می‌گذاشتند تمایل بیشتر به فیلمبرداری با شکل‌های پرده عریض و پیشرفت روزافزون در زمینهٔ صداگذاری و پخش آن ارتباط داده می‌شوند. ولی مسأله اینجاست که علت را فقط در پیشرفت‌های تکنولوژیک جستجو کردن به بیراهه رفتن است چراکه ما با یک واقع گرایی افراطی در زمینهٔ «جنسیت» روبرو می‌شویم که حدّوحدود خوش سلیقگی یا استانداردهای اخلاقی جامعه را هم زیر پا گذاشته است.

به هر تقدیر قاعدهٔ بازی در سال‌های بعد از دههٔ ۶۰ بر این پایه گذاشته شد که هر چه حد و مرز و محدودیت است پیوسته به چالش طلبیده شود. شهرت فیلم هایی چون ***سالو*** (پازولینی ۱۹۷۵) اقتباسی افراطی از کتاب ۱۲۰ روز سدوم اثر مارکی دوساد که قهرمانان بی‌بند و بار ساد را به قرن حاضر می‌آورد و جامهٔ رهبران فاشیست حکومت موسولینی را تن‌شان می‌کند و یا ***امپراطوری احساس*** (ناگیسا اوشیما ۱۹۷۶) دربارهٔ عشق گناه‌آلود یک دختر پیشخدمت و ارباب خانه که در نهایت به اعمالی سادومازوخیستی و خفه‌کردن و غیره می‌کشد و یا فیلم ***آشپز، دزد، همسر و رفیقه‌اش*** (پیتر گریناوی) همگی بر قابلیت آنها به تکان دادن هر چه بیشتر تماشاگر بستگی دارد.

درایالات متحد کار به آن جا کشیده شده که صنعت فیلم‌های وقیحانه چشم به جریان اصلی سینمای آمریکا می‌اندازد:، چیزهایی که آنها هنوز نتوانسته‌اند نشان دهند، اینها نشان می‌دهند. شباهت سینماهای کشورهای مختلف در نمایش این گونه مسائل، بیش از تفاوت‌های آنها است. نمایش سکس در فیلم هایی که می‌خواهد هنری یا تجاری باشند، از جریان اصلی باشند یا در حواشی، همگی نشان دهنده رواج هر چه بیشتر سوءاستفادهٔ از این قضایا در تمامی کشورهای دنیا است.

یکی از مسائلی که به روشن شدن این بحث کمک می‌کند این است که بدانیم پس از اضمحلال ممیزی در آمریکا و جایگزینی آن در سال ۱۹۶۸؛ در سیستم طبقه بندی فیلم‌ها، چه اتفاقی افتاده است. این سیستم که برای درجه بندی فیلم‌ها براساس مقدار صحنه‌های برهنه و خشونت‌های کلامی و فیزیکی به وجود آمده بود، در واقع تبدیل به یک ابزار تجاری مؤثر و حیاتی شد. فیلم‌های درجه بندی شده در قالب (General Audience) قرار بود به فیلم هایی گفته شود که برای هرگونه تماشاگری مناسبند، اما در واقعیت امر حرف G نشانهٔ فیلم‌های سرگرم‌کنندهٔ بی‌بو و خاصیتی شد که فقط به درد بچه‌ها و یا جماعتی که درکی از مسائل زندگی ندارند، می‌خورد. حال آن که در مقابل درجهٔ PG (فیلمی که با مسئولیت پدر و مادرها می‌تواند برای نوجوانان زیر ۱۷ سال هم مناسب باشد، PG 13 (فیلمی که برای بچه‌های زیر ۱۳ سال مناسب نیست) و R (افرادی زیر ۱۷ سال می‌باید همراه بزرگتری داشته باشند) بیش از پیش بر چسبی شدند برای فیلم هایی که از برهنگی بی‌جهت و خشونت لفظی و جسمی برای دست و پا کردن هر چه بیشتر مشتری استفاده می‌کنند. همچنان که درجه بندیX برای آدم‌های بالغ که از سال ۱۹۹۰ به این‌سو تبدیل بهNC17 (برای تمامی افراد زیر ۱۷ سال ممنوع) شده مخزن پر رونقی برای فیلم‌های کم خرج و پر منفعت و یا به عبارت دیگر، قلمرو فیلم‌های پورنو گردیده است.

سیستم درجه بندی فیلم‌ها که ظاهراً جهت محدود کردن تأثیر صحنه‌های برهنه، و تحریک کننده و تخصص آنها فقط برای سنین مناسب در نظر گرفته شده بود، ناخواسته، خود تبدیل به ابزاری برای برانگیختن و جذب مشتری شد. برخی از فیلمسازان که با مشکل دریافت درجهٔ Xروبرو شده‌اند پس از تقلای فراوان، در نهایت نتوانسته‌اند درجهٔ دلخواه خود یعنی R را دریافت کنند. سینمای آمریکا بیش از پیش به تهیهٔ فیلم‌هایی با موضوعات حاضر و آماده که بتوانند در عین داشتن صحنه‌های جنجالی، مشتریان بالغ بیشتری نیز برای خود دست و پا کنند، مبادرت ورزیده است از آنجا که سکس، شور و حالی

پیر پائولو پازولینی (۱۹۷۵ـ ۱۹۲۲)

پیر پائولو پازولینی، شاعر، نویسنده، فیلمساز و مقاله نویس، و فردی اهل مجادله بود او در بولونیا به دنیا آمد و بعدها در همان‌جا به دانشگاه رفت. او بیشتر سال‌های کودکی‌اش را در فریولی در شمال شرقی ایتالیا گذراند .سال‌های نوجوانی‌اش با مصیبت مرگ برادرش ـ که در نبرد میان گروهی پارتیزان‌ها در ۱۹۴۵ کشته شد ـ و دعوا و مرافعه میان مادر او و پدر سابقاً فاشیست و دائم‌الخمرش، سپری شد. در جوانی به حزب کمونیست ایتالیا پیوست ولی به دلیل مراعات نکردن اصول اخلاقی در سال ۱۹۴۹ از آن حزب اخراج گردید .او ظاهراً همیشه از اخراج خود از این حزب ابراز تأسف می‌کرد و تا پایان زندگی مغرورانه به کمونیست بودن خود می‌بالید؛ اگر چه در عین حال در بسیاری موارد مخالفت خود را با خط مشی حزب و باقی احزاب چپ؛ علناً اعلام می‌کرد .

درسال ۱۹۵۰ به همراه مادرش به رم رفت .او در همان جا با انتشار دو مجموعه شعر و دو کتاب که در آنها از زبان محلی و عامیانه رُمی استفاده نموده بود شهرتی برای خود دست و پا کرد. مهارت پازولینی در استفاده از زبان محلی پای او را به سینما باز کرد و توانست، به خصوص در نوشتن فیلمنامهٔ ***شب‌های کابیریا*** (۱۹۵۷) با فلینی همکاری کند .

دو فیلم نخست او به عنوان کارگردان [***آکاتونه*** (۱۹۶۱) و ***مامادوما*** (۱۹۶۲)] به زندگی فقیرانهٔ شهر رم می‌پرداختند؛ ولی قلبی آرمان گرایانه در وجود این فیلم‌ها می‌طپید که با استفاده از موسیقی باخ و ویوالدی پررنگ و مایه‌تر شده بود.

درفیلم کوتاه **پنیر بی‌نمک** (۱۹۶۲) با شرکت اورسن ولز ـ البته به صورت دوبله ـ مصلوب شدن حضرت مسیح را به سخره گرفته بود به دلیل توهین به مقدسات تحت تعقیب قضایی قرار گرفت. در مقابل، فیلم ***انجیل به روایت متی*** (۱۹۶۴) روایت متین و بدون زرق و برقی از انجیل بود که باعث شد برچسب نادرست یک کاتولیک مارکسیست را بر او بچسباند.

نگرش پازولینی به مذهب در واقع به شدت دو سویه بود. تمامی جنبه‌های آنچه او مقدس می‌نامید برایش جذابیت داشت ولی پازولینی بیش از پیش این ویژگی را در مذاهب و اسطوره‌های بدوی جستجو می‌کرد و می‌یافت. در فیلم‌های ***اودیپ*** (۱۹۶۷)، ***خوکدانی*** (۱۹۶۹)، و ***مدهآ*** (۱۹۷۰) او به مفاهیم اسطوره‌ای گذر از بدویت به تمدن می‌پردازد و کار را تلویحاً به ضرر تمدن تمام می‌کند. پازولینی به طور کلی آرمان‌های خود را تا حد ممکن از دنیای معاصر، دنیای سرمایه داری و خیل شهرنشینانش ـ که خود را عضوی از آن و در عین حال قربانی‌اش، حس می‌کرد ـ دور نگاه می‌داشت. او در جستجوهای بی‌تابانهٔ خود برای یافتن قلمرو اسطوره‌ای خود به طبقات پایین نقب زد (به دهقانان و کارگران) وبه سفری بیرون از دنیای پیشرفته غرب (به جنوب ایتالیا، سپس به افریقا و دنیای عرب و هند) و عقب گرد در زمان (به قرون وسطی، یونان پیش ـ کلاسیک) دست یازید.

در دههٔ ۶۰ علاقهٔ پیشینه وارپازولینی به مقولهٔ زبان، او را به سوی نشانه‌شناسی کشاند و از این رو سعی کرد نگرش خود را به سینما در دو مقوله به نام‌های زبان نوشتاری و واقعیت و سینمای شاعرانه ارائه دهد. در این نوشته‌ها او به دفاع از یک زبان طبیعی فیلمیک که ریشه در واقعیت دارد می‌پردازد؛ این زبان، هنگامی که فیلمساز آن را به صورت یک سلسله نشانه درمی‌آورد، از معنا و مفهوم بهره‌مند می‌شود. اما آثار خود پازولینی با طبیعت گرایی کاملاً بیگانه‌اند. او از تداوم روایی پرهیز می‌کند و در عوض همّ خود را در به وجود آوردن تصاویر منفرد و چشم‌گیر می‌گذارد؛ تصاویری که گویایی آنها در نگاه اول، جدا از هرگونه ارتباط با واقعیت روزمره به نظر می‌رسند؛ ولی چیزی که شالودهٔ آنها را تشکیل می‌دهد، جستجوی تقریباً نومیدانهٔ خالق آنها برای یافتن نوعی حقیقت پیش ـ نمادین است، حسی که انسان معاصر دیگر یارای

ماریا کالاس در مدهآ (۱۹۷۰)

درک و ارتباط برقرار کردن با آن را ندارد.

پس از تجزیه و تحلیل بی‌رحمانه‌اش از خانواده‌های بورژوا در ***تئورما*** (۱۹۶۸) و ***خوکدانی***، پازولینی مضمون تمامی فیلم‌های خود را از دل تاریخ یا قبل از تاریخ انتخاب کرد. بدین ترتیب او بر اساس تعدادی از قصه‌های قدیمی و قرون وسطایی تعدادی فیلم به نام‌های ***دکامرون*** (۱۹۷۰) ***قصه‌های کانتربری*** (۱۹۷۱) و ***هزار و یک شب*** (۱۹۷۴) ساخت.

با وجود لایه‌های تیره و تار، در هر سه فیلم ولی این به اصطلاح سه‌گانه زندگی، از سوی برخی به منزلهٔ ستایشی از دنیای گمشدهٔ جنسیتی شاد و کودکانه و معصوم، تعبیر شد. ولی اگر هم این مسئله، نیت پازولینی بوده باشد، او بی‌درنگ منکر آن شد. پازولینی بیش از پیش مجاب شده بود که آزادی جنسی یک فریب و دغل‌کاری است و بنابراین در مقاله هایی که برای روزنامه‌ها می‌نوشت به شدت از آداب و رفتار جنسی معاصر انتقاد می‌کرد. پازولینی که به خاطر انتقادش از انقلاب دانشجویی ۱۹۶۸، مورد بی‌مهری نیروهای چپ قرار گرفته بود؛ با مخالفت خود با آزادی سقط جنین در ایتالیا مورد حملهٔ بیشتری قرار گرفت و مجبور شد عجولانه و مفتضحانه عقب بنشیند و خود را بیشتر ضایع نکند.

سپس در ۱۹۷۵ فیلم ***سالو*** را ساخت، در این اثر؛ او موضوع کتاب مارکی دو ساد را به قرن بیستم و به آخرین سال‌های رژیم فاشیست موسولینی در ایتالیا می‌کشاند و آشکارا فاشیسم و سادیسم، بی‌بند و باری جنسی واختناق را با یکدیگر پیوند می‌دهد. به استثنای کتابی ناتمام به نام «پترولیو» که پس از مرگش در سال ۱۹۹۲ منتشر شد، این فیلم آخرین اثری است که پازولینی به وجود آورده است. در صبح روز دوم نوامبر ۱۹۷۵ جسد کتک خورده و له و لوردهٔ او در ویرانه‌ای نزدیک شهرک ساحلی اوستیا نزدیک رم کشف شد.

جفری ناول ـ اسمیت

گزیده فیلم‌شناسی

آکاتونه (۱۹۶۱)، ماماروما(۱۹۶۲) پنیربی‌نمک (۱۹۶۲)، انجیل به روایت متی (۱۹۶۴)، اودیپ (۱۹۶۷)، خوکدانی (۱۹۶۹)، مدهآ (۱۹۷۰)، تئورما(۱۹۶۸)، دکامرون (۱۹۷۰)، قصه‌های کانتربری (۱۹۷۱)، هزارویک شب (۱۹۷۴))، سالو (۱۹۷۵)

کتاب شناسی

Pasolini, Pier Paolo(1988), Heretical Empiricism.
Rohdi, Sam(1995), The Passion of Pier Paolo Pasolini.
Viano, Murizio(1993), A Certain Realism.
Willemen, Paul(1976), Pasolini.

است که ظاهراً بچه‌ها نمی‌بایستی احساس کنند بنابراین تلویزیون (قبل از ظهور تلویزیون کابلی) تبدیل به جایی شد که فقط به نمایش سرگرمی‌های عمومی می‌پرداخت وسینما، با کمال میل، زحمت نمایش صحنه‌ها و مضمون‌های ممنوعه را به جای تلویزیون بر دوش گرفت.

به کمک سیستم درجه بندی فیلم‌ها و نیز به یاری «قانون ضدهرزگی» در آمریکا، سکس رسماً تبدیل به موتور جلو برندهٔ جدید صنعت سینما شد. همان طور که تلاش‌های ویلیام برنان قاضی دیوان عالی کشور برای تعریف و تعبیر عملاً باعث قانونی شدن این گونه فیلم‌ها گردید عملکرد سیستم جدید درجه بندی فیلم‌ها نیز به کنترل عامل سکس که بیش از پیش نقش حیاتی در بازاریابی فیلم‌ها بر عهده داشت، کمک کرد. این واقعیت است که در زمان سلطهٔ غیررسمی نشان دادن صحنه‌های برهنه، ممنوع و همراه با برقراری سیستم جدید، چنین صحنه‌هایی به شدت باب روز شده‌اند ولی لایه‌بندی و طبقه‌بندی خاص فیلم‌ها نشان می‌دهد که در پشت این سیاستگذاری‌ها حساب‌هایی کاملاً کاسبکارانه از سوی صنعت سینمای آمریکا در کار بوده است.

اگر سینما از دههٔ ۶۰ به این سو، بیش از پیش زمینه‌ای برای نمایش هرزگی به معنای دقیق کلمه (یعنی نشان دادن چیزهای پشت پرده بر روی پرده) شد فقط به خاطر ملغی گردیدن ممیزی و ظهور اروتیسم و خشونتی که در گذشته ممنوع بوده نیست، علت در واقع به همان ممیزی و ممنوع اعلام کردن چیزها بر می‌گردد، ممنوعیتی که باعث شده آن چیزها کم یاب و جذاب و بنابراین قابل فروش شوند. وقتی چیزی در معرض فروش همگانی گذاشته شود، خود مفهوم وقیحانه عملاً از بین می‌رود. همه چیز بر روی پرده نشان داده می‌شود؛ مسأله فقط می‌ماند چگونه و برای چه کسی؟

ترجمه: سعید خاموش

کتاب شناسی

Clover, Carol(1992), Men Women and Chain Saws: Gender in the Modern.
Focuault, Michael(1978), history of sexuality.
Mast, Gerald(1989), Allegories of Cinema : American Film in the Sixties.
Mast, Gerald(1986), A Short History of the Movies.
Mulvey, Laura(1975), Visual Pleasure and Narrative Cinema.
Williams, Linda (1989), Hard Core: Power, Pleasure and the Frenzy of the Visible.

سینمای آمریکا

حضورسیاهان در سینمای آمریکا

جیم پاینز

سال‌های اولیهٔ سینما

در طول تاریخ سینمای آمریکا، تصاویر سیاه‌پوستان‌به گونه‌ای چشم‌گیر به معرض نمایش گذاشته شده است. این قضایا به همان سال‌های اولیه فرایند فیلمیک برمی‌گردد؛ یعنی دورانی که توماس ای. ادیسون در تعدادی از نمایش‌های شهر فرنگی فیلم‌های کینه توسکوپ (Kinetoscope) خود از افراد سیاه‌پوست‌استفاده کرد. [فیلم‌هایی چون ***غلام سیاهان می‌رقصند*** (۱۸۹۴)، ***رقص سه نفره*** (حدود ۱۸۹۴) ***رقاصان سیاه*** (۱۸۹۵) - که دابلیو. کی. ال. دیکسون، شریک ادیسون برای شرکت ادیسون ساخت؛ - و فیلم یک ***دن جامائیکایی، بچه‌ای را حمام می‌کند*** (حدود ۱۹۸۶)]. این - به اصطلاح «تصویرگری قوم‌نگارانه» در طول سال‌های اولیهٔ سینمای آمریکا ادامه پیداکرد و در حالی‌که طریقهٔ نمایش فیلم‌ها از دستگاه‌های شهر فرنگی به پردهٔ سینما انتقال می‌یافت، شاهد فیلم‌هایی با عناوین افشاگرانه، مثل ***پسرک کاکا سیاه رقاص*** (ادیسون ۱۸۹۷). ***کاکا سیاه‌های رقاص*** (۱۸۹۷ شرکت موتوسکوپ آمریکا) ***دخترکان جامائیکایی و رقص بومی شان*** (ادیسون ۱۹۰۳) ***سیاهان جامائیکا «استپ» می‌رقصند*** (ادیسون ۱۹۰۷) بودیم.

اگر چه فیلم‌های مذکور از نظر تکنیکی خام و ابتدایی و فاقد قدرت نمادین تصویرپردازی‌های پیشرفته‌تر سال‌های بعد بودند ولی با این وجود نقش مهمی در جا انداختن تصویر نژادی - کلیشه‌ای سیاهپوستان، از طریق رسانهٔ سرگرم کننده‌ای به نام سینما، در ذهن مردم ایفا کردند. تهاجم این گونه تصویرگری فرهنگی و سینمایی با آن لحن «نژادی» و نژادپرستانه‌اش، به خصوص با درون‌مایه‌های کمیک، آشکار«ی» شد؛ درون‌مایه‌هایی که بیشتر به نمایش تصاویر کلیشه‌ای و زشت از پنبه‌کاران سیاه‌پوست‌گرایش نشان می‌دادند. بنابر این فهرست شخصیت‌ها و مضمون‌های مربوط به سیاهان «اندک بود و عمدتاً به زمینه‌هایی معروف به «نمایش‌های مزارع پنبه» یعنی مسابقه هندوانه خوری، ماهی سرخ کنی، رقص و غیره محدود می‌شوند.

دزدان مرغ (۱۸۹۷)، ***مسابقهٔ هندوانه خوری*** (۱۸۹۹) و ***غلام سیاه‌ها*** (۱۹۰۵). - همگی ساختهٔ ادیسون - جزو اولین فیلم‌های کوتاه به اصطلاح «کمدی قومی» بودند که به جا انداختن ذهنیت «سیاه به منزلهٔ تنوع کمیک» در سینمای آمریکا، کمک کردند. بسیاری از مضمون‌ها و قراردادهای به کار رفته در این فیلم‌های کمدی اولیه، در واقع از نمایش‌های مُطربی و سنت نمایش‌های واریته، به سینما انتقال پیداکرده بود. از این رو است که در دوران سینمای صامت استفاده از بازیگران سفید پوستی که چهرهٔ خود را با چوپ پنبه یا ماده‌ای دیگر سیاه می‌کردند تا نقش شخصیت‌های سیاه را بازی کنند، کاملاً متداول بوده است. نیازی هم به گفتن ندارد که موقعیت‌های داستانی که این به اصطلاح «سیاهپوستان» در آنها ظاهر می‌شدند غالباً - اگر نگوئیم واقاً تحقیرآمیز، مضحک بودند.

مثلاً در فیلم ***تمساح و کاکا سیاه*** (ادیسون ۱۹۰۳) یک سیاه‌پوست(در واقع یک بازیگر سفید پوست با چهرهٔ سیاه شده) شکم یک تمساح را با تبر می‌شکافد و یک پسر بچهٔ سیاه را که توسط این جانور بلعیده شده، نجات می‌دهد. این فیلم نمونه‌ای است آشکار که چگونه بچه‌های سیاه‌پوست‌در فیلم‌های اولیهٔ آمریکایی پیوسته به صورت موجوداتی نگون‌بخت به تصویر کشیده‌می‌شدند. فیلم ***دلبری و عروسی یک کاکاسیاه*** The wooing and wedding of a good (۱۹۰۵) به عنوان یک «کمدی حبشه‌ای اصیل» معرفی و درباره‌اش تبلیغ شد حال آنکه در حقیقت نمونهٔ یک تئاتر مضحکه دوره‌گردانه بود که دلبری و نامزد بازی یک جفت سیاه پوست را دست انداخته بود. ***طاس بازی ناتمام زلیگ*** Selig ۱۹۰۵) یکی دیگر از همان نمونه‌های ظاهراً خالی از غرض کمدهای نژادی اولیه بود که ناشیانه، نمادهای نژادپرستانه را درهم می‌آمیخت؛ در این فیلم گروهی از شخصیت‌های نمایش‌های مطربی (سفید پوست‌هایی که صورت خود را سیاه کرده بودند) طاس بازی خود را قطع می‌کنند تا یک مرغ را تعقیب کنند!

زیگـــموند لوبـــین (Sigmund Lubin) یکـــی دیگـــر از پیشگامان مهم سینما با بهره‌گیری از مضمون‌های نژادی کمیک - بخصوص با فیلم‌های کوتاه کمدی، معروف به راستوس (Rastus) - کسب و کار نسبتاً خوبی برای خود به راه انداخت [***چگونه راستوس قطعه خوک خود را به دست آورد*** (۱۹۰۵) ***چگونه راستوس صاحب بوقلمون شد*** (۱۹۱۰) ***راستوس در سرزمین زولوها*** (۱۹۱۰) از آن جمله‌اند.] یکی از ساخته‌های او به نام ***مدافعان حق رأی زنان در ستم سیاهان*** (۱۹۱۴) یک هجو «قوم‌نگارانه» است که جنبش معاصر زنان را به سُخره می‌گیرد: قصه این فیلم دربارهٔ گروهی مستخدمهٔ سیاه‌پوست‌است که اتحادیه‌ای تشکیل می‌دهند تا شوهران سر به هوای خود را تحت کنترل درآورند. این مضمون‌های نژادی اولیه معمولاً در یک محیط اجتماعی - نژادی تفکیک شده پیاده می‌شد و در آنها بازیگران سفید با چهره‌های سیاه شده برای سرگرمی و خنداندن تماشاگران سفید خود، موقعیت‌های اغراق شدهٔ کمیکی را اجرا می‌کردند. در این فیلم‌ها هیچگونه رود در رویی جدّی میان شخصیت‌های سیاه و سفید انجام نمی‌گرفت. گاهی اوقات در مورد فیلمی مانند دلبری و عروسی یک کاکا سیاه که ذکرش رفت، سر و صدا و تبلیغات فراوان به راه می‌افتاد که چه نشسته‌اید یک فیلم از لحاظ قومی اصیل را شاهد خواهید بود. ولی شرکت‌های تولید فیلم احتمالاً از این ترفند برای متمایز کردن محصولات خود با مضحکه‌های دوره گردانهٔ مشابه که بی‌شک مورد استقبال شدید تماشاچیان سفید پوست هم قرار می‌گرفتند، استفاده می‌کرد.

یک سلسله فیلم‌های کمدی دیگر که در آن دوره محبوبیت داشتند بر محور برخوردهای حدوداً جنسی شخصیت‌های سیاه و سفید می‌چرخیدند. ***منشی سیاه‌پوست***(ادیسون ۱۹۰۹) نمونه‌ای بارز از این ژانر است: یک شوهر تخس سفیدپوست، منشی بلوند خود را به عنوان مستخدمهٔ سیاه‌پوست‌شرکت جا می‌زند و بدین ترتیب حضور او را از همسرش مخفی نگاه می‌دارد. شوخی سیاه کردن صورت نقش مهمی در سری فیلم‌های «کمدی زناشویی» داشت؛ مثلاً در فیلم ***هفت شانس*** (۱۹۲۵) یک خواستگار بی‌نوا که برای رسیدن به ارث و میراث خود باید هر چه زودتر ازدواج کند، نزدیک است اتفاقاً با یک زن سیاه‌پوست‌عروسی کند که در آخرین لحظه با فراری شانسی، «نجات» می‌یابد. دغدغهٔ خاطر این نوع کمدی‌ها آنچنان هم به موضوع جنجالی زناشویی میان نژادی» مربوط نمی‌شد مسأله آنها استفادهٔ هر چه بیشتر از شوخی بصری سیاه کردن چهره و بدبیاری‌های جنسی قهرمانان داستان بود.

جنگ ملّت‌ها (شرکت بایوگراف ۱۹۰۷) نیت‌های حیثانهٔ بیشتری داشت و احتمالاً نمونهٔ واضح‌تری از نگاه توهین آمیز فیلم‌های اوّلیه به سیاه‌پوستان‌است. این ساختهٔ تقلیدی (Pastiche) از کلیشه‌های نژادی، رودرویی تعدادی آدم - از جمله یهودی، مکزیکی، ایرلندی و سیاه‌پوست- را نشان می‌دهد که با یکدیگر کشتی می‌گیرند و عموماً همان ذهنیت کلیشه‌ای از نژاد یا قومیت خود را نیز به نمایش می‌گذارند. ولی جالب اینجا است که در پایان فیلم صحنه‌ای وجود دارد که تمامی این مبارزه جویان - به استثنای سیاه‌پوستان- با یکدیگر آشتی می‌کنند. به عبارت دیگر، سیاهان نمادین فیلم، در دیدگاه آرمان گرایانه (و نژاد پرستانهٔ فیلم) از جامعهٔ مدنی و هماهنگی بین‌المللی، بی‌چون و چرا نادیده یا کنار گذاشته می‌شوند.

در سینمای صامت، تحقیر کردن سیاهان تا به این اندازه، کاملاً متداول بود؛ ولی به هر تقدیر، گرایش رایج، بیشتری بر روی لحن پدر مآبانه و مهربانه‌تر (و در عین حال، باز هم نژادپرستانه) یی که از بندگی و مضحک بودن سیاهان به نمایش درمی‌آمد، تکیه داشت.

تاثیری که چاپ کتاب ضد برده‌داری کلبه عمو تام در سال ۱۸۵۲ بر ذهنیت مردم گذاشته بود، کلیشه‌هایی نیز به وجود آورد که پای‌شان به سینما هم باز شد. تا سال ۱۹۲۸ لااقل ۱۷ روایت مختلف از این کتاب به فیلم درآمد که یکی از معروف‌ترین‌شان، ساختهٔ ادوین اس پورتر برای شرکت ادیسون در سال ۱۹۰۳ بود؛ کلبه عمو تام پورتر یکی از طولانی‌ترین و پر خرج‌ترین فیلم‌هایی بود که تا آن زمان ساخته شده بود.

ژانر (فیلم‌های) سیاه‌پوستان‌پنبه‌کار، به موازات تصویرگری نژادپرستانه‌شان، ***تولد یک ملّت*** (۱۹۱۵) شاهکار دوران صامت گریفیث، به اوج خود رسید. این فیلم به حق به خاطر دستاوردهای هنری‌اش مورد ستایش قرار گرفته و در عین حال به دلیل محتوای شدیداً نژادپرستانه‌اش محکوم شده است. ***تولّد یک ملّت*** با موضوع حساس جنگ‌های داخلی آمریکا و دوران بازسازی در جنوب سر و کار داشت؛ یعنی موضوعی که ملّت آمریکا را تکان داده بود و در زمانی که گریفیث فیلم را ساخت بسیاری از آمریکایی‌ها هنوز با لطمات آن کنار نیامده بودند. گریفیث خود زادهٔ جنوب بود و با ارزش‌ها و سنت‌های محافظه کارانه «دوران طلایی» جنوب بزرگ شده بود. ولی با توصیفی حماسی از آن جنگ تنگ‌نظرانه و پوچ، گریفیث موفق می‌شود که از منافع مشترک ایدئولوژیکی دو طرف سخن به میان آورد و مرز میان منافع و نفرت‌های طرفین دعوا (شمال و جنوب) را ازمیان بردارد. گریفیث جهت رسیدن بدین مقصود، زندگی دو

اسکار میشو (۱۹۵۱-۱۸۸۴)

اسکار میشو نخستین فیلمساز آفریقایی - آمریکایی بود که دست به تولید فیلم‌های بلند سینمایی زد و برای آنکه مطمئن شود این فیلم‌ها تماشاچیان خود را پیدا می‌کنند، یک شبکه پخش و تعدادی سالن سینما نیز در آمریکا بر پا کرد. او در سال ۱۹۱۸ یک شرکت سینمایی و نشر کتاب پایه‌گذاری کرد که برادرش سوآن میشو، خزانه‌دار آن بود. علاوه بر شیکاگو، میشو دفتر پخشی هم در جنوب غربی آمریکا در ایالت ویرجینیا داشت. فیلم‌های میشو در وهلهٔ اوّل تماشاگران سیاه‌پوست‌را مدّ نظر داشتند ولی چند عامل نیز به گشایش و تکامل این بازار فرهنگی در دههٔ ۱۰ و ۲۰ میلادی کمک کردند جنبش احیاء هارلم در دههٔ ۲۰ باعث تبلور پدیده‌ای معروف به سیاهان جدید شد که با غرور و جسارت و بی‌پروایی خود، اعمال انتقام جویانه علیه حملات نژادپرستانه سفیدپوستان را، قبول یا توجیه می‌کردند. رسانه‌های فرهنگی جدید، مانند فیلم‌های میشو، برای این گروه شهرنشین سیاه‌پوست‌آگاه به مسائل نژادی به وجود آمدند؛ سیاهانی که بعضی‌شان در کوبا، مکزیک یا اروپا جنگیده بودند و اکنون آماده بودند تا بر ضد نژادپرستی در آمریکا مبارزه کنند. نیروی فرهنگی «احیاء هارلم» با وجود آنکه اساساً در نیویورک متمرکز بود به سایر شهرهای بزرگ با جمعیت سیاهپوستی قابل توجه، گسترش یافت و بدین ترتیب کمک کرد تا پیوندی ملموس میان جوامع آفریقایی - آمریکایی در سراسر ایالات متحد به وجود آید. در همان دوران صفحات موسیقی سیاه‌پوستان‌به بازار آمد؛ موسیقی سیاهی که برای مصرف کنندگان سیاه‌پوست‌خود تولید شده بود، و همچون جنبش احیاء هارلم، به مفهوم بازار فرهنگی آفریقایی - آمریکایی، شکلی واقعی و قابل تعریف می‌داد.

در نواحی شهری شمال آمریکا مانند نیویورک و شیکاگو، فیلم‌های میشو معمولاً همراه با یک نمایش واریتهٔ موزیکال به نمایش در می‌آمدند. نمایش‌های واریته - که به یکسان در سالن‌های تئاتر متعلق به سفید یا سیاه‌پوستان‌به اجرا در می‌آمدند - سیستم نسبتاً مطمئنی در اختیار می‌گذاشت تا سرگرمی‌های مختص سیاهان نیز در طی آنها به نمایش درآیند در جنوب آمریکا که قوانین تفکیک و تبعیض نژادی به شدت به مورد اجرا درمی‌آمد، ردیف صندلی سیاهان را از سفیدپوستان جدا می‌کردند و یا اصولاً بعضی از شب‌ها را فقط برای تماشاگران سیاه پوست در نظر می‌گرفتند.

فیلم‌های میشو، مردمی از هر دو نژاد را به سوی خود می‌کشاندند چون به نمایش مضمون‌هایی می‌پرداختند که دیگر فیلم‌های سیاه از آنها پرهیز می‌کردند. این فیلم‌ها برای نخستین بار به مضامینی چون آمیزش سیاه و سفید، سیاهانی که خود را به جای سفیدپوستان جا می‌زند، لینچ کردن، و موضوعاتی جنجالی مانند درهم آمیختن سیاهان و سفیدان در شهرها، اذیت و آزار زن توسط شوهر، قمار، تجاوز و خودفروشی می‌پرداختند. احتمالاً بارزترین نمونهٔ کار میشو در به تصویر کشاندن این مضامین، در فیلم در ***محدودهٔ دروازه‌های ما***(۱۹۲۰) به چشم می‌آید که دومین ساختهٔ بلند او و ضمنا قدیمی‌ترین فیلمی است که توسط یک سیاه پوست ساخته شده و تا به امروز برجای مانده است. در ***محدودهٔ دروازه‌های ما*** به تنها لینچ کردن یک جفت آفریقایی - آمریکایی را به نمایش می‌گذارد بلکه تجاوز نافرجام به دختر خوانندهٔ آنها را هم توسط یک سفید پوست - که بعداً معلوم می‌شد پدر او نیز بوده - به تصویر می‌کشد. میشو صحنهٔ لینچ کردن و تجاوز را آنچنان زنده و گویا نشان می‌دهد که هیئت دو نژادهٔ ممیزی شیکاگو درصدد جلوگیری از نمایش آن برآمد؛ [این فیلم سرانجام زمانی به نمایش در آمد که تنها چند ماهی از شورش نژادی در آن شهر می‌گذشت].

حال اگر چه فیلم‌های میشو سعی می‌کردند به مضامین حساس یا جنجال برانگیز - که دیگر فیلم‌های ساختهٔ سیاهان یا هالیوود جرأت مطرح کردن آنها را نداشتند - بپردازند ولی هدف بسیاری از آنها فقط سرگرم کردن مردم بود - به عبارت دیگر «پیام» این فیلم‌ها هر چه بود، در چهارچوب یک داستان سرگرم کننده عرضه می‌شد. یک نمونهٔ خوب از این ادعا، خط داستانی «قربانیان معصوم شهر» در فیلم ۱۰ ***دقیقه فرصت برای زندگی*** (۱۹۳۲) است که درام داستان در یک باشگاه شبانهٔ پر زرق و برق می‌گذرد که پُر است از قطعات نمایش‌های واریته، بخصوص یک تقلید فکاهی مطربی فوق‌العاده که توسط ۲ سیاه‌پوست‌با صورت‌های سیاه شده انجام می‌گیرد. تعلیق این درام که به زحمت خط داستانی فیلم را تشکیل می‌دهد، [دختری قلب شکسته به این باشگاه می‌آید تا مردک زبان باز و حقه بازی راکه او را فریب داده و رها کرده است به قتل برساند] تقریباً لازمهٔ مضمون‌هایی است که میشو معمولاً گرد آنها طرح داستانی خود را نقش می‌ریزد و به آنها شاخ و برگ می‌دهد. به هر تقدیر، میشو نه تنها در جمع‌آوری سرمایه و تولید و پخش فیلم موفق بود بلکه توانست فیلم‌هایی بسازد که مردم مایل به دیدن آنها بودند؛ فیلم‌هایی که هالیوود بعدها، آن هم پس از جنگ جهانی دوم جرات ساختن آنها را پیدا کرد.

مارک . ای. راید

گزیده فیلم‌شناسی

محدودهٔ دروازه‌های ما(۱۹۲۰)، ۱۰دقیقه فرصت برای زندگی (۱۹۳۲)،نماد شکست ناپذیر(۱۹۲۱)، راز گانسولوس (۱۹۲۱)، جسم وجان(۱۹۲۴)، زن‌شعده‌باز(۱۹۲۶)، خانه پشت درختان سرو(۱۹۲۷)، دختری از شیکاگو(۱۹۳۲)، دنیای زیرزمینی (۱۹۳۸)، خیانت (۱۹۴۸)

کتاب شناسی

Cripps, Thomas R.(1977), Slow Fade to Black: The Negro in American Film, 1990-1942.

Peterson,Jr., Bernard, L.(1979), The Films of Oscar Micheaux: America's first Fabulous Black filmmaker.

Reid, Mark A.(1993), Redefining Black Film.

Sampson, Henry T.(1977), Blacks in Black and White: A Source Book on Black Films.

ادنامی هربس در لیان دروغگو (میشو، ۱۹۳۹)

خانواده را که نمایندگان شمال و جنوب آمریکا هستند در هم می‌آمیزد و نشان می‌دهد که چگونه اختلافات آنها برای دست یافتن به «منافع مشترک»، یعنی برتری نژاد سفید [یا همان طور که یکی از میان نوشت‌های فیلم می‌گوید: «در دفاع از حق طبیعی آریایی بودن‌شان»،] با مصالحه و آشتی پایان می‌گیرد. ***تولد یک ملّت*** دنباله روی همان الگوی زشت کلیشه‌سازی نژادپرستانهٔ فیلم‌های اولیه مثل ***جنگ ملّت‌ها*** بود؛ ولی گریفیث این کار را با تأثیرگذاری بیشتر و در چهارچوب ایدئولوژیکی کاملاً مشخص و با تأکید زیاد بر خبیث جلوه دادن سیاهان انجام داد. این فیلم ضمناً از جمله فیلم‌های انگشت شماری است که بی‌پرده و آشکار از ذهنیت کلیشه‌ای موجود از غریزه‌های جنسی مردان سیاه‌پوست‌سوء استفاده می‌کند تا ارزش‌های برتری جویانهٔ سفیدپوستان را به نمایش بگذارد. این دیدگاه نژاد پرستانهٔ جنسی در پرداخت درون مایه فیلم نقشی مهّم ایفا می‌کند و در صحنهٔ نهایی نجات، که توجیه‌گر اعمال کوکلوس کلان‌ها است، [که توسط گریفیث به عنوان «نجات‌بخش تمدن سفیدپوستان» از آنان یاد شده] به اوج می‌رسد.

این فیلم هر کجا که به نمایش درآمد بر احساسات نژادپرستانهٔ جماعت تماشاچی دامن زد و منجر به شورش‌هایی در چند شهر بزرگ ایالات متحد شد. در عین حال که سر و صدای این ناآرامی‌ها، تبلیغ مؤثری برای فروش روزافزون فیلم بود. گریفیث در روزنامه‌های سیاهان یا لیبرال‌ها به خاطر نژادپرستی واضح خود و پرداختی رمانتیک از اعمال گروه کوکلوس کلان - که مدّت کوتاهی از نمایش فیلم نگذشته، اعضا پس از چند برابر شده بودند - مورد حمله شدید قرار گرفت. مخالفین جلوی سینماها بست نشستند و «انجمن دفاع از حقوق سیاه‌پوستان‌موفق شد جلوی پخش فیلم را در چند ایالت بگیرد. این انجمن ضمناً مذاکراتی را با شرکت یونیورسال آغاز کرد تا پادزهری» در مقابل فیلم گریفیث، با عنوان ***رویای لینکلن*** ساخته شود که ستایشی باشد از پیشرفت‌های آفریقایی - آمریکایی‌ها: ولی این پروژه هیچگاه به مرحلهٔ عمل نرسید. به موازات این تلاش‌ها، امت جی. اسکات که منشی شخصی بوکرتی . واشنگتن رهبر جنبش حقوق مدنی سیاه‌پوستان‌بود دست به تولید روایت حماسی خود زد تا تأثیر شاهکار نژادپرستانه گریفیث را خنثی کند. به رغم مشکلات مالی و برنامه‌ریزی که نزدیک بود این پروژه را در نطفه خفه کند امّا در نهایت نسخهٔ کوتاه شده‌ای از این فیلم به نام ***تولد یک نژاد*** در سال ۱۹۱۹ به روی پرده رفت.

این گونه اعتراضات علیه ***تولد یک ملّت*** و ساختن «پاد زهری» در برابر آن، از این جهت حائز اهمیت هستند که نوعی نیاز به ایجاد یک نوع سینمای متفاوت در برابر آن تصویرگری نژادپرستانه را به نمایش می‌گذارند. ولی این تلاش‌ها در ضمن جبههٔ ضعیف سینماگران مستقل - بخصوص سینماگران مستقل آفریقایی - آمریکایی را که تازه داشتند از حضور خود در برابر شکل‌گیری سیستم استودیویی خبر می‌دادند، به رخ می‌کشد. به عبارت دیگر سینمای متفاوتی که سیاهان پیشنهاد می‌کردند نمی‌توانست در جایگاه قرص و محکم سینمای (نژاد پرستانهٔ) حاکم به وجود آورد.

سینمای ناطق و رونق دوبارهٔ جنوب و عصر طلایی‌اش

پیدایش سینمای ناطق در اواخر دههٔ ۲۰ تکامل و نهادینه شدن سینما (بالاخص سینمای آمریکا) را تسریع کرد. این دگرگونی، به علاوه تأثیری هم بر چند و چون تصویرگری مسائل نژادی گذاشت؛ بدان معنا که مقادیری ظرافت طبع وارد حیطه‌ای کرد که تا آن زمان منحصراً دنباله‌روی شکل‌های سنتی بود. در بحبوحهٔ رقابت شرکت‌های فیلمسازی با یکدیگر، برادران وارنر، یعنی یکی از بزرگترین تولیدکنندگان مستقل فیلم، گام نخستین را در ساخت اوّلین فیلم ناطق تجاری برداشت و فیلمی پر فروش به نام ***خوانندهٔ جاز*** (۱۹۲۷) و سپس ***احمق آوازه خوان*** (۱۹۲۸) را وارد بازار کرد. امّا موفقیّت تجاری هر دو فیلم بیشتر به خاطر هنرنمایی آل جالسون، بازیگر و آوازه‌خوان معروف بود که به خاطر سیاه کردن صورت و به اصطلاح «تقلیدهای سیاهپوستی» خود شهرت داشت.

استفاده «هنرمندانه» جالسون از سیاه کردن صورت در این فیلم‌ها، نسخه‌های جالبی است بر پایهٔ همان درونمایه‌های سنتی. در عین حالی که کار جالسون تا حدودی براساس همان کاریکاتورهای نژادی است ولی دقیقاً در چهارچوب آن تقلید زشت «کاکا سیاهانهٔ» فیلم‌های اوّلیه سینمایی قرار نمی‌گیرد. «نامن» (alterego) جالسون با آن چهرهٔ سیاه شده‌اش معمولاً در لحظه‌ای از فیلم ظاهر می‌شود که بیشتر عملکرد یک دلقک سیرک را تداعی می‌کند تا آن ذهنیت کاریکاتوری «کاکا سیاه» را در نمایش‌های مطربی در سال ۱۹۲۹ تعدادی از استودیوهای بزرگ عزم را جزم کرده بودند که با استفاده از تکنولوژی جدید صدا به تولید فیلم‌هایی بپردازند که بازیگران آنها را تماماً سیاه‌پوستان‌تشکیل دهند. در آن دوران، شرکت فوکس را هنوز تجربیاتی بر روی سیستم صدای movie tone خود انجام می‌داد، فیلمی به نام ***قلب‌هایی در جنوب*** (۱۹۲۹) به نمایش گذاشت. این فیلم که در زمان نمایش خود به عنوان «فیلمی

ناطق» با بازیگرانی تماماً سیاهپوست» درباره‌اش تبلیغ شد نمونهٔ بارزی از یک نمایش «رقص و آواز پنبه‌کاران» و مملو از کلیشه‌های نژادی سنتی بود. شرکت مترو-گلدوین-مه‌یر با استفاده از سیستم صدای ویتافون خود، فیلمی به نام ***هاله لویا*** (۱۹۲۹) به کارگردانی کینگ ویدور تولید کرد. این فیلم اگرچه از نظر هنری برتر از آن یکی بود ولی در نهایت باز نمایشی از رقص و آواز پنبه‌کاران» محسوب می‌شد.

هاله لویا به تصویرپردازی سینمایی از سیاهان بُعد جدیدی داد؛ بدین ترتیب که تصویرگری نژادی را در جای خود، یعنی در چهارچوب پر جنب و جوش زندهٔ فیلم قرار داد. اظهار نظر ویدور دربارهٔ این فیلم که او «اساساً قصد داشته سیاه جنوبی را همان‌طور که هست نشان بدهد» مقادیری موعظه‌گری از مُد افتاده می‌دهد؛ ولی این فیلم در ضمن می‌تواند به عنوان واکنشی «لیبرال» موردارزیابی قرار گیرد نسبت به تصاویر کلیشه‌ای سیاهان که فیلم‌های آن دوران مملو از آنها بود مورد ارزیابی قرار گیرد. در واقع تشابه زیادی میان دل مشغولی‌های سبک‌گرایانهٔ ویدور در ***هاله لویا*** و جنبش ادبی واقع‌گرای جنوبی در دههٔ ۲۰ و ۳۰ وجود دارد؛ چرا که هر دوی آنها با استفاده از ناتورالیسم (ادبی)، به مقابله با قشریت محافظه‌کار از جنوبی بپردازند. از این رو استفادهٔ بدیع و خلاقانهٔ ویدور از صدا و تصویر نه تنها بر شمایل‌نگاری طبیعی مناطق روستایی جنوب تکیه دارد بلکه سبک تصویرگرایانهٔ نژادی‌ای را در خاطر زنده می‌کند که در سینمای حاکم آن دوران سابقه نداشت. امّا به هر تقدیر، لحن موعظه‌گرایانهٔ ناهنجاری که اساس ***هاله لویا*** را تشکیل می‌داد تأثیر زیادی بر تصویری که در دیگر فیلم‌ها از سیاهان ارائه می‌شد، نگذاشت حتی خود ویدور هم در زمانی که فیلم ***رُزی چنین سرخ*** (۱۹۳۶) را ساخت، واقع‌گرایی موعظه وارانهٔ خود را کاملاً کنار گذاشته بود. این فیلم، نمونه‌ای بارز درام‌های جنگ داخلی (آمریکا) بود که به همان مفاهیم رویایی کلیشه‌ای ایالت‌های جنوبی - قبل از جنگ‌های داخلی - و زیبایی‌های از دست رفته‌شان می‌پرداخت و همچون دیگر فیلم‌های طرفدار جنوب (در جنگ‌های داخلی) پر است از اشارات نژاد (پرستانه) و مرتجعانه.

تعدادی از فیلم‌های واقع‌گرایانهٔ اجتماعی سال‌های ۱۹۳۰، تصویر انتقاد آمیزتری از جنوب آمریکا به نمایش گذاشتند: فیلم‌هایی چون ***من یک زندانی فراری هستم*** (۱۹۳۳) ***خشم*** (۱۹۳۶) ***آنها فراموش نخواهند کرد*** (۱۹۳۷) ***لژیون سیاه*** (۱۹۳۷) ***لژیون وحشت*** (۱۹۳۷) به مضامین جنجالی روز

هتی مک دانیل، اولین سیاه‌پوست برندهٔ جایزهٔ اسکار (برباد رفته، ۱۹۳۹)

همچون قوانین جزایی بدنام آن نواحی، خشونت چماق به دست‌ها و لینچ کردن می‌پرداختند. بدیهی است که تماشاگران از تصاویر «واقع‌گرایانه» ایالات جنوبی آمریکا و تکیه‌شان بر بی‌عدالتی اجتماعی روزمره و تک افتادگی آن نواحی و مردمانش تکان می‌خوردند و به وحشت می‌افتادند. امّا به هر حال خود این فیلم‌ها موفق نشدند تصاویر مردم پسند جنوبی خوشگل و رویایی را که هالیوود به نمایش آنها ادامه می‌داد، از میدان خارج کنند. ژانر فیلم‌های «دوران طلایی قبل از جنگ‌های داخلی» با ***برباد رفته*** (۱۹۳۹) اثر حماسی پرفروشی بر اساس کتاب قطور مارگارت میچل (چاپ ۱۹۳۶) به اوج خود رسید.

تهیه‌کنندگان فیلم آشکارا از لحن جنجال برانگیز ***تولد یک ملت*** آگاه بودند و بنابر این بدین نتیجه رسیدند که اتخاذ روشی مشابه در مورد ***برباد رفته*** ممکن است بر فروش فیلم تأثیر منفی بگذارد. به همین جهت، این فیلم از کاریکاتورهای نژادی اغراق آمیز مختص این ژانر پرهیز کرد و در عوض هم خود را روی پرداخت رابطهٔ عاطفی میان اسکارلت اوهارا و رت باتلر گذاشت. در واقع هنرنمایی پر شر و شور هتی مک دانیل در نقش ممی بدقلق و لجباز که به خاطرش برندهٔ جایزه اسکار شد و بدین‌ترتیب نخستین سیاه‌پوست‌برنده اسکار هم به شمار می‌آید لایهٔ متظاهرانهٔ «انسانی» بردگی سیاهان را به تصویر می‌کشید؛ امّا همین دیدگاه باعث شد که ساختارهای نژادی فیلم از جنجال‌های مرسوم در این زمینه، به دور بماند.

بر باد رفته بر دلباختگی هالیوود به ژانر «فیلم‌های قبل از جنگ داخلی» پایان داد. امّا با این وجود توانست تداوم بخش نوعی غم غربت غریب برای «آن دوران طلایی» و آن راه و روش زندگی باشد. این غم غربت، نقش مهمّی در بالابردن روحیه ملّتی که تازه از بحران بزرگ اقتصادی دههٔ ۳۰ کمر راست کرده و در آستانه دومین جنگ جهانی قرار داشت؛ بازی کرد.

دوران پس از جنگ جهانی دوّم و لیبرالیسم

پس از جنگ جهانی دوّم تغییرات مهمّی در چگونگی تصویرگری سیاهان در فیلم‌های آمریکایی به وجود آمد. یک خود آگاهی جدید اجتماعی در هالیوود ظهور کرد که پویایی رابطهٔ میان سفیدپوستان و سیاهان را در چهارچوب دیدگاهی لیبرال - بشر دوستانه مورد توجه قرار می‌داد. حالا کوششی آشکار صورت می‌گرفت تا تصاویر «مثبتی» از سیاهان به نمایش گذاشته شود؛ که بر محاسن بشر دوستانه (در مقابل ویژگی‌های کاریکاتوری پیشین) تأکید گردد و هوشیارانه، پویایی روابط اجتماعی و میان نژادی در جامعه معاصر آمریکا به تصویر کشیده شود. امّا بیشتر این تصویرگری بر محور «مشکلات نژادی» می‌چرخید و امروزه، چنین رویکردی تنگ نظرانه و ساده‌لوحانه به نظر می‌رسد. ولی به هر تقدیر همین نگرش، در مقایسه با آن تصویرپردازی‌های نژادپرستانهٔ اولیه، یک تغییر بزرگ و محسوس تلقی می‌شد. چهار فیلم - که همگی در سال ۱۹۴۹ به نمایش در آمدند - طلایه‌دار این گرایش جدید بودند: ***ازراه‌رسیده‌ای در غبار، سرزمین دلیران، پینکی، مرزهای گمشده.***

ازراه‌رسیده‌ای در غبار که بر پایهٔ داستانی نوشتهٔ ویلیام فاکنر ساخته شده بود، حکایت یک مرد سیاه اصیل و مغرور (خوانو هرناندز) است؛ بزرگ منشی و بردباری این مرد، جماعت سفید پوست یک شهرک جنوبی را وا می‌دارد که به تبحر و تعجب خود پی برند. بازتاب چنین تصویری - بخصوص در رابطه با تصویری که تا بدانجا از جنوب آمریکا ارائه می‌شد - جدید بود: گو اینکه هر آنچه به نمایش درآمده بود جزء لاینفک تصور آرمانی فاکنر از سیاه به منزلهٔ (حافظ) وجدان سفیدپوستان آمریکایی به حساب می‌آمد. ***سرزمین دلیران***، به مسائل نژادی به گونه‌ای کاملاً متفاوت می‌پرداخت؛ در این فیلم ما با یک سرباز سیاه‌پوست(جیمز ادواردز) روبروئیم که «بیماری» اش (نوعی فلج هیستریک) ظاهراً در اصل، از عدم اعتماد به نفس و احساس بی‌پناهی روحی او در رود رویی با دنیای سفیدپوستان ریشه می‌گیرد! استفاده از یک شخصیت اصلی سیاه‌پوست«بیمار» که فاقد حس بیگانگی با خود است در واقع سنخیتی با دیدگاه لیبرال نداشت و در فیلم‌های لیبرال همگون خواه (assimilationist) بعدی، دیگر تکرار نشد.

این دوران انتقالی، تصویر سیاهان به عنوان قربانیان مظلوم تحجر و تعجب، در دو فیلم لیبرال بعدی (***پینکی و مرزهای گمشده***)، نقش چشم‌گیرتری بر عهده داشت. ولی این قربانیان جای خود را به شخصیت‌های فعال تری دادند که قرار بود نقش مهم‌تری در روایت‌های مربوط به مشکلات نژادی بازی کنند. در بدو امر، مخلوقین سیاه‌پوست‌این گرایش لیبرالی، تعدادی «آدم خوبه»های کلیشه‌ای بودند که در چهارچوب قراردادهای درست اخلاقی قرار می‌گرفتند؛ ولی این شخصیت پردازی‌های ساده لوحانه در پایان دههٔ ۵۰ برجستگی کمتری یافت و رفته رفته شخصیت‌های سیاه متعادل (یا به عبارت دیگر، با حضور نمادین کمتر) در سینما ظاهر شدند.

با این همه، مقابلهٔ نژادی میان سفیدان با سیاهان، درونمایه‌ای بود که در فیلم‌های اجتماعی این دوره مکرراً دیده می‌شود. این درونمایه معمولاً عبارت بود از رابطه یک قهرمان

سیدنی پواتیه(-۱۹۲۷)

سیدنی پواتیه در سال ۱۹۲۷ از پدر و مادری فقیر و اهل جزایر باهاما در میامی (فلوریدا) به دنیا آمد و تبدیل به معروف‌ترین بازیگر سیاه‌پوست‌تاریخ سینمای هالیوودی شد. او بلافاصله پس از جنگ جهانی دوّم به گروه معروف تئاتر سیاهان آمریکا در هارلم (نیویورک) ملحق شد و بدین ترتیب به جرگهٔ نسلی از بازیگران سیاه پس از جنگ مانند هری بلافونته، آسی دیویس و رومی دی پیوست. او ابتدا در تعدادی از اجراهای نمایشی سیاهان ظاهر شد و بین سال‌های ۱۹۴۶ - ۱۹۴۹ در برادوی و سفرهای نمایشی آناکوکاستا بازیگر جانشین بود. در سال ۱۹۵۰ با ایفای نقشی در فیلم **تنگنا** (۱۹۵۰، جوزف ال. منکیه ویچ) وارد عالم سینما شد. این درام مؤثر دربارهٔ تعصبات نژادی، جزو یک سلسله فیلم‌های اجتماعی پس از جنگ بود که به رابطهٔ میان سیاه‌پوستان‌و سفیدپوستان در جامعهٔ معاصر آمریکا می‌پرداخت. پواتیه در نقش یک انترن سیاه‌پوست‌که در بیمارستانی متعلق به سفیدپوستان درگیر مشکلات نژادی می‌شود، بازی خیره‌کننده‌ای ارائه داد. هنرنمایی او نه تنها از سوی منتقدان مورد ستایش قرار گرفت بلکه جایگاه او را به عنوان نخستین (و تنها) مظهر «قهرمان سینمایی» سیاه‌پوستان‌در سینمای آمریکا تثبیت کرد. لحن و مضمون این فیلم الگویی برای فیلم‌های بعدی او شد که به گونه‌ای، تداعی کننده همان درونمایه، [درگیری قهرمان سیاه داستان با سنگ اندازی‌های متحجرانهٔ نژادپرستان] بودند. این درونمایه بخصوص در درامی کلاسیک به نام **ستیزه‌جویان** ۱۹۵۸ - استنلی کرامر) جذابیت خود را نشان داد. پواتیه نقش محکوم مصممی را بازی می‌کرد که به همراه یک زندانی سفید پوست نژاد پرست - که به او زنجیر شده - از یک زندان اعمال شاقهٔ جنوبی فرار می‌کند. چنان که انتظار می‌رود. خصومت دو جانبهٔ این دو مرد رفته رفته، با اکراه به رفاقت و در پایان به احترام متقابل تبدیل می‌شود. پواتیه و همبازی‌اش تونی کرتیس هر دو کاندید جایزه اسکار شدند و پواتیه خود، جایزه بهترین بازیگر سال ۱۹۵۸ را از جشنوارهٔ برلین بود.

در سال ۱۹۶۴ پواتیه به خاطر بازی در فیلم **زنبق‌های وحشی** (رالف نلسون ۱۹۶۳) برندهٔ جایزهٔ اسکار شد؛ در این فیلم کم هزینه، او نقش فردی را بازی می‌کرد که از سوی منتقدین به عنوان نمونهٔ تمام عیار «آدم خوبه» توصیف شد: مردی آزاد منش و همه کاره که با اکراه به یک عده راهبهٔ آلمانی کمک می‌کند تا کلیسایی در صحرای آریزونا بسازد. تصویر مقدس مآبانهٔ پواتیه حالا تثبیت شده بود در سالهای ۱۹۶۰ با فیلم در **گرمای شب**، (۱۹۶۷ - نورمن جویسون)، شهرت او به اوج خود رسید. در همان سال، اثر موفق دیگری به نام **تقدیم با عشق** (جیمز کلدول) و فیلم - در آن روزها - پر سر و صدای **حدس بزن چه کسی برای شام می‌آید** (استنلی کریمر) به نمایش در آوردند. پواتیه در این فیلم نقش پزشکی را بازی می‌کند که در پی ازدواج با دختر یک زوج سفید پوست حومه نشین است. هر سهٔ این فیلم‌ها، از پر فروش‌ترین فیلم‌های سال ۱۹۶۷ بودند. صعود پواتیه به عرش اعلای هالیوود هم‌زمان شد با جنبش حقوقی ـ مدنی سیاه‌پوستان‌که خود در دههٔ ۵۰ و ۶۰ مسائلی وجدانی را به (سفیدهای) آمریکایی گوشزد می‌کرد. امّا در پایان دههٔ ۶۰ تصویر سینمایی او دیگر با تحولات اجتماعی - سیاسی آمریکا نمی‌خواند ولی بر خلاف تصور باز هم نقش‌های تکراری و سطحی آدم‌های پاک و مظهر ارزش‌ها و انتظارات طبقهٔ متوسط (سیاه) را به او سپردند. او تلاش کرد که این تصویر کلیشه‌ای را از خود دور سازد و به همین جهت به بازی در نقش‌هایی نامتعارف روی آورد: مثلاً در فیلم **به خاطر عشق آیوی**، ۱۹۶۸) او شخصیت قمار باز سرزنده‌ای را ایفا می‌کند که عاشق یک مستخدمهٔ سیاه‌پوست‌می‌شود و یا **درس گمشده** (۱۹۶۹) نقش یک مبارزه جوی سیاه‌پوست‌را دارد که دزدی می‌کند تا کمکی به مبارزه هم‌نژادان خود کرده باشد. ولی‌این تلاش‌ها چندان با موفقیت روبرو نشدند. موقعیت حرفه‌ای‌پواتیه با روی آوردن او به کارگردانی دچار یک دگرگونی بزرگ دیگر شد: در سال ۱۹۷۱ برای نخستین بار پشت دوربین قرار گرفت و فیلمی به نام **پاک و واعظ** ساخت؛ فیلمی کمدی - وسترن که به جنبهٔ ناشناخته‌ای از جنگ‌های داخلی آمریکا می‌پرداخت - دوره‌ای که عده‌ای مزدور به دنبال اسیران سیاه‌پوست‌آزادشده می‌گشتند تا دربرابر پاداش، آنها را به برده‌داران غیررسمی جنوبی برگردانند.او دراین فیلم بازی می‌کرد ومدیریت تولید و کارگردانی آنرا هم برعهده داشت

سیدنی پواتیه به نقش بازرس تیبس در فیلم درگرمای شب (نورمن جویسون، ۱۹۶۷)

«خوب» سیاه پوست با یک ضّد قهرمان ناخوشایند سفید پوست؛ درگیری‌هایی که این دو با هم داشتند نمادی بود از یک مبارزهٔ اخلاقی که در نهایت با احترام و درک متقابل آن دو حل و فصل می‌شد. **تنگنا** (۱۹۵۰)، که نخستین فیلم سیدنی پواتیهٔ بازیگر است نمونهٔ بارز این درونمایه به شمار می‌رود. «قهرمانی» که پواتیه در این فیلم به تصویر می‌کشد نه تنها در نهایت از نظر اخلاقی بر شکنجه‌گر سفید نژاد پرست خود پیروز می‌شود بلکه قابلیت بی حدّ و حصری هم در بزرگواری و بخشش از خود نشان می‌دهد.

«قهرمان» سیاه‌پوست‌در فیلم‌های لیبرال، مشخصاً از عمل (یا عکس العمل) خشن پرهیز می‌کرد؛ خشونت، ویژگی شخصیت‌های متعّصب و نژادپرست این گونه فیلم‌ها بود که چه سفید و چه سیاه - مانند مرد سیاه‌پوست‌محکوم به شکست فیلم **تنگنا** در پایان داستان «سر به نیست» می‌شدند.

ولی تعدادی از این فیلم‌ها با نمایش رابطهٔ خصمانهٔ شخصیت‌های سیاه و سفید پوست، به مضمون تعصب نژادی پرداختند: شخصیت‌هایی که ضدّیت شان با یکدیگر هر دو را به مرز سقوط و تباهی می‌کشاند. **ستیزه‌جویان** بدون شک، نمونهٔ کلاسیک این درونمایه است: در این فیلم دو متهم سرسخت و انعطاف ناپذیر (سیدنی پواتیه و تونی کرتیس) از یک زندان جنوبی فرار کرده‌اند و در حالی‌که با دست‌بند به یکدیگر بسته شده‌اند، باید با خصومت خود نسبت به یکدیگر کنار بیایند.

یکی از واریاسیون‌های جالب حول مضمون تعصب نژادی در فیلم **دشواری‌های فردا** (۱۹۵۹) به کار زده شده است؛ در این فیلم درگیری میان نژادی، بین **هری بلافونته و رابرت رایان** سرانجام با مرگ هر دوی آنها حل و فصل می‌شود. ویژگی جالب این مضمون روشی است که در چهارچوب ژانر گانگستری / راهزنی برای تعریف قصه از آن استفاده شده است: در اینجا تنش نژادی بین افراد گروه عامل اصلی مخربی است که در نهایت هماهنگی گروه را بر هم می‌ریزد و از موفقیت نقشه‌ای که برای دزدی کشیده‌اند، جلوگیری می‌کند. این روایت ضد نژادپرستانه ضمناً می‌تواند به منزلهٔ نمادی برای کل جامعهٔ آمریکا تعبیر شود؛ جامعه‌ای که تعصبات نژادی در آن خطر مهلکی در برابر وحدت اجتماعی و پیگیری اهداف مشترک افراد آن جامعه به شمار می‌رود.

یعنی حالا دیگر تصمیم گرفته بود کنترل بیشتری بر روی تصویر سینمایی خود داشته باشد. **باک و واعظ** به عنوان نخستین کار او در سمت کارگردان بسیار جالب توجه است زیرا کوشش کرده بود قواعد وسترنی را از دیدگاه یک آفریقایی - آمریکایی به بازنگری بنشیند و در عین حال از جنبه‌های تجاری سینمای سیاهان که در سالهای اولیه دههٔ ۷۰ در اوج شکوفائی خود بود، بپرهیزد.

در دههٔ ۷۰ پواتیه سرانجام موفق شد آن تصویر بی‌خدشه و ساده‌لوحانهٔ «لیبرالی» خود را کناری نهد: گذشته از نقشی که **باک و واعظ** در این تغییر و تحول بازی کرد ولی تأثیر اساسی را فیلمی به نام **شنبه شب در حومهٔ شهر** در سال ۱۹۷۴ بر جای گذاشت که او در آن نقشی نامتعارف و کمیک برای خود در نظر گرفته بود. نکته جالب اینجاست که از نیمهٔ دههٔ ۷۰ به این سو پواتیه ژانر کمدی را به عنوان چهارچوبی که در آن راحت‌تر کار می‌کند، برگزیده است. علیرغم آنکه کمدی‌های او به جا افتادن تصویرهای کمیک غیرکلیشه‌ای از سیاهان در سینمای هالیوود کمک زیادی کرده است امّا سیدنی پواتیه پیوسته به خاطر نقش‌های جدی دراماتیک خود در فیلم‌هایی چون **تنگنا**، **جنگل تخته سیاه** (۱۹۵۵)، **لبهٔ شهر** (۱۹۵۷)، **ستیزه‌جویان**، **کشمشی در آفتاب** (۱۹۶۱) و **درگرمای شب** در یادها خواهد ماند.

جیم پاینز

گزیده فیلم‌شناسی

تنگنا(۱۹۵۰)، ستیزه‌جویان (۱۹۵۸)، زنبق‌های وحشی (۱۹۶۳)، به خاطر عشق آیوی(۱۹۶۸)، درس گمشده(۱۹۶۹).

کتاب شناسی

Poitier,Sidney (1980), This Life.

دهۀ ۶۰ و تصاویر و درونمایه‌های جنبش حقوق مدنی سیاهپوستان

جنبش حقوق مدنی سیاهان در دهۀ ۶۰، نقطه عطف مهّمی در روابط نژادی در ایالات متحد محسوب می‌شود. آفریقایی - آمریکایی‌ها به ارزیابی دوبارۀ موقعیت خود در جامعه دست زدند و با بی‌پروایی به ارائه تصاویری از خود بر پایۀ تصّور مثبت «سیاه بودن» [سیاه زیباست؛ قدرت سیاه و الی آخر] پرداختند. این تحولات فرهنگی، سیاسی و اجتماعی، الزاماً بر تصویرگری حاکم بر رسانه‌ها (از سیاهان) تأثیر گذاشت - ولی این تأثیر آنچنان هم به یک تصویرپردازی خشن از سیاه‌پوستان‌نینجامید؛ بلکه در عوض بر گسترش طیف مضامین مرتبط با سیاهان [که همگی در چهارچوب لیبرالیسم قومی به تصویر کشیده می‌شدند]، اثر گذاشت درونمایه‌های ساده لوحانۀ مشکلات نژادی که در دهۀ قبل دست بالا را گرفته بودند، جای خود را در دهۀ ۶۰ به ساختارهای نسبتاً پیچیده‌ای در این زمینه دادند. اکنون دیگر سیاهان فقط به منزلۀ شخصیت‌هایی نمادین یا مظهر ایده‌آل‌های ادغام‌گر (integrationist) لیبرالی به تصویر کشیده نمی‌شدند. حالا آنها افرادی متکی به نفس بودند که علیه قراردادهای اجتماعی یا بر ضد وجدان خود مبارزه می‌کردند. در این دوره هنرپیشه‌های زن و مرد سیاه‌پوست‌قدم به عرصه گذاشتند و نقش‌های گوناگونی در داستان‌ها و ژانرهای مختلف برعهده گرفتند؛ نقش‌هایی که الزاماً ربطی به پوست بدن آنها و مسائل نژادی نداشت. در واقع حضور شخصیت‌های سیاه‌پوست‌در ژانر فیلم‌های پرفروش و مردم پسند نه تنها منعکس کنندۀ یک جامعه ملموس چند ملیتی - چند نژادی بود بلکه باعث عادی شدن حضور آنها در زندگی روزمره یا در موقعیت‌های خارق‌العاده و استثنایی شد.

شخصیت جیمز ادواردز در فیلم ***کاندیدای منچوری*** (۱۹۶۲)، وودی استرود در ***حرفه‌ای‌ها*** (۱۹۶۶) ***حادثه بدفورد*** [The Bedford Incident] (۱۹۶۵) و جیم براون در فیلم‌های متعددی که در این دوره ساخته شدند مثل ***ریوکانچوس*** (۱۹۶۴) ***دوازده مرد خشن*** (۱۹۶۷) ***ایستگاه قطبی زبرا*** (۱۹۶۸)، ***صد اسلحه*** (۱۹۶۸) ***شورش*** (۱۹۶۸) و ***ال کندور*** (۱۹۷۰) از آن جمله‌اند.

تعدادی از فیلم‌هایی که در این دوره در چهارچوب ژانرهای مردم پسند - مانند وسترن - ساخته شدند، مضامین اجتماعی را نیز چاشنی کار خود کردند. ***گروهبان راتلج*** (جان فورد ۱۹۶۰) ژانر وسترن را با مضمون نژادی درهم می‌آمیزد تا هم بر سهم سیاه‌پوستان‌در گسترش خاک آمریکا به سوی غرب تکیه کند و هم موضوع برابری نژادی را به طرفداری از سیاهان به تصویر کشد. ***گروهبان راتلج*** عنوان فیلم (وودی استرود)، همان «قهرمان» سیاه‌پوست‌داستان است که به صورت قربانی تعصبات موجود در جامعه به ما معرفی می‌شود، ولی در پایان اصالت شخصیت خود را به اثبات می‌رساند. از سوی دیگر ***سرگرد دندی*** (سام پکین پا ۱۹۶۴) پرداخت پیچیده‌تری از ژانر وسترن ارائه می‌داد و بر منزلت بخشیدن به شخصیت سیاه داستان (براک پیترز) که به خاطر رنگ پوستش مورد اذیت و آزار قرار گرفته بود، تکیۀ کمتری می‌کرد و ضمناً دیدگاه لیبرال «یکپارچه خواه» فیلم را نیز زیاد به رخ نمی‌کشد.

در دهۀ ۶۰ تعدادی هم فیلم‌های کم هزینه و مستقل تولید شدند که از طرفی به خاطر واقع‌گرایی پرمایه و ظرافت در پرداختن به مضامین نژادی و از طرف دیگر به دلیل بدبینی و کلبی‌مسلکی بودن خود قابل توجه‌اند.

مثلاً فیلم ***سایه‌ها*** (۱۹۶۰) ساختۀ جان کاساوتیس به موضوع «جا زدن خود به جای سفیدها» می‌پرداخت؛ ولی این کار را به شکل قرار دادی آن، یعنی داستان غم‌انگیز دورگه‌ای که نه سفید است و نه سیاه» انجام نمی‌داد بلکه در پس زمینه‌ای از نژاد پرستی سفیدپوستان قصۀ خود را حمایت می‌کرد. ***دنیایی بی‌اعتنا*** (۱۹۶۳) به کارگردانی شرلی کلارک به کند و کاو در دنیای بزهکاران سیاه شهری و ارائه چهرۀ قهرمان این حاشیه نشینان مبادرت می‌کرد. ***یک سیب‌زمینی***، ***دو سیب‌زمینی*** (۱۹۶۴ لاری پیرس) درامی عاطفی دربارۀ یک ازدواج میان نژادی بود که به بررسی مشکل پیش دادرس‌های نژادی بین تک تک افراد و یا در رابطۀ آنها با اجتماع‌شان می‌پرداخت. ***یک مرد و دیگر هیچ*** (۱۹۶۴ - مایکل رومر) یکی از معدود فیلم‌هایی بود که رابطۀ یک مرد و یک زن سیاه‌پوست‌را به تصویر کشیده بود.

Putney Swope (۱۹۶۹ - رابرت داونی) هجویه‌ای بود که در یک آژانس تبلیغاتی که سیاهان اداره‌اش را برعهده گرفته‌اند، می‌گذشت؛ این فیلم به گونه‌ای هوشمندانه، کلی نگری سینمای مستقل سفیدپوستان را در زمینه‌های نژادی به رخ می‌کشید.

ژانر فیلم‌های اجتماعی هالیوود در دهۀ ۶۰ با فیلم ***درگرمای شب*** (۱۹۶۷ - نورمن جویسون) به اوج خود رسید. این اثر نمونه تمام عیار «یک کلاسیک» در زمینۀ برخوردهای نژادی است که فیلم ***ستیزه‌جویان*** را تداعی می‌کند. ***درگرمای شب*** به رو در رویی یک کارآگاه اصیل و باوقار سیاه‌پوست(سیدنی پواتیه) و یک پلیس سفید پوست متعصب جنوبی می‌پردازد. قصۀ فیلم در چهارچوب همان قراردادهای سنتی ژانر فیلم‌های

حادثه‌ای کار آگاهی - جنایی قرار می‌گیرد؛ ولی کلیشه‌های مورد انتظار - مثل حل معمای جنایت - تحت تأثیر مشکلات یک کارگاه سیاه پوست قرار گرفته است که در محیط خصمانه (سفیدپوستان) جنوب آمریکا کار می‌کند.

ولی جالب‌ترین وجه فیلم، طریقه‌ای است که به کمک آن، ساختاری نسبتاً پیچیده همراه با بُعد دراماتیکی جالب، گرداگرد همان تصویر سینمایی پاک و بی‌عیب و نقص پواتیه می‌سازد؛ ولی باز هم به صورت کلیشه‌ای، برخوردهای پر تنش نژادی به جای آنکه در چهارچوب تحولات اجتماعی حل شود با همّت افراد و خود شخصیت‌ها حلّ و فصل می‌شود.

فیلم‌های تجاری «سیاهپوستی» هالیوودی در دهۀ ۷۰

در نیمۀ اوّل دهۀ ۷۰ «شاهد افزایش فیلم‌های» تجاری سیاهپوستی (Blaxploitation) بودیم. این فیلم‌ها به خاطر موضوع، شخصیت‌ها و محیطی که داستان در آن می‌گذشت در مرحلۀ اول برای تماشاگران سیاه‌پوست‌ساخته می‌شدند و هم و

نامارا دابسون به نقش مأمور سیا در کلئوپاترا جونز (۱۹۷۳، برادران وارنر)

غم آنها هم این بود که با بی‌پروایی، بزن بهادرهای سیاه‌پوست‌را به نمایش بگذارند. همین مسئله، با در نظر داشتن تصویری که در دهۀ ۵۰ و ۶۰ از چهرۀ مظلوم سیاه‌پوستان‌ارائه شده بود. از دگرگونی مهمی حکایت می‌کرد. این دگرگونی هم خود در زمانی اتفاق افتاد که از لحاظ اجتماعی فعالیت جنبش‌های سیاه برای بالا بردن غرور و غیرت سیاهان، وارد مرحلۀ جدیدی شده بودند و در عین حال سایه‌ای هم از کلبی مسلکی بخصوص پس از قتل مارتین لوتر کینگ - در آنها حس می‌شد. امّا در حالی که این گونه فیلم‌ها در واقع به قضایای یکپارچگی سیاهان با سفید پوستان و آن دیدگاه‌های لیبرال پایان می‌داد ولی در همان حال عمدتاً استفادۀ تجاری از بازار بالقوۀ جمعیت سیاه در آمریکا را هدف قرار داده بود. بسیاری از ناظران در آن زمان حس می‌کردند که با در نظر گرفتن داستان پرفراز و نشیب تصویرگری سیاهان در طول تاریخ سینمای آمریکا، این غرامتی است که باید پرداخت. ***آسی دیویس*** با فیلم ***کاتن به هارلم می‌آید*** (۱۹۷۰) که بر اساس کتابی نوشته جنایی نویس سیاه پوست، **چستر هایمز** ساخته شده بود، آغازگر این سری فیلم‌های تجاری سیاهپوستی بود. این فیلم با وجود نواقص و گاه کاریکاتورهای اغراق آمیز خود توانست حال و هوای کلّی این ژانر را به خوبی به نمایش بگذارد. فیلم **شفت** (۱۹۷۱) ساختۀ گوردون پارکس با آن شکل و ظاهر هالیوودی، تصویرگری جذاب از محیط زندگی سیاهان شهری، بازیگری خوش سیما و موسیقی متن آیزاک هیز (برندۀ جایزۀ اسکار)، پیوند سینمای تجاری و سیاه را به صورتی زنده‌تر و گویاتر ارائه می‌داد. موفقیت تجاری این فیلم ضمناً به موضوع آن نیز مربوط می‌شد که در قالب ژانر کار آگاهی تعریف شده بود؛ همین نکته باعث شد که فیلم تماشاگران سیاه و سفید را به یک اندازه به سوی خود جلب کند. **شفت** به علاوه کمک کرد که مفهوم قهرمان بزن بهادر سیاه‌پوست‌در سینمای تجاری آمریکا جا بیفتد.

ولی، این فیلم Sweet Sweetbacks Baadasss Song (۱۹۷۱) ساختۀ ملوین وان پیبلز، از سینمای مستقل و نامتعارف آمریکا بود که نخستین گام اساسی را در تثبیت جا پای قهرمان سیاه‌پوست‌در قلب سینمای مردم پسند آن دیار برداشت. این فیلم با وجود آنکه فاقد زرق و برق ساخته‌های سیاهپوستی - تجاری هالیوود بود امّا با مایه‌های سیاسی - فرهنگی آشکار خود یک فیلم بی‌پروای سیاسی «سیاه» به شمار آمد.فیلم وان پیبلز ضمناً فروش زیادی هم کرد و حین مسئله باعث شد که بعضی از منتقدین نتیجه بگیرند که هالیوود در واقع از موفقیت تجاری این فیلم به نفع خود استفاده کرد تا در عوض فیلم‌هایی

نیم بند از فرهنگ سیاهان و تندروی‌های سیاسی‌شان تحویل مردم دهد.

مسئله جالب دیگر این است که موفقیت تجاری این گونه فیلم‌ها به هالیوود هم که دچار بحران مالی بود کمک کرد. بدون شک فیلم‌های گانگستری - کارآگاهی، مردم پسندترین ژانر فیلم‌های تجاری سیاه بودند. این فیلم‌ها در محیط‌های شهری معاصر اتفاق می‌افتادند و «حلبی آباد» های سیاهان و طرز حرف زدن ، لباس پوشیدن و رفتار ساکنانش با هاله‌ای رمانتیک را دلپذیر و زیبا جلوه می‌دادند این گونه فیلم‌ها معمولاً مملو از سکس و خشونت بودند و قهرمانان‌شان بدون استثناء در پایان با تشکیلات سفید پوستان درمی‌افتادند. احتمالاً به استثنای فیلم ***آنسوی خیابان صدودهم*** (۱۹۷۳)، این فیلم‌های جنایی بیشتر به افسانه سرایی در مورد مضمون‌های ویژه سیاه‌پوستان‌می‌پراختند و کمتر خود را در چهارچوب قواعد ژانر کارآگاهی - جنایی محدود می‌کردند.

به همین ترتیب، فیلم‌های وسترنی که در همین راستا توسط سیاه‌پوستان‌ساخته شدند، این ژانر را از دیدگاهی سیاه بازسازی کردند حال اگر چه در نهایت اکثر آنها فقط سرگرم‌کردن تماشاچی مدّ نظرشان بود.

فیلم‌های تجاری سیاهان از سوی سازمان‌های دفاع از حقوق سیاهان و محافل حرفه‌ای، به خاطر تأثیر نامطلوبی که بر جوانان سیاه‌پوست‌می‌گذاشتند (جوانانی که اکثریت قاطع این‌گونه فیلم‌ها را تشکیل می‌دادند). مورد انتقاد قرار می‌گرفت. اقداماتی از سوی این سازمان‌ها و مجامع برای خنثی کردن این روند صورت گرفت و به همین منظور تعدادی کمپانی سینمایی توسط سیاهان پایه‌گذاری شد تا پاسخگویی تقاضای بیش از پیش افرادی باشند که فیلم‌های متعادل‌تری انتظار داشتند.

از سوی دیگر بعضی از این فیلم‌ها به خاطر نمایش مثبت و پر معنای زندگی سیاهان، مورد ستایش قرار گرفت.

در میان این فیلم‌ها باید به ***درخت دانش*** (۱۹۶۹) ساختهٔ گوردون پارکس اشاره کرد که فیملساز آنرا براساس زندگی نامهٔ خود ساخته بود و به دوران رشد و بلوغ او در کانزاس در دههٔ ۳۰ مربوط میشد. ***ساندر*** (Saunder ۱۹۷۲) اثر مارتین ریت حکایت دیگری بود که در دههٔ ۳۰ میلادی گذشت و به تجربیات یک پسرک جوان در جنوب آمریکا می‌پرداخت. همچنین ***دختر سیاه‌پوست*** (Black Girl ۱۹۷۲) ساختهٔ آسی دیویس و نیز یک فیلم بلند پروازانهٔ تلویزیونی که در آن سیسیلی تایسن نقش زن سیاه پوست ۱۱۰ ساله‌ای را ایفا می‌نماید که زندگی خود را از دوران بردگی تا به امروز و دوران مبارزات حقوق مدنی سیاهان، نقل می‌کند. در آن دوران گفته شد که فیلم‌های اخیر، تصویر انسانی سیاهان را که توسط فیلم‌های تجاری سیاه در سالهای ۷۰ به شدت لطمه دیده بود، دوباره بهبود بخشیدند.

از دور خارج شدن فیلم‌های تجاری سیاه در سالهای ۱۹۷۵ - ۱۹۷۶، تغییری کامل در روند فیلم‌هایی که هالیوود درباره یا برای سیاه‌پوستان‌می‌ساخت به وجود آورد. در آخرین سالهای دههٔ ۷۰ تقریباً هیچ خبری از شخصیت‌های مهم سیاه، در فیلم‌های تجاری یا غیر نبود. البته هنوز هم شخصیت‌های سیاه در فیلم‌های جریان اصلی سینمای آمریکا نقش‌هایی داشتند ولی حالا دیگر به حاشیه رانده شده بودند و در نهایت موجودات خبیثی بودند که توسط سفیدهای بزن بهادری چون ***هری کثیف*** (کلینت ایستوود) در جای نشانده می‌شدند. تغییری هم در طرز تفکر صنعت سینمای آمریکا نسبت به بازار فروش فیلم‌هابه وجود آمد: هالیوود کاشف به عمل آورد که تماشاگران سیاه‌پوست‌درصد قابل توجهی از جماعت سینمارو را تشکیل می‌دهند. همین مسئله باعث می‌شود که نیازی نباشد و اهمیتی هم نداشته باشد که حتماً مختص سیاه‌پوستان‌فیلم ساخت؛به عبارت دیگر حالا می‌شد ساخت فیلم‌هایی را که مخصوص تماشاگران سیاه‌پوست‌تولید می‌شد رهاکرد بی‌آنکه لطمه‌ای به موقعیت بهبود یافتهٔ صنعت سینمای هالیوود وارد آید.

نقبی به سوی دههٔ ۸۰ و ۹۰ میلادی

در اوایل دههٔ ۸۰ باز هم در برنامه‌ریزی‌های هالیوود تغییراتی به وجود آمد؛ ولی این بار فلسفه کار این بود که از شخصیت‌های سیاه‌پوست‌و ماجراهایی که برای تماشاگران بیشتری جذابیت داشته باشد. («تماشاگران بیشتر» اشاره به اکثریت سفید پوست دارد) در عین محفوظ نگاه داشتن نمودهایی از هویت سیاه در آنها (که این خودش جای بحث دارد) استفاده شود. نقش لوئی گاست جونیور در قالب یک گروهبان سخت‌گیر مشق‌های نظامی در فیلم ***یک افسر و یک آقا*** (۱۹۸۱) به خوبی این تغییر را در چگونگی تصویرگری سیاهان نشان می‌دهد. بدین ترتیب که شخصیت سیاه در اینجا [در عین حالی که از هر نژاد دیگری هم می‌توانسته باشد] هم آن حالت مترسک را برای داوطلبان غالباً سفید پوست دارد و هم در مورد تنش میان او و قهرمان سفید داستان (ریچاردگر) تأکیدی بر سیاه بودن پوستش نشده است. مقابلهٔ میان نژادی آنها فاقد هرگونه پایه و اساس قومی و اخلاقی بود؛ ولی در عوض از این رو در رویی برای نمایاندن نوعی فردگرایی شدیداً تنگ نظرانه استفاده

اسپایک لی(-۱۹۵۸)

اسپایک (شلتون جکسون) لی در سال ۱۹۵۸ در یک خانوادهٔ هنرمند اهل آتلانتا (جورجیا) به دنیا آمد. پدرش بیل‌لی که نوازندهٔ معروف جاز بود [و بعدها موسیقی متن بسیاری از فیلم‌های لی را ساخت] همراه با زن و فرزند به نیویورک کوچ کرد و بنابر این در همین شهر بود که اسپایک رشد کرده بزرگ شد. لی در یکی از معروف‌ترین دانشکده‌های مختص سیاهان در آتلانتاتحصیل کرد و از همانجا مدرک فوق دیپلمی در رشتهٔ ارتباطات گرفت و سپس از مدرسه سینمایی نیویورک فارغ‌التحصیل شد. فیلم فارغ‌التحصیلی او - Joe's Bed Stuy Barber Shop: We Cut Heads (۱۹۸۲) درسارهٔ آرایش‌گری اهل بروکلین است که مورد اخاذی قرار می‌گیرد. این فیلم برندهٔ جایزهٔ بهترین فیلم دانشجویی شد. و بلافاصله نام او به عنوان خلاق‌ترین فرد موج جدید سینماگران آفریقایی - آمریکایی بر سر زبان‌ها افتاد. اولین فیلم بلند ***او باید داشته باشدش!*** She's Gotta Havelt (۱۹۸۹) با مضمونی جنجالی بود که اسپایک آنرا با طنز مخصوص خود پذیرفتنی و دلپذیر کرده بود و فروش بسیار خوبی هم کرد. این فیلم جایزهٔ سینمای جوان جشنوارهٔ کن را در سال ۱۹۸۶ ربود و به شهرت بین‌المللی او کمک کرد و از لی یکی از معدودکارگردانان آفریقایی - آمریکایی ساخت که به چنین جایگاهی دست یافته‌اند.

تمایل اسپایک لی - پرداختن به مضمون‌های جنجالی در فیلم بعدی او School Daze (۱۹۶۸) نیز خودی نشان داد؛ این یکی فیلمی نیمه موزیکال بود که داستان آن در دانشکده‌ای مخصوص سیاهان در جنوب آمریکا می‌گذشت و به اختلاف طبقاتی از نظر تیره‌گی و روشنی پوست سیاهان در قالب دسته‌بندی‌های دانشجویی می‌پرداخت از سوی دیگر این فیلم نشان می‌داد که لی خوش دارد درون مایه‌های خاص سیاهان را نه در چهارچوب سینمایی حاشیه نشین بلکه از طریق جریان اصلی سینمای آمریکا مطرح سازد. فیلم‌های بعدی اسپایک لی نشان دادند که او با کلنجار رفتن؛ مضامین نژادی، آن‌هم به صورت بی‌پرده و جنجالی، می‌خواهد به تبیین گرایشات سیاسی (و فرهنگی) خود پس از مبارزات حقوق مدنی سیاهان در دههٔ ۸۰ بپردازد. مثلاً ***کار درستو انجام بده*** (۱۹۸۹) توجه تماشاگر را به دوراهی که در مقابل جماعت سیاه آمریکا قرار دارد و انتصاب میان دو فلسفه سیاسی متضاد [رادیکالیزم مالکوم ایکس و صلح‌طلبی مارتین لوترکینگ] جلب می‌کند. دل مشغولی او با مسئله هویت فرهنگی و مبارزهٔ سیاسی با فیلم ***تب جنگل*** (۱۹۹۱) بیشتر مورد توجه قرار می‌گیرد؛ این فیلم تا اندازه‌ای از حادثه قتل یک نوجوان سیاه در یکی از محلات ایتالیایی و آمریکایی نیویورک در سال ۱۹۸۹ الهام گرفته شده است. امّا در همان حال برخی از منتقدان ***لی*** را به خاطر گرایش او به نوعی تعصّب فرهنگی و بخصوص در فیلم ***تب جنگل*** - با آن عشق با فرجام خود که گویی سیاهان را به جبهه‌گیری فرهنگی - سیاسی و جدایی از سفیدپوستان تشویق می‌کند - مورد انتقاد قرار دادند.

به رغم تمامی این مسائل، اسپایک لی در بیان مضامین فرهنگی - سیاسی آفریقایی - آمریکایی‌ها از طریق جریان اصلی تجاری سینمای آمریکا، بسیار موفق بوده است. در این زمینه می‌توان گفت که او تقریباً یک تنه، بخشی از سینمای آفریقایی - آمریکایی‌ها را از حاشیه نشینی نجات داده است. در حقیقت، ***مالکوم ایکس***، فیلم جنجالی لی که براساس زندگینامهٔ یکی از رهبران سیاسی تندرو آفریقایی - آمریکایی ساخت شده، نه تنها کوشش موفق او را در پیوند مضامین مهمّ تاریخی با تجربیات سیاسی معاصر به نمایش در می‌آورد بلکه او را در اوج مهارت‌های تکنیکی خود نشان می‌دهد. اسپایک لی در فیلم ***مالکوم ایکس*** (۱۹۹۳) با استفاده از حرکات نسبتاً پیچیدهٔ دوربین، چند لایگی قصهٔ فیلم و موسیقی متن به مثابه کنتر پوان در برابر دیالوگ‌های فیلم، بسیار روان‌تر و ماهرانه‌تر از فیلم‌های قبلی خود (از جمله بهتر از School Daze که این تکنیک‌ها نخستین بار در آن جا با سبکی مسنجم و یکدست به کار زده شد) عمل کرده است.

بدون شک اسپایک لی نقش مهمی در همه فهم کردن تصاویر کاملاً متفاوت و جدید آفریقایی - آمریکایی‌ها از طریق سینمای هالیوودی دههٔ ۸۰ و ۹۰ بازی کرده است. این تغییر و تحول بخصوص از آن جهت باید مورد توجه قرار گیرد که دقیقاً در همین دوره خشونت میان سیاه‌پوستان‌و «فرهنگ هفت‌تیرکشی» در داخل منظومه‌های شهری سیاهان به گونه‌ای خطرناک افزایش پیدا کرد.

با آنکه فیلم‌های لی خودآگاهانه می‌خواهند از بین مشکلات بی پرده سخن گویند امّا آنها در عین‌حال اصولاً و عمیقاً محصولاتی تجاری (و سینمایی) شناخته شده‌اند. در این زمینه لی به موفقیتی دست یافته که هیچ یک از سینماگران هم نژادش در آن به جایی نرسیده‌اند؛ یعنی پیوند نوعی تعصب فرهنگی - سیاسی سیاه با یک فرهنگ سرمایه‌داری کار آمد، آنهم به شکلی همه‌گیر و پر سروصدا.

جیم پاینز

گزیده فیلم‌شناسی

او باید داشته باشدش (۱۹۸۹)، کار درستو انجام بده (۱۹۸۹)، تب جنگل (۱۹۹۱)، مالکوم ایکس (۱۹۹۳)

کتاب‌شناسی

Lee, Spike, et al.(1991), Five: The Films of Spike Lee.

اسپایک لی به نقش موکی درفیلم کاردرستو انجام بده(۱۹۸۹)

شده بود.

سه هنرپیشهٔ سیاه‌پوست‌هالیوودی - ریچارد پرایر، ادی مورفی و وویی گلدبرگ - مظهر این «نقب» غیر نژادی به قلب سینمای آمریکا در این دوره‌اند. مسئله جالب اینکه هر سهٔ آنها قبلاً با نقش‌آفرینی‌های کمیک و بی‌پردهٔ خود، شهرتی دست و پا کرده بودند؛ ولی آنچه آنها به روی پرده آوردند. نمایشی از کمدی (غالباً خل و چل بازی) سیاهپوستی و عادی از هرگونه اشارت نژاد پرستانهٔ معمولی بود. امّا در عین حال موفقیت تجاری ستاره‌های جدید سیاه هالیوودی مقادیر زیادی هم به این عامل ارتباط داشت که به خاطر جلب تماشاگران بیشتر، ضرب و زهر اشارت‌های بحث‌انگیز نمایشی آنها گرفته شده بود. و بدین گونه، به شیوه‌ای نابهنجار، آنها تبدیل به نمادی از ادغام تمام عیار نژادی سیاهپوستان، در سینمای مردم پسند آمریکا شدند.

تداخل مضامین و تصاویر سیاه در جریان اصلی سینمای آمریکا با تعدادی از ساخته‌های فیلمسازان معروف سفید پوست در این دوره، برجستگی بیشتری پیدا می‌کند: فیلم‌هایی چون ***رگتایم*** (۱۹۸۱، میلوش فورمن) ***کاتن کلاب*** (۱۹۸۴ - فرانسیس فورد کوپولا) ***داستان یک سرباز*** (۱۹۸۴ نورمن جویسون)، ***رنگ ارغوانی*** (۱۹۸۵ استیون اسپیلبرگ) و (***پرنده*** - ۱۹۸۸ کلینت ایستوود) از آن جمله‌اند. به عنوان نشانهٔ تغییر و تحولی که در عرض یکی دو دهه رخ داده بود همین بس که دغدغهٔ خاطر هیچیک از این فیلم‌ها، آن حس آرمان گرایانه - بشر دوستانهٔ لیبرالیستی نبود که چنان نقش پراهمیتی برای فیلمسازان لیبرال هالیوودی نسل قبل داشت. بنابر این در دههٔ ۸۰ میلادی، مضامین مربوط به سیاهان یا به جبهه‌گیری‌های کلیشه‌ای نژادی تعریف می‌شدند و یا به عنوان پس زمینه‌ای متظاهرانه و کارت پستالی برای نمایش قصه‌هایی که معمولاً به سفیدها مربوط می‌شد. مورد استفاده قرار می‌گرفتند.

رنگ ارغوانی البته در این میان مستثنی است - ولی نه چندان به خاطر موضع‌گیری اخلاقی‌اش. بلکه به واسطهٔ شیوه‌ای که به موضوع پرداخته می‌شود. این فیلم براساس کتاب پرفروش نوشتهٔ خانم ***آلیس واکر*** ساخته شد که برندهٔ جایزهٔ پولیتزر نیز هست. قصه حول ماجرای زندگی یک زن روستایی سیاه‌پوست‌جنوبی (وویی گلدبرگ) می‌گردد که در طول عمرش مدام مورد سوء استفادهٔ مردان قرار گرفته است. این نخستین، بار بود که هالیوود این چنین بی‌پرده به موضوع رابطهٔ زنان و مردان سیاه‌پوست‌می‌پرداخت. بدیهی است که چنین پرداختی فرسنگ‌ها از آن تصویر کلیشه‌ای سال‌های، اوّلیه نسبی فاصله داشت؛ ولی در عین حال سر و صدا هم به پاکرد زیرا فیلم توسط اسپیلبرگ ساخته شده بود که مطابق معمول جهت تأثیر گذاری محتوای حسی درام بر تماشاگر از تمامی مهارت‌های خود بهره گرفته بود.

ولی مهمّ‌ترین نقطهٔ عطف دههٔ ۸۰ بدون شک فیلم ***اون باید داشته باشدش*** ساختهٔ کم هزینه اسپایک لی در سال ۱۹۸۶ است.

در دههٔ ۹۰ میلادی، تجربهٔ سینماگران آفریقایی - آمریکایی به موضوع پر سر و صدا ولی بجا و درست خشونت‌های درون شهری و «فرهنگ هفت تیرکشی» تمایل پیداکرد. فیلم Boyz & N the Hoad (۱۹۹۱) ساختهٔ ***جان سینگلتون*** که ماجرایش در بخش جنوب مرکزی لوس‌آنجلس می‌گذشت» حس سرخوردگی و نومیدی ای را [که حالا جزء تفکیک ناپذیر تجربهٔ آفریقایی - آمریکایی‌های شهرنشین در قالب فروپاشی اجتماعی و کلبی مسلکی سیاسی آنها از میانهٔ دههٔ ۸۰ به این سو شده بود] به تصویر می‌کشید. این فیلم به خوبی حس آزار دهنده یک جامعهٔ شهری را که از نظر فرهنگی و سیاسی به حواشی اجتماع رانده شده‌اند و پیوسته از سوی دولت تحت نظرند، به نمایش می‌گذاشت. ناممکن بودن گریز و خلاصی از این همه و شکنندگی طبیعت ارتباطات میان سیاه‌پوستان‌نیز درونمایهٔ اصلی درام خشن New Jack City (ساختهٔ ماریو وان پیبلز ۱۹۹۱) و ***خروج مستقیم از بروکلین*** (۱۹۹۱) به کارگردانی متی ریچ است. نکتهٔ طعنه‌آمیز دربارهٔ فیلم‌های جدید سینماگران آفریقایی آمریکایی این است که دقیقاً شکست سیاست ادغام گرایانهٔ سیاه‌پوستان‌در جامعهٔ آمریکا را به اثبات می‌رسانند؛ سینمایی که به دور از آن ایده‌آل لیبرالیستی، در محدودهٔ یک غربت گاه خطرناک، دنیایی غریب، بیگانه و جدا از دنیای سفیدپوستان برای خود به وجود آورده است. سینمای آمریکا ۱۰۰ سال پس از پیدایش خود هنوز نتوانسته برای مشکل تصویرگری سیاهان راه حلّی پیداکند.

ترجمه: سعید خاموش

کتاب شناسی

Bogle, Donald(1989), Blacks in American Films and Television.

Cripps, Thomas(1977), Show Fade to Black: The Negro in American Film 1900-1942.

Klotman, Phyllis Rauch(1979), Frame: A Black Filmography.

Leab, Daniel J.(1975), Frame Sambo in American Films, 1896-1954.

Pines, Jin(1975), Black in Black and White: A Source Book on Black Films.

جریان اصلی سینمای آمریکا

کیم نیومن

فیلم هایی که پیرو ایدهٔ اچ. جی. ولز و ماشین زمان او در دههٔ ۸۰ به این مقوله پرداختند،مانند ***تجربهٔ فیلادلفیا*** (۱۹۸۴)، و ***بازگشت به آینده*** (۱۹۸۵) مجبور بوده‌اند جوکی را هم در فیلم بگنجانند: یکی از ساکنان حیرت زدهٔ گذشته‌ای بی غل و غش کاشف به عمل می‌آورد که رونالد ریگان رئیس جمهور آمریکا شده است. کریستوفر لوید هم بلافاصله از مایکل جی. فاکس می‌پرسد: «خوب پس حتماً جک بنی هم شده رئیس خزانه داری؟!». این جوک که بعد از ریاست جمهوری ریگان هم در فیلم ***میهمان بدقول*** (۱۹۹۰) هنوز بامزه‌گی خود را حفظ کرده بودبه این خاطر از شنونده‌اش خنده می‌گیرد که یک سینماروی دههٔ ۴۰ یا ۵۰ اصولاً به مخیله‌اش هم خطور نمی‌کرد که در آینده ستارهٔ یکی از همین فیلم‌های مهجور و پیش پا افتاده رئیس جمهور شود.

به رغم آن که هالیوود جدید بیش از پیش به خود آگاهی رسیده است و این را فیلم‌هایی چون ***بازیگر*** (۱۹۹۲)، و ***آخرین قهرمان اکشن*** (۱۹۹۳) نشان می‌دهند، هیچ فیلم پیرُوی ایده ماشین زمان جرأت نمی‌کند بگوید یک سینماروی دههٔ ۴۰ که گذارش به سال‌های بعد از دههٔ ۷۰ افتاده حتماً به نظرش مسخره می‌رسد که ***جنگ ستارگان*** (۱۹۷۷) از فلاش گوردون الهام گرفته شده و یا ***سوپرمن*** (۱۹۷۸)، ***مهاجمین کشتی گمشدهٔ نوح*** (۱۹۸۱) یا ***دیک تریسی*** (۱۹۹۰) همگی فیلم‌های پرخرجی بوده‌اند. حال آن که در واقع نسخه‌های اصل این بازسازی‌ها همگی در زمان خود تحقیر می‌شدند ناچیز شمرده می‌شدند، با بودجه‌های ناقابل و به دشواری ساخته می‌شدند و بعد از ظهرهای شنبه برای بچه‌ها به نمایش در می‌آمدند. ولی بعدها دورانی رسید که همان بچه‌ها خود سرپرستی استودیوها را بر عهده گرفتند و بنابراین مسافران زمان دههٔ ۶۰ می‌توانستند شاهد سرگرمی‌های نسلی باشند که در زمانهٔ این مسافران بنجل به حساب می‌آمدند: «بنجل»هایی که توسط استودیوهای بزرگ دوباره جان می‌گرفتند و به صورت ***بتمن*** (۱۹۸۹)، ***خانواده آدامز*** (۱۹۹۱)، ***فراری*** (۱۹۹۲) و ***مَوریک*** (۱۹۹۴) به نمایش در می‌آمدند. در دههٔ ۵۰ و ۶۰ تغییراتی صورت گرفته بود که می‌رفت به شدت وضعیت جریان اصلی سینمای آمریکا را تغییر دهد.

دیوید. او سلزنیک و لویی بی. میر مسأله‌شان ساختن فیلم هایی نبود که در جدول ده فیلم پرفروش ورایتی جای بگیرند، ولی اگر می‌گفتید که پل مونی در دسترس است، ساختن فیلمی چون ***گاندی*** (۱۹۸۲) را تحت بررسی قرار می‌دادند. حتی اگر در عصر طلایی هالیوود با ساخت فیلم هایی چون ***پلیس بورلی هیلز*** (۱۹۸۴) و ***داغان کننده‌های ارواح*** (۱۹۸۳) موافقت می‌شد، این چراغ سبز به شرطی داده می‌شد که در سینماهای «دو فیلم با یک بلیط» همراه‌با فیلمی از آبوت و کاستلو یا Bowery Boys به نمایش درآیند. در آن سال‌ها رؤسای استودیوها قبول داشتند که وجود این گونه تولیدات ضروری است، ولی هرگز به ذهنشان نمی‌رسید که این نوع فیلم‌ها به اندازه فیلم های «مهمی» چون ***ماری آنتوآنت*** (۱۹۳۸) و ***بهترین سال‌های زندگی ما*** (۱۹۴۶) شایستگی بهره بردن از ستارگان بزرگ، طراحی صحنه و لباس خیره کننده، جلوه‌های ویژه چشم گیر یا بودجه‌های تبلیغاتی عظیم را داشته باشند. این نگرش هم البته عمومیت داشت: خانم گیل ساندیگارد در آخرین سال‌های زندگیش مبهوت مانده بود که چطور فیلمی چون Anthony Adverse (۱۹۳۶) که به خاطرش برندهٔ جایزه اسکار هم شده بود، کمتر از فیلم سمبل کارانه‌ای مثل ***زن عنکبوتی*** (۱۹۴۴) که نقش زن خبیثی را در آن بازی کرده بود در یادها مانده است. در دههٔ ۳۰ و ۴۰ تعداد فیلم‌های وسترن، ترسناک، جنایی، یا ملودرام که در دورهٔ الف و جریان اصلی سینمای آمریکا ساخته می‌شدند انگشت شمار بود. این ژانرها مختص استودیوهای کوچک یا مستقل و کم بضاعت بودند.

در دههٔ ۵۰ به همان ترتیب که ساختار صنعتی سینمای هالیوود تغییر کرد، خود سینمای هالیوود هم دستخوش دگرگونی شد. استودیوها مجبور شدند از مالکیت سالن‌های سینمایی که در اختیارشان بود چشم بپوشند؛ همین مسأله باعث می‌شد خطر آسیب پذیری تولیدات آنها افزایش یابد. تشکیل شرکت‌های جدیدی که فیلم‌های خارجی، هنری و غیره

جک نیکلسون (۱۹۳۷-)

زمانی که جک نیکلسون در کلاس‌های درس بازیگری شرکت می‌کرد با راجر کورمن آشنا شد و از طریق او بود که وارد سینما شد. کورمن شرکت فیلمی پایه گذاشته بود و فیلم‌های ارزان قیمتی می‌ساخت. در یکی از همین فیلم‌ها به نام ***قاتل بچه‌ننه*** (۱۹۵۸) بود که کورمن به او نقش یک جوان بزه کار را پیشنهاد کرد. جک نیکلسون ده سالی در تشکیلات فکسنی و فقیرانه کورمن باقی ماند و نه تنها در فیلم‌های کمپانی کورمن بازی کرد، بلکه فیلمنامه نوشت، تهیه کنندگی می‌کرد و حتی بدون آنکه غالباً اسمی از او در تیتراژ بیاید و پولی دریافت کند دست به کارگردانی زد. یکی دو نقش در آن دوران به اعجوبه‌ای که بعدها به نام نیکلسون شناختیم اشارت دارند: مشتری شاد و شنگول و «خود آزار» یک دندانپزشک در فیلم ***حجرهٔ کوچک وحشت*** (۱۹۶۰) و ***کلاغ*** (۱۹۶۳) در نقش مردی که توسط بوریس کارلف جادو شده و دیوانه وار در ورطه سقوط می‌کند.

کار بازیگری نیکلسون در میانهٔ دههٔ ۶۰ به کسادی می‌کشد و بنابر این با کارگردانی به نام مانتی هلمن شرکتی تحت عنوان پروتئوس تأسیس می‌کنند. آنها در سال ۱۹۶۵ دو فیلم وسترن کم هزینه و اگزیستانسیالیستی به نام‌های ***تیراندازی*** و ***رکاب زدن در گردباد*** می‌سازند که نیکلسون آنها را به جشنوارهٔ کن می‌برد. هر دو فیلم در فرانسه طرفداران خاص خود را پیدا کردند، ولی در ایالات متحد نادیده گرفته شدند. سن و سال نیکلسون از ۳۰ گذشته بود که با نوزدهمین فیلم خود بخت به او روی آورد. نیکلسون در آخرین لحظه جایگزین یک بازیگر دیگر (ریپ تورن) در فیلم ***ایزی رایدر*** (۱۹۶۹) می‌شود و در این فیلم معروف و ضد جریان فرهنگی آن روزگار در نقش یک وکیل جنوبی ظاهر می‌شود که زندگی هیپی‌وار دنیس هاپر و پیتر فاندا جذبش می‌کند. نیکلسون با بازی خیره‌کنندهٔ خود حضور دیگران را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد و یکباره مهارت او در بازیگری که در طول یک‌دهه نادیده گرفته شده بود نظر همه را به سوی خود جلب می‌کند.

با چشم‌های نافذ و آن لبخند شیطانی و بی‌ادعایی و فقدان تکبر (و سری که طاس می‌شد و او اصراری هم برای پنهان کردن آن در هنگامه شهرت و محبوبیتش نداشت)، نیکلسون نماد تمام عیار آدم‌های یاغی و سرخوردهٔ دههٔ ۷۰ شد که در عین حال بارقه‌هایی از پرخاشگری کاگنی، صداقت خاکی بوگارت و «ناجور» بودن ستارگانی چون گارفیلد و براندو را در خود جمع داشت.

این امتیازات چند لایهٔ شخصیت او، به کمک بازی مجاب کننده‌اش در فیلم ***پنج قطعهٔ آسان*** (۱۹۷۰ - باب رافلسون) [دربارهٔ یک کارگر حفار نفت که از خانواده بورژوا و هنرمند خود گریخته] کاملاً جا افتاد. در این فیلم در صحنه رستوران و برخوردش با پیشخدمت زن، شاهد جوش آوردن و عصبانیت او که بعدها تبدیل به علامت مشخصه بازی او شد، - هستیم.

جذابیت او باعث شد که با وجود ایفای نقش‌های نامأنوس و حتی گاه شخصیت‌های روانی محبوبیتش را نزد مردم از دست ندهد. در فیلم ***معرفت جسم*** (۱۹۷۱) زن باره‌ای غریزی بود که طعمه‌های خود را تحقیر می‌کند و با این وجود، به خاطر خلاء حسی شخصیت کذایی، دل‌بیننده حتی برایش می‌سوزد. هر چه نقش‌های نامتعارف‌تری بازی کرد، تماشاگران بیشتر با او همراه شدند؛ می‌خواهد نقش یک افسر جزء بددهن و پرخاش جو در ***مأموریت آخر*** (۱۹۷۳) باشد، می‌خواهد بیمار روانی شاد و شنگول و متفاوت ***پرواز بر فراز آشیانهٔ فاخته*** (۱۹۷۵). غالباً نقش آدم‌های سنت شکن و «غیرعادی» را بازی کرده و گاهی، نقش‌هایی که فاقد آن شر و شور معمول بوده‌اند: مثلاً در ***سلطان باغ‌های ماروین*** (۱۹۷۲) شخصیتی گوشه‌گیر و عصبی را زنده می‌کرد و شر به پا کردن را به دوش ***بروس درن*** انداخته بود.

جک نیکلسون در پرواز برفراز آشیانه فاخته (میلوش فورمن)

نیکلسون با تیزبینی و هوشمندی از ایفای نقش‌های قراردادی پرهیز کرده و غالباً به خاطر یاری به دوستان [مثلاً در مورد رافلسون در فیلم **باغ‌های ماروین** و **شکل مردانه** (۱۹۹۲)] از خیر دستمزد خود گذشته یا با کارگردانی مثل آنتونیونی کار کرده که مورد ستایش بوده است [**حرفه، خبرنگار** ۱۹۷۵]. علاقه‌اش به کارگردان‌های اروپایی ضمناً باعث شد که یکی از بهترین نقش‌های خود را در فیلم **محلهٔ چینی‌ها** (رومن پولانسکی، ۱۹۷۴) در قالب یک کارآگاه خصوصی زرنگ و کلبی مسلک ایفا نماید؛ مثل همیشه بی‌تفاوت به داشتن ظاهری بی‌عیب و نقص، بخش بزرگی از این فیلم را با بینی باندپیچی شده بازی کرد.

در طول دههٔ ۷۰ هنرنمایی او جسورانه، بی‌پرده و کوبنده باقی ماند؛ حتی در فیلمی چون **دره‌های میسوری** (۱۹۷۶) بازی معمول خود را در برابر بازی تصنعی براندو ارائه داد و سرافراز بیرون آمد. ولی اتفاق ناگوار در حرفهٔ بازیگری او در فیلم **شاینینگ** (۱۹۸۰) پیش آمد. در این فیلم کوبریک ظاهراً به او اجازه می‌دهد یا حتی او را تشویق می‌کند در نقش مردی که خیال نویسندگی دارد و تبدیل به یک آدمکش تبر به دست می‌شود، به طرزی مسخره، روغن پیاز داغ را زیاد کند. از آن فیلم به این‌سو، نیکلسون همان اغراق و افراط را در بازیگری به کار برده است. اگر چه بازی او در **ساحره‌های ایست‌ویک** (۱۹۸۷) و **بتمن** (۱۹۸۹) به شدت سرگرم کننده و دیدنی است ولی همچون کاریکاتوری سطحی از استعدادهای واقعی او است. ولی اگر نقشی به او پیشنهاد شود که قوهٔ تخیل او را به چالش بطلبد، نیکلسون هنوز هم بهترین است: بازی او در نقش یوجین اونیل سرخورده و مشروب‌خوار در **سرخ‌ها** (وارن بیتی، ۱۹۸۱) تنها بخش دیدنی این فیلم کسالت بار را تشکیل می‌دهد. ایفای دوبارهٔ نقش کارآگاه جیک گیتیز در فیلم **دو تا جیک** (۱۹۹۰) که خود او نیز کارگردانی‌اش کرد، کاملاً همتراز بازی او در نسخه اصلی یعنی فیلم **محلهٔ چینی‌ها** است؛ به علاوه خود فیلم هم مانند دیگر فیلم‌های که او کارگردانی کرده (**او گفت بران** ۱۹۷۰، **به سوی جنوب** ۱۹۷۸) استثنایی و اصیل بود که همگی متأسفانه فراموش شده‌اند. ولی نقش آدم گوشه‌نشین و پر حسرت **باغ‌های ماروین** حالا دیگر در ردهٔ کارهای او به حساب نمی‌آیند و یا همان طور که فیلم **هوفا** (۱۹۹۲) ثابت کرده است. وقتی نقشی یخ و بی روح بازی می‌شود، نیکلسون کسالت بار نیز می‌تواند باشد.

فیلیپ کمپ

کتاب شناسی

Brode,Douglas (1990), The Films of Jack Nicholson.
Crane, Robert David, and Fryer, Christopher (1975), Jack Nicholson Face.
Parker, John (1991), The Joker's Wild: The Biography of Jack Nicholson.

را پخش می‌کردند، امکان انتخاب فیلم‌های بیشتری را در اختیار تماشاگران می‌گذاشت، آن هم نسل تماشاگران دانشجو و تأثیر پذیری که خود بعدها کارگردانی فیلم‌ها را برعهده گرفتند. هنگامی که تلویزیون تبدیل به وسیلهٔ اصلی سرگرمی مردم شد، از تعداد تماشاگران دوران جنگ هم کاسته شد و صنعت تلویزیون که مقرش در نیویورک بود، ستاره‌ها، ژانرها و حقوق انحصاری خود را به وجود آورد. ضمن این که الگوی «سینما رفتن خانوادگی» هم رها می‌شد، کلیشه‌های قدیمی رفتار خانوادگی هم تغییر کرد: حالا پدر و مادر خانه می‌ماندند تا سریال‌های مورد علاقهٔ خود را تماشا کنند. بچه‌ها و نوجوانان خانواده که می‌خواستند قدری خود را از شرّ نظارت‌های خانوادگی خلاص کنند به سوی سالن‌ها و سینماهای سواره‌رو می‌شتافتند. واکنش هالیوود به این بحران‌ها در کوتاه مدت، ترفندهایی چون سینمای سه بعدی یا ابداعاتی مثل سینما سکوپ و در نهایت ساختن فیلم‌های رنگی بود. هالیوود به خیال خود می‌خواست با ارائه سینمایی سرگرم‌کننده تماشاگر از دست رفته را به سالن سینما بازگرداند، ولی این طرز تفکر از ریشه غلط بود: مسأله اساسی این بود که زمانه و تماشاگر هر دو تغییر کرده بودند؛ نمونهٔ این‌خود را به آب و آتش زدن‌ها که از سروروی محصولات شرکت‌های بزرگ در دههٔ ۵۰ می‌بارد بازسازی **بیوهٔ خندان** توسط کرتیس برنارد، با بازی لاناترنر (۱۹۵۲)، نمایش پر ابهت مایکل کرتیز با نام **مصری** (۱۹۵۴)، اقتباس پردردسر سلزنیک از **وداع با اسلحه** (۱۹۵۷) و فیلم‌های عجیب و غریبی چون **داستان بشریت** (۱۹۵۷) با شرکت لشکری از هنرپیشگان معروف است. استودیوها فکری کردند که به هدف زده‌اند و اینها همان فیلم‌هایی هستند که دوران طلایی سینما در دههٔ ۳۰ را باز خواهند گرداند، ولی فیلم‌های واقعاً مهم و چشم‌گیر این دوره در حقیقت از گرایش استعدادهای زمانه به ژانرهایی سرچشمه می‌گیرند که در گذشته دست کم گرفته می‌شدند.

فیلم هایی چون Kiss Me Deadly (رابرت آلدریچ، ۱۹۵۴)، **مردی از لارامی** (آنتونی مان، ۱۹۵۵)، **جویندگان** (جان فورد، ۱۹۵۶)، یا **بوی خوش موفقیت** (آلکساندر مک اندریک، ۱۹۵۹) به عنوان فیلم‌هایی معمولی، بدون هیچ سروصدایی به نمایش درآمدند، ولی همین فیلم‌ها در حال حاضر یک سرو گردن بالاتر از فیلم‌هایی چون **دور دنیا در ۸۰ روز** (برنده اسکار ۱۹۵۶) یا **بن‌هور** (۱۹۵۹) هستند.

بده ـ بستان مسالمت‌آمیزی میان شرکت‌های بزرگ و

مستقل‌ها وجود داشت؛ به‌گونه‌ای که دنبالهٔ هر فیلم موفق بدون رودر بایستی از سوی یک شرکت دیگر ساخته می‌شد. بنابراین فیلمی جدی مثل ***جنگل تخته سیاه*** (۱۹۵۵) که برای بزرگسالان ساخته شده بود و سازندگانش انتظار داشتند که تماشاچی به جای بازیگر جوانش با گلن فورد همدردی و همذات پنداری کند، به ساخت دنبالهٔ آن با نام ***سزار مدرسه*** (۱۹۶۰) می‌انجامد که در آن پدر و مادرها ومعلم‌ها به حاشیه رانده می‌شوند و جوانان هستند که بار درام را بردوش می‌کشند.

حتی ***شورش بی‌دلیل*** (۱۹۵۵) هم در بدو امر به عنوان فیلمی بزرگسالانه در ژانر آثاری که به مشکلات روانی می‌پردازند در نظر گرفته شده بود، ولی در میانهٔ راه نیکلاس ری و جیمز دین توجه را از شخصیت‌های بزرگسال میانی دور کردند تا مستقیماً تماشاگران نوجوان را خطاب قرار دهند.

در چنین حال و هوایی بود که بخش‌های حاشیه نشین صنعت سینمای هالیوود از نظر تجاری رونق گرفت و در پی آن سینمایی پرخون و پرمایه در بیرون از سایهٔ استودیوهای بزرگ پروبال گرفت.

یکی از استودیوهای مستقل به نام آمریکان اینترنشنال پیکچرز (AIP) که شرکتی «بساز و بفروش» در زمینهٔ فیلمسازی محسوب می‌شد، تعدادی تهیه کنندهٔ تازه کار مثل هرمن کوئن، راجر کورمن، برت جی. گوردون و الکس گوردون را مأمور کرد تا تعدادی فیلم‌های ۷۰ـ۶۰ دقیقه‌ای برایش تولید کنند؛ این فیلم‌ها نسل جوان را نشانه گرفته بودند و از جیمز دین والویس پریسلی ستاره ساختند ونقش مهمی نیز در رونق موسیقی راک اندرول وداستان‌های مصوّر در دههٔ ۵۰ ایفا کردند. محصولات AIP در واقع فیلم‌های ردهB محسوب نمی‌شدند: نقشه این بود که دو فیلم ۷۰ـ۶۰ دقیقه‌ای را هم زمان به نمایش بگذارند تا منفعت فروش فقط به جیب خودشان سرازیر شود و مجبور نباشند فیلم‌خود را در کنار فیلم‌های رده A و در مدت زمان کوتاهی که باقی می‌ماند اکران کنند. تنها در نیمهٔ دههٔ ۵۰ بود که AIP به فرمول قدیمی فیلم‌های ردهB روی آورد و بدین ترتیب وسترن‌های عجیبی مثل ***هفت تیرکش*** (راجر کورمن، ۱۹۵۶) و ***گوشت و مهمیز*** (گوردون، ۱۹۵۶) ساخته شدند. به دنبال آن به تهیهٔ فیلم‌های علمی - تخیلی چون روزی که دنیا به پایان رسید (کورمن، ۱۹۵۶) و The She - Creature (ادوارد ال. کان، ۱۹۵۶) که به طور سطحی به مسائلی مثل جنگ‌های اتمی و تناسخ اشاره داشتند پرداخته شد.

این استودیو پی برده بود فیلم‌هایی چون ***بیوهٔ خندان*** یا ***مصری*** با آن دنگ و فنگ‌شان ردهٔ کار آنها نیست و فیلم هایی متحجرانه‌اند که هیچ جذابیتی هم برای نسل جوان ندارند. بنابراین جک نیکلسون و آرکوف استودیوی خود را تشویق کردند که فیلم هایی دربارهٔ هیولاها، راک اندرول، یاغی‌گری نوجوانان، سکس و خشونت و ماشین سواری بسازد. بین سال‌های ۱۹۵۶ و ۱۹۵۹، بازیگران تولیدات این استودیو جوان‌تر و جوان‌تر شدند. نمونه‌ای از ارتباط عجیب این گونه فیلمسازی «بساز و بفروش» با فیلم‌های جریان اصلی سینمای آمریکا اثری فوق العاده ساختهٔ کورمن به نام ***باشگاه دختران*** (۱۹۵۷) است که ***فیلم آدم عجیب*** (۱۹۵۷) ساخته جک گارفین را برداشته و باعوض کردن جنسیت قهرمان فیلم (در اصل بن گازارا در نقش آدمی زورگو در یک مدرسه نظامی و جانشین کردن او با سوزان کابوت خودکامه در باشگاه دختران) آن را بازسازی کرده است.

نمونهٔ مشخص فیلم‌های AIP در آن دوره محصولی از کوئن به نام ***من یک نوجوان گرگ انسان بودم*** (۱۹۵۷) است. این فیلم در زمانی به نمایش درآمد که استودیوی هَمر در بریتانیا نیز سعی در زنده کردن فیلم‌های ترسناک شرکت یونیورسال در دههٔ ۳۰ و ۴۰ کرده بود. در حالی که هَمر فیلم‌هایی جدی و متهورانه می‌ساخت که در گذشته اتفاق می‌افتادند و رنگ و نور و بازی‌های خوب را هم چاشنی کار خود کرده بود، و AIP محصولات خود را به صورت سیاه و سفید در دکور معاصر می‌ساخت و از بازی هنرپیشگان جوان ناشی از تکنیکی که می‌توان آن را فقط «کارکردی» توصیف کرد بهره می‌برد.

در عین حالی که استودیوهای همر تسلط فیلم‌های سیاه و سفید علمی ـ تخیلی - هیولایی را در سینمای آمریکا انکار می‌کردند و خود به ساختن فیلم‌های ماوراء طبیعی پررنگ و نگار می‌پرداختند، AIP به تولید فیلم‌های «موجودات تغییر ماهیت داده توسط تشعشعات اتمی»، گرگ انسان‌ها، فرانکشتین وفیلم‌های دراکولایی با اشارات خنده دار به اصطلاح علمی ادامه می‌دادند. در ساختهٔ هرمن کوئن، پسرک دبیرستانی گرگ انسان (مایکل لندون) و دختر هم پیمان خون آشام او (ساندرا هریسون) به این خاطر توسط دانشمندان دیوانه خلق شده‌اند که ظاهراً در برابر جنگ‌های اتمی امکان زنده ماندنشان بیشتر است. در تولیدات اواخر دههٔ پنجاه شرکت AIP گاه با لحظاتی روبرو می‌شویم (بخصوص در ساخته‌های کورمن و فیلمی چون نامرده) (۱۹۵۸) که ذهن خلاق کارگردان به وضوح حس می‌شود، اما باسمه‌ای بودن کارهای برت آی. گوردون یا الکس گوردون، بیشتر به عنوان علامت مشخصهٔ محصولات AIP در اذهان جا افتاده است.

استودیوهای بزرگ به طور تفننی هرازگاهی فیلم‌های علمی - تخیلی می‌ساختند، ولی فیلم‌هایی چون **جنگ دنیاها** (۱۹۵۳، محصول پارامونت) و یا **مگس** (۱۹۵۸، محصول فوکس) در مقایسه با ***حملهٔ غارتگران اجسام*** (۱۹۵۵، محصول Allied Artists) و Tingler ساخته ویلیام کاسل (۱۹۵۹،پخش شده توسط کلمبیا)، از لحاظ حرفه‌ای فیلم‌های بی بو و خاصیت و بی روحی بودند. درمورد فیلم‌های وسترن هم همین مسأله صادق بود. وسترن که احتمالاً با ورود باد بوتیچر و آنتونی‌مان به صحنه در دههٔ پنجاه در اوج شکوفایی خود بود، در آن زمان دست‌کم گرفته می‌شد. شرکت مترو- گلدوین - مه یر با فیلمی چون **سیارهٔ ممنوع** (۱۹۵۶) سهم خود را به دورهٔ آثار علمی - تخیلی پرداخت، ولی برای شأن و اعتبار بخشیدن به آن مجبور بود قصهٔ آن‌را براساس نمایشنامهٔ «توفان» شکسپیر و ساختار آن را بر طبق مفهومی فرویدی (نشأت گرفتن هیولاها از ناخودآگاه بشر) پایه بریزد. در استودیوهای A-A (که پیش از این تحت عنوان «مونوگرام» تحقیر می‌شد) دان سیگل این آزادی عمل راداشت که فیلم ***حملهٔ غارتگران اجسام*** را بسازد، فیلمی که کوبندگی‌اش از فقدان معنا و مفهوم مشخص آن سرچشمه می‌گیرد و باعث می‌شود به صور مختلف و در عین حال قانع کننده تعبیر و تفسیر شود. درست است که استودیوهای بزرگ از جلوه‌های ویژهٔ بهتری برخوردار بودند، ولی فیلمی چون **مقصد: کرهٔ ماه** (ساختهٔ جورج پل، محصول یونیورسال، ۱۹۵۰) در مقایسه با تقلید سمبل کارانه‌ای از آن که تحت عنوان ***سفینهٔ فضایی ایکس ام*** (۱۹۵۰) به روی پرده رفت، هم جذابیت کمتری دارد و هم از نظر دراماتیک و مضمون می‌لنگد.

در اواخر دههٔ ۵۰، حتی یونیورسال (یعنی استودیویی که بیشتر به مضامینی هیولایی و فیلم هایی با شرکت آبوت و کاستلو می‌پرداخت) ساختن آثاری در زمینه‌های علمی - تخیلی، ترسناک و جوانانه را رها کرد و میدان را برای AIP، هَمر و تعدادی دیگر از رقبا خالی گذاشت. این دوره اوج کار افراد سنت شکنی مثل ویلیام کسل و آلبرت زاگسیت و نیز، داگلاس سیرک (**نوشته برباد**، ۱۹۵۷)، ولز (***ضربهٔ شیطان***، ۱۹۵۸) و ***محرمانهٔ دبیرستان*** (جک آرنولد، ۱۹۵۸) بود. این گونه کارگردان‌ها هم از کارخانه‌های فیلمسازی در آمده بودند، ولی نمی‌خواستند تا پایان عمر خود به ساخت فیلم‌های قراردادی و بی‌دردسر ادامه دهند. استودیوهای بزرگ نه تنها تماشاگران معمول خود را از دست می‌دادند، بلکه در انحصار داشتن استعدادها نیز از کف آنهابیرون می‌آمد. وقتی استودیوهای بزرگ هم واحدهای تولید فیلم‌های رده B خود را به راه انداختند، مکانی هم برای آموزش

پیتر لوره و وینسنت پرایس درفیلم ترسناک -کمدی کلاغ (راجر کورمن، ۱۹۶۳)

و محک زدن کارگردان‌های بزرگ فردا به وجود آمد؛ و هنگامی که تولید فیلم‌های رده B به مستقل‌ها سپرده شد، فیلمسازهای آینده نیز جولانگاهی برای تاخت و تاز پیدا کردند. فیلمسازان جوان در دههٔ ۵۰ می‌توانستند اگر دلشان بخواهد دنباله روی سینمای برگمان یا کورمن باشند یا از فیلمسازانی چون وینست مینه‌لی و جان فورد پیروی کنند. کارفیلمسازانی چون آنتونی مان، نیکولاس ری، رابرت آلدریچ و دان سیگل (البته به استثنای ساموئل فولر) از فیلم هایی نوید بخش، ارزان، شورانگیز و مهم در اوایل دههٔ ۵۰ شروع شد و به آثاری بی‌بو و خاصیت، پرخرج، کم فروش و فراموش شدنی در اواخر ۵۰ و اوایل ۶۰ ختم گردید (دورانی که آلدریچ و دان سیگل توانستند از سر بگذرانند و بعدها به ساخت فیلم هایی بهتر روی آورند). محبوبیت مستقل‌ها نزد تماشاچیان و منتقدین باعث شد که دست پرورده‌ها، شرکاء، دنباله روها، مقلدان و همکارانِ راجر کورمن هم از این «مکتب» استقبال کنند. مان، ری، آلدریچ، سیگل، و فولر (پنج تن از فیلمسازان ذاتاً مستقل) توسط سیستم متزلزل استودیویی آموزش دیدند وتربیت شدند؛ سام پکین پا و رابرت آلتمن هم پس از دوره‌ای فیلمسازی برای تلویزیون

وارد عالم سینما شدند. ولی نسل بعدی فیلمسازان آمریکایی یا از ساخت فیلم‌های ارزان قیمت شروع کردند، و یا دانشجویانی بودند که با فیلم پایان تحصیلی یا فیلم‌های زیرزمینی خود محک زده شدند (حتی فیلمسازانی چون فرانسیس فورد کوپولا با ساختن فیلم‌های هرزه‌نگار کار خود را شروع کردند) و سپس به ساخت فیلم‌های جوانانه یا ترسناک پرداختند. انگشت شمارند تعداد کارگردان‌هایی که در دهۀ ۷۰ و ۸۰ به شهرتی دست یافته باشند و این اسم و رسم را با ساختن فیلمی تجاری نزد راجر کورمن به دست نیاورده باشند. دورانی بود که فیلمسازان با شاگردی در استودیوهای بزرگ خود را بالا می‌کشیدند، مثل دان سیگل که در قسمت تدوین شرکت برادران وارنر کار می‌کرد و یا آنتونی مان که با ساختن فیلم‌های رده ب مانند ***دکتر برادوی*** کار خود را آغاز کرد؛ ولی از دهۀ ۶۰ به بعد یک سیستم حمایت و پشتیبانی جایگزین سیستم قبلی شد که در چار چوب آن، فیلمسازان موفقی که خود فیلمنامه را می‌نوشتند و تهیه‌کننده نیز بودند برای خود پادشاهی می‌کردند.

راجر کورمن یکی از شخصیت‌های مهم و تأثیر گذار دورانی است که پس از تزلزل سیستم استودیویی از راه رسید؛ او آرکوف و جک نیکلسون را راضی کرد که با فیلم ***سقوط خاندان آشر*** بخت خود را امتحان کنند. معروف است که کورمن گوش روسای استودیو را پر کرد که قصۀ ادگارآلن پو جان می‌دهد برای یک فیلم هیولایی (با این تفاوت که هیولا خانۀ آن خاندان است)، قرارداد بستن با یک هنرپیشه معروف (وینسنت پرایس)، فیلم رنگی و سینما اسکوپ و استفاده از خدمات یک فیلمنامه‌نویس معروف (ریچارد ماتیسون).

اقتباس هذیانی و گوتیک ـ آمریکایی ***خاندان آشر***، متأثر از نورپردازی و فیلمبرداری رنگی ترنس فیشر در استودیوهای همر، جایگزین محبوبیت ***من یک نوجوان گرگ ـ انسان بودم*** و آن حس کمیک و ترسناکش شد و بدین ترتیب طلایه دار دوره‌ای جدید از فیلم هایی شد که کورمن بر اساس قصه‌های پو و با شرکت وینسنت پرایس، ***سرداب*** و ***پاندول*** (۱۹۶۱)، ***حکایت‌های وحشت‌انگیز*** (۱۹۶۲) و ***قصر جن زده*** (۱۹۶۳)، ساخت. کورمن پس از آنکه با فیلم ***کلاغ*** (۱۹۶۳) فیلم‌های فوق الذکر را دست انداخت، دفتر تولید فیلم خود را به انگلیس انتقال داد و برای ساختن ***نقاب مرگ سرخ*** (۱۹۶۴) - فیلمی باروک و متأثر از سینمای برگمان ـ تعدادی از عوامل استودیوهای همر را به کار گرفت؛ و سپس ***مقبرۀ لیژیا*** (۱۹۶۵) را بر اساس یکی از اولین فیلمنامه‌های رابرت تاون ساخت. کورمن همچنین فرصت یافت فیلم‌های کمدی ترسناک ***سطل خون*** (۱۹۵۹)، ***مغازۀ کوچک وحشت*** (۱۹۶۰)، علمی -تخیلی ***مردی با چشمان اشعۀ ایکس***، حماسه‌های جنگی بدبینانه ***تهاجم مخفیانه*** (۱۹۶۴) و ***کشتار روز سن والنتین*** (۱۹۶۷) و فیلم هایی حول و حوش مواد مخدّر (***پرواز***،۱۹۶۷) را رواج دهد و در این فاصله نیز فیلم جدی نامتعارفی دربارۀ مشکلات نژادی به نام ***متجاوز*** (۱۹۶۲) بسازد که ظاهراً تنها ساختۀ ناموفق او است.

کورمن ازکمپانی AIP جدا شد و خود استودیویی تأسیس کرد و به افراد مستعدی چون فرانسیس فورد کوپولا، مونته هلمن، رابرت تاون، جک نیکلسون، دنیس هاپر، پیتر باگدانوویچ، مارتین اسکورسیزی، رابرت دو نیرو، سیلوستر استالونه، جو دانته، جاناتان دمی، بری لوینسن، گیل آن هرد و جیمز کامرون فرصت داد تا بخت خود را بیازمایند.این نسل که در دهۀ ۷۰ و پس از آن به شهرت رسیدند، تشکیلات فعلی هالیوود را پی ریخته‌اند.

کورمن شرکت فیلم گروپ را در سال ۱۹۶۰ و کمپانی نیوورلد را در سال ۱۹۷۰ تأسیس کرد. از طریق این کمپانی‌ها فیلم‌های ذیل تهیه شدند: هلمن در سال ۱۹۶۴ دو شاهکار وسترن به نام‌های ***تیراندازی*** و ***سواری در گردباد*** را کارگردانی کرد؛ کوپولا ***دیوانگی ۱۳*** (۱۹۶۳) را ساخت؛ باگدانوویچ بر تدوین دوباره یک فیلم علمی ـ تخیلی روسی که با نام ***سفر به سیارۀ زنان ماقبل تاریخ*** (۱۹۶۸) به نمایش در آمد نظارت کرد و سپس فیلم فوق العادۀ ***هدف‌ها*** را کارگردانی کرد (۱۹۶۹)؛ اسکورسیزی اولین فیلم بلند خود (Box Car Bertha، ۱۹۷۲)

قتل دراردوگاه تابستانی ،صحنه‌ای از فیلم جمعه سیزدهم (۱۹۸۰)

و جاناتان دمی **مامان قشنگه** (۱۹۷۵) و **گرمای محبوس** (۱۹۷۴) را ساخت. کمپانی AIP برای آن‌که از قافله عقب نماند با جان میلیوس قرارداد بست تا **دلینجر** (۱۹۷۳) را بسازد و برایان دی پالما را استخدام کرد تا **خواهران** (۱۹۷۳) را کارگردانی کند.

این فیلم‌ها در مجموع خارق‌العاده‌اند (می‌توان استدلال کرد که هلمن، باگدانوویچ و دی پالما دیگر هرگز به این خوبی فیلم نساختند)، هم به عنوان فیلم هایی که از سینمای غیر هالیوودی تأثیر گرفته‌اند و هم از جنبه‌های دیگر. **هدف‌ما** همان گونه که از یک منتقد فیلمساز انتظار می‌رود هم به ستایش قواعد و بت‌های هالیوودی می‌پردازد و هم گوشه چشمی به موج نوی فرانسه دارد. فیلم هایی چون Box Car Bertha، **دلینجر**، و **مامان دیوانه** که در جریان اصلی سینمای آمریکا ساخته شدند همگی از فیلم **بانی و کلاید** (آرتورپن ـ ۱۹۶۷)، تأثیر گرفته بودند، ولی در عین حال، آغوش این فیلم‌ها آن‌چنان به سینمای دنیا باز بود که به طور جدی می‌شد تأثیر سینمای ژان رنوار و ژان ـ لوک گدار را در فیلم «**پرستاری**» استفانی روتمن (**دانشجوهای پرستاری**، ۱۹۷۰) تشخیص داد.

آخرین تلاش سیستم قدیمی هالیوود برای فتح دوبارهٔ بازار فیلم غلط انداز، اما به شدت پرفروش **آوای موسیقی** (۱۹۶۵) بود. موفقیت‌های این فیلم انگیزه‌ای شد برای شرکت‌های بزرگ که بودجه‌های عظیمی را صرف فیلم‌های کسالت بار موزیکال با شرکت هنرپیشه‌های معروف نمایند، فیلم هایی که در همان هفته‌های اول نمایش با شکست تجاری مفتضحانه‌ای، روبرو می‌شدند، حال آن که تماشاگران جلوی سینماهایی که **ایزی رایدر** (دنیس هاپر ـ ۱۹۶۹) را نمایش می‌دادند صف می‌کشیدند. (**ایزی رایدر**، خود متأثر از **فرشته‌های وحشی** و **پرواز** از ساخته‌های کورمن بود).

بنابراین هالیوود با عزمی راسخ تصمیم گرفت شکست‌های فاجعه‌آمیز تاریخ سینما را تکرار کند و از آن پس به جای پولی که پای تقلید از فیلم **آوای موسیقی** از دست می‌داد، برآن شد که آن را با تقلید از فیلم **ایزی رایدر** به هدر دهد. نتیجه فیلم هایی بود که غلط طراحی شده بودند و اگر چه در میان‌شان آثار جالبی هم مثل **قلهٔ زابریسکی** (آنتونیونی،۱۹۶۹) و یا **آخرین فیلم** (دنیس هاپر،۱۹۷۲) دیده می‌شد، همگی از نظر تجاری محکوم به شکست بودند. با این وجود، تمامی این تجربیات در قلب جریان اصلی سینمای آمریکا رسوب کرد که فیلمی چون **بوچ کسیدی و ساندنس کید** (جرج روی هیل، ۱۹۶۷) نشان داد که هالیوود، با آن ستاره‌های جوان پسند و آن طنز خود آگاهانه فقط ظاهر گول زنک موج ضد فرهنگ آن دوران را گرفته است. در همان حال، سام پکین‌پا با فیلم **این گروه خشن** (۱۹۶۹)، انرژی و خشونت ملموس و طراحی شده رومرو، هلمن و لئونه را فراگرفته و آن را با سنت وسترن‌های بزرگ فورد و هاکس پیوند زد. فقط در چنین حال و هوایی بود که کمپانی مترو ـ کلدوین ـ مه‌یر می‌توانست به استنلی کوبریک اجازه دهد تا **اودیسه ۲۰۰۱** خود را بسازد، اگر چه دست اندرکاران جوایز اسکار آن‌چنان از زمانه عقب بودند که اسکار بهترین فیلم آن سال را به **اولیور** دادند!

دراوایل دههٔ ۷۰، فیلمسازانی چون رابرت آلتمن، رابرت آلدریچ، سام پکین‌پا، باب رافلسون، کلینت ایست‌وود، دان سیگل، آرتورپن، ترنس مالیک و فرانسیس فورد کوپولا، متأثر از فضای درون‌نگرانهٔ کشور در پی جنگ ویتنام و ماجرای واترگیت، و با وجود بی هدفی و تزلزل صنعت سینمای هالیوود، فیلم‌های خارق العاده‌ای ساختند. اکثر این سینماگران با استعداد از سوی شرکت‌های بزرگ حمایت مالی شدند و فیلم‌های پرفروش نیز ساختند. در اواخر دههٔ ۷۰ و اوایل ۸۰، فیلمسازانی از سینمای زیرزمینی (دیوید لینچ، دیویدکرونبرگ) و یا از سینمای بساز و بفروش (جان کارپنتر، اولیوراستون، وس کریون، جرج میلر) سر بر آوردند و از طریق سینمایی آوانگارد یا ژانرهایی سنتی تأثیری متفاوت بر سینمای کشور گذاشتند. وقتی نسل فیلمسازانی که توسط کورمن آموزش دیده بود وارد میدان شد، شروع به فیلم کردن مضامینی کرد که قبلاً در همان استودیوهای AIP به آنهاپرداخته شده بود، با این تفاوت که حالا این نسل هوشمندانه و با مهارت به آن مضامین می‌پرداخت: کوپولا و جرج لوکاس **آمریکن گرافیتی** (۱۹۷۳) را ساختند که از فیلم‌های موزیکال جوانانهٔ AIP متأثر بود؛ **پدر خوانده** (۱۹۷۲)ی کوپولا و قسمت‌های بعدی آن هم همان‌قدر بدهکار فیلم‌های گنگستری کورمن است ؛ ضمن آن که کوپولا شور و اشتیاق و هوشمندی خود را به فیلمی پر خرج از شرکت پارامونت عاریت می‌دهد که به همان اندازه میراث خوار سنت‌های سینمایی سلزنیک (وویسکونتی) نیز هست.

در نیمه دههٔ ۷۰ موقعیت مالی صنعت سینمای آمریکا رو به رونق گذاشت و هالیوود از آن پس دیگر همچون گذشته دل نگران ساختن فیلم‌های «مهم» نبود. **آرواره‌ها** (۱۹۷۵)، ساختهٔ اسپیلبرگ، اولین فیلم از سری فیلم‌های هیولایی بود که توسط این سینماگران جوان و سنت شکن ساخته شد. اسپیلبرگ جنبهٔ زنده و جذاب فیلم‌های هیولایی هالیوود را گرفته بود و آن را تبدیل به اثری سرگرم کننده و هیجان‌انگیز کرده بود. فیلم هایی

که از آن پس به فروش هایی سرسام آور دست یافتند همگی فیلم‌های ارزان و بساز و بفروشی بودند که با بودجه‌های چندین و چند میلیونی ساخته شده بودند.

ترجمه: سعید خاموش

کتاب شناسی

Corman, Roger(1992), How I Made a Hundred Movies in Hollywood and Never Lost a Dime.

Hillier, Jim and Lipstadet, Aaron(1981), Roger Corman's New World .

McCarthy , Todd and Flynn, Charles(1975), Kings of the B's.

Newman, Kim(1988), Nightmare movies.

Weldon, Michael(1983), The Psycotronic Encyclopedia of Film.

رویاها و کابوس‌های فیلم‌های پرفروش

جوزف سارتل

پرفروش‌ترین فیلم سال ۱۹۹۱، ***ترمیناتور ۲***، اثر جیمزکامرون بود. این فیلم چشمگیرترین جلوه‌های ویژه را پس از دورهٔ ***جنگ ستارگان*** در اواخر دههٔ ۱۹۷۰ و اوایل دههٔ ۱۹۸۰ به تماشاگران ارایه می‌کرد. از نظر فرم، ***ترمیناتور ۲*** به واسطهٔ ضرباهنگ تند و تأکید بیشتر بر پیرنگ تا شخصیت‌ها به پرفروش‌های آن دوره شبیه است. از نظر ایدئولوژیک، همچون فیلم‌های پیشین، نگرانی‌های آن عمیقاً در جنگ سرد ریشه داشت. هر چند فیلم به طور گذرا اشاره می‌کند که اکنون دیگر روس‌ها «دوست ما» هستند، اما داستان دربارهٔ موحش‌ترین هراس چهل سالهٔ اخیر است: نابودی بشریت در قتل عام اتمی (که در یک سکانس رویای فیلم شبیه سازی شده است). در نهایت، ***ترمیناتور ۲*** به واسطهٔ ایمان آن به توانایی انسان برای کنترل سرنوشت خود دورهٔ ***جنگ ستارگان*** را فرایاد می‌آورد، زیرا گروه قهرمانان آن موفق می‌شوند تاریخ آینده را تغییر دهند و از فاجعهٔ اتمی پیشگیری کنند.

اگر ***ترمیناتور ۲*** را بااسلافش مقایسه کنیم، میزان تغییر آن مشخص می‌شود. هم‌چون بسیاری از فیلم‌های مردم پسند اواخر دههٔ ۱۹۸۰ و اوایل دههٔ ۱۹۹۰، این فیلم نیز نگاهی تیره و خشن دارد و مسئله اصلی آن بقای صرف است. این نکته که بقای چه کسی مورد تهدید است از آن جا مشخص می‌شود که دو قهرمان سفید پوست و بزرگسال فیلم (آرنولد شوارتزنگر و رابرت پاتریک) هر دو نقش قاتلانی ماشینی را بازی می‌کنند که تنها از نظر ظاهری به انسان‌ها شبیه هستند. در دنباله‌ای که بر فیلم اصلی (***ترمیناتور***، ۱۹۸۴) ساخته شد تغییری وجود دارد: شوارتزنگر، به نقش ترمیناتور، این بار جزو آدم خوب‌های فیلم است و در پیرنگ فرعی فیلم که به خاطر تأثیر کمیک و احساساتی آن به فیلم افزوده شده است قاتل ماشینی مذکر و سفید پوست آموزش می‌یابد تا سرپرستی مسئولیت‌پذیر باشد. اما درست زمانی که ترمیناتور تا حدی تغییر می‌کند که دلیل گریستن انسان‌ها را دریابد اصرار می‌کند تا نابودش کنند، زیرا بقای جهان به نابودی او وابسته است. به این ترتیب، فیلم بیان می‌کند که هویت ترمیناتور بسیار وابسته به گذشتهٔ او در مقام قاتل است و حتی آموزش احساسات نیز نمی‌تواند بر این گذشته فایق آید. به طور خلاصه، ***ترمیناتور ۲*** هم چون بسیاری از فیلم‌های زمانه‌اش عملی بود برای بیان مشکلات مردان سفید پوست.

دوره‌ای راکه ***ترمیناتور ۲*** شاخص آن است، اغلب دورهٔ فیلم‌های مدرن پرفروش می‌خوانند. این دوره از ***جنگ ستارگان***، اپرای فضایی هنرمندانه سال ۱۹۷۷، اثر جرج لوکاس آغاز می‌شود و تا ***پارک ژوراسیک***، فیلم حماسه‌ای - دایناسوری هنرمندانهٔ استیون اسپیلبرگ، ادامه می‌یابد. چنان که بسیاری از منتقدان دریافته‌اند، این دوره «پسا ـ ژانر»ی است، زیرا فیلم های منتسب به ژانرهای قدیمی هالیوود هم چنان ساخته می‌شوند، اما این فیلم‌ها به طبقهٔ جدیدی تعلق دارند که عناصر قدیمی را به شکلی متفاوت با هم ترکیب می‌کند. یکی از مثال‌های ژانر «ترکیبی» فیلم‌های پرفروش فرهنگ مردمی آمریکا، به خصوص فیلم‌های هالیوودی، و فرهنگ سیاسی آمریکا است. این دوره با ریاست جمهوری رونالدریگان، از ستارگان خرده پای هالیوود، معنا می‌یابد. او از متن فیلم‌های پرفروش برای بازار گرمی در سیاست‌های ملی‌اش استفاده می‌کرد (از جمله «جایی که مامی رویم، به جاده احتیاجی نیست» از متن ***بازگشت به آینده***؛ «قدرت نزد ماست» از ***جنگ ستارگان***؛ و «به پیش، امروز را پیروز گردانید!» از ***تأثیر ناگهانی***).

موفق‌ترین و محبوب‌ترین فیلم‌های این دوره آن گروهی هستند که در مقام خیال‌پردازی هایی ایدئولوژیک به نسبت مردم آمریکا با واقعیت‌ها و تأثیرات تاریخ چند دههٔ اخیر می‌پردازند: ترورها و خیزش‌های اجتماعی دههٔ ۱۹۶۰؛ فضاحت و فساد سیاسی واترگیت در اوایل دههٔ ۱۹۷۰. اما آن بخشی از تاریخ که در بحث فعلی ما اهمیت بیشتری دارد، از یک سو تجربهٔ تلخ شکست در ویتنام است، و از دیگر سو بروز خواسته‌های نو و ستیزگرانهٔ زنان و «اقلیت‌ها» (نژادی و قومی و جنسی). این گروه‌ها خواستار حضور فعال‌تر و برابری حقوق در تمام سطوح جامعه و فرهنگ آمریکا هستند.

حس و حال پیروزمندانه

واکنش فیلم‌های پرفروش اواخر دهۀ ۱۹۷۰ و اوایل دهۀ ۱۹۸۰ در برابر این پیشرفت‌های تاریخی انکار آنها بود، آن هم در قالب خیال‌پردازی هایی که می‌کوشیدند به شکلی از واقعیات حاضر بگریزند یاآنها را تغییر دهند. در سه گانه **جنگ ستارگان**، داستان در «زمانی پیشین، در کهکشانی بسیار بسیار دور» به وقوع می‌پیوندد. ***مهاجمان صندوقچه گمشده*** (۱۹۸۱) باورهای اخلاقی و نوستالژیک دهۀ ۱۹۳۰ و حکومت شرارت بار نازی‌ها را باز می‌گوید، و ***بازگشت به آینده*** (۱۹۸۵) در جهان حومه نشینی صاف و سادۀ دهۀ ۱۹۵۰ آمریکا پناهی نوستالژیک می‌جوید. گروه متفاوتی از فیلم‌ها، مشخصاً ***برخورد نزدیک*** (۱۹۷۷)، و ***ای. تی*** (۱۹۸۲) هر دو اثر اسپیلبرگ، به دخالت فرازمینیان برای نجات و رستگاری ما از زندگی روزمره چشم دارند (مانند فیلم‌های Cocoon و **۲۰۰۱** محصول میانۀ دهۀ ۱۹۸۰). مشخصۀ اصلی این فیلم‌ها اعتراف صریح آنها به نیاز به گریز از واقعیت‌های معاصر است. این فیلم‌ها بر منجیانی از فضا تأکید می‌کنند و به این ترتیب تردید خود در بارۀ توانایی مردم آمریکا برای گریز از پیامدهای تاریخ معاصر را باز می‌گویند.

صمیمت نه چندان پردوام فیلم‌های ***ای. تی*** .وار با حس «پیروزمندانۀ» بیشتر فیلم‌های پرفروش این دوره همراه شد. این فیلم‌ها، هر کدام به روش خود، به مسأله اضطراب آمریکایی‌ها در دوران بیداری طولانی از چیزی می‌پردازند که اکنون آن را شکست و تحقیر داخلی و بین المللی نام نهاده‌اند. نقطۀ اشتراک آنها تعهدشان به احیای اعتماد به نفس آمریکایی‌ها از طریق به تصویرکشیدن دوبارۀ قهرمان سفید پوست و مذکر و توانمند بود. به عنوان مثال، **جنگ ستارگان** و فیلم‌های ***ایندیانا جونز*** تمثیلی بودند از روابط بین المللی: این فیلم‌ها در پی آن بودند که آمریکایی‌ها را از نو به توانایی رقابت و عمل در عرصۀ اقتصاد سیاسی جهان امیدوار کنند. در ***مهاجمان صندوقچه گمشده*** (۱۹۸۱)، ایندیانا جونز باستان‌شناس و پیشگام نوعی آزادانه در هر دو جهان اول و سوم حرکت می‌کند و همواره بومیان غیر سفید پوستی را می‌یابد که شادمانه به او کمک می‌کنند تا گنج‌های باستانی‌شان (یعنی منابع خام‌شان) را برباید. سه گانۀ **جنگ ستارگان** جنگ سرد را نبردی می‌داند که در آن بیگانگان انقلابی، متشکل از قهرمانان سفید پوست و یاری دهندگان گوناگون آنها با حس و حالی از کثرت گرایی لیبرال آمریکایی، بر امپراطور شیطان صفتی پیروز می‌شوند که نظامیان او یونیفورمی شبیه لباس نظامیان شوروی بر تن دارند. حتی **برخورد نزدیک** و ***ای. تی***. نیز که تردیدهایی را دربارۀ جامعۀ آمریکا باز می‌تابانند، هراس از روابط خارجی را زایل می‌کنند: این فیلم‌ها کهکشانی را به تصویر می‌کشند که در آن بیگانگان در آغاز کم و بیش ترسناک هستند، اما در نهایت نیت خیر و دوستانه آنها آشکار می‌شود.

در تمام این فیلم‌ها قرار است دریابیم که موفقیت قهرمان سفید پوست و مذکر در ایمان او به توانایی هایش ریشه دارد. در صحنه‌ای از ***امپراطور باز می‌گردد*** (۱۹۸۰)، «جدی مستر یودا»ی کهنسال و نحیف از «نیرو» استفاده می‌کند تا هواپیمای جنگندۀ لوک اسکای واکر را از باتلاق بیرون بکشد. لوک که خود نتوانسته است چنین کاری را به انجام برساند می‌گوید: «باورم نمی‌شود». یودا پاسخ می‌دهد: «به همین دلیل نتوانستی». این کلام یودا، آرزوی نهان این فیلم‌ها را باز می‌تاباند، ایمان به این که غلبه بر تاریخ صرفاً زمانی ممکن است که ایمان داشته باشید که می‌توانید. به این ترتیب، این فیلم‌ها یادآور موعظۀ سیاسی دوران زمامداری ریگان و سودجویی او از علایق مردمی است (مثلاً نطق‌های افتتاحیه او و نطق او در مراسم المپیک لوس آنجلس). ظاهراً خود ریگان همواره دراین توهم به سر می‌برد که درحال بازی در یک فیلم پرفروش هالیوودی است. مشهورترین مثال این قضیه آن بود که او مشتاقانه عنوان «جنگ ستارگان» را برای برنامۀ استراتژیک دفاعی پرهزینه و عظیم خود برگزید. هم هالیوود و هم ریگان تصاویری را ارایه می‌کردند که هدف آنها متقاعد کردن آمریکایی‌ها به چیزی بود که اقتصاددان محبوب ریگان، جرج گیلدر، در کتاب پرفروش سال ۱۹۸۱، ***ثروت و فقر*** (ریگان نسخه هایی از کتاب را به اعضای نخستین کابینه‌اش هدیه کرد)، آن را «لزوم ایمان» می‌نامید. فیلم‌های پرفروش استوار بر جلوه‌های ویژه ودوران ریاست جمهوری ریگان در این موعظه شریک بودند که مردم آمریکا باید در این «ذهنیت پیروزمندانه» شریک باشند. این طرز فکر در فیلم‌های دیگر آن دوره نیز مشهود بود: ***راکی*** (۱۹۷۶)، ***سوپر من*** (۱۹۷۸)، ***شهرت*** (۱۹۸۰)، ***کسب و کار پرمخاطره***(۱۹۸۳)، و ***کاراته کید*** (۱۹۸۴).

خصوصیات توصیف‌گر دوران پیروزمندی در سال ۱۹۸۵ در فیلم ***بازگشت به آینده*** گردهم آمدند. در فیلم اصلی و دنباله‌های آن، بین دهۀ ۱۹۵۰ و ۱۹۸۰ نسبتی مستقیم برقرار کردند: نوجوانی به نام مارت مک فلای تصادفاً به سال ۱۹۵۵ باز می‌گردد. در آن زمان دوست او، مخترع ماشین زمان، در پارکینگ مرکز خرید مورد حمله تروریست‌های لیبیایی قرار می‌گیرد که برای او پلوتونیوم فراهم کرده‌اند (به این ترتیب

آرنولد شوارتزنگر (ـ۱۹۴۷)

شایع است که فیلم‌های آرنولد شوارتزنگر طی دههٔ ۱۹۸۰ یک میلیارد دلار در سراسر جهان عایدی داشته‌اند. مسیر او از مقام قهرمان دنیا تا ستارهٔ مهم هالیوود با تغییراتی هموار شد که در خود صنعت فیلم رخ داد: اوج‌گیری ژانرهای تخیلی، علمی-تخیلی و اکشن - ماجراجویانه که بعد از **جنگ ستارگان** به وقوع پیوست. بازگشت قهرمان گرایی در سطحی گسترده بعد از آن که طی دههٔ ۱۹۷۰ یک سلسله ضد قهرمان‌های ضد فرهنگ ظهور کردند، همچنین موضوع پرورش جسمانی که طی دههٔ ۱۹۸۰ اهمیت یافت. شوارتزنگر نیز همچون مدونا تجسم بخش خیال‌پردازی درباره موفقیت است. این مرد خود ساخته عملاً جسم خود را پرورش داده تا آن را متناسب با سلیقه‌های صنعت فرهنگی و جامعه آمریکا کند، جامعه‌ای که شیفته تماشای کشت و کشتار است، در عین حال از بیماری وحشت دارد. جذابیت شوارتزنگر نیز همچون مدونا تا حدی ناشی از نوعی شوخ طبعی است که خود را به تمسخر می‌گیرد و البته به هیچ روی از جذابیت اغراق شده‌ای که وی از جنس خود ارائه می‌دهد کم نمی‌کند.

شوارتزنگر در ۱۹۴۷ درگراتس اتریش متولد شد. رفته رفته او از ورزشکارانی چون جانی ویسمولر، استیوریوز و میکی هارگیتی که به مقام ستاره سینما رسیدند برای خود بت ساخت. بعدها وی در فیلم تلویزیونی **قصه جین منسفلید** نقش شخصیت آخر را ایفا کرد. در ۱۹۶۸ شوارتزنگر به لوس آنجلس رفت و جو وایدر، مربی بدن سازی، او را تعلیم و پرورش داد. شوارتزنگر پول لازم برای اولین سرمایه گذاری مستغلاتی‌اش را از وی گرفت. بعدها شخصاً به این سرمایه گذاری‌ها ادامه داد. شوارتزنگر در شرایطی که برای کار به عنوان اجیر چین سالیانه ۱۴۰۰۰ دلار درآمد داشت، مجموعه‌ای از عناوین مسابقات پرورش اندام را تصاحب کرد. از جمله جوایزطراز اول و چندگانه قهرمان جهان و قهرمان المپیا را به دست آورد.

کوشش‌های اولیه شوارتزنگر در سینما موفقیت‌آمیز نبود، اولین نقش اول او، ایفای نقش شخصیت اصلی در فیلم کمدی **هرکول در نیویورک** (۱۹۶۹) بود. طی دههٔ ۱۹۷۰ او نقش‌های کوچک تلویزیونی و نقش کم اهمیتی در هالیوود به عهده داشت. می‌توان وی را به مدت کوتاهی در **خداحافظی طولانی** (۱۹۷۳) ساخته رابرت آلتمن مشاهده کرد که با علاقه عضلات سینه‌اش را پیچ و تاب می‌دهد و به نمایش می‌گذارد. او در مستند **عضلات آهنین** (۱۹۷۷) که وقایع نگار حرکت دقیق و حساب شده او برای دست یابی به عنوان قهرمان المپیا است، توجه بیشتری جلب کرد. همچنین در **گرسنه بمان** (۱۹۷۶) ساخته باب رافلسون (۱۹۷۶) که فیلمی داستانی درباره زندگی خصوصی یک قهرمان پرورش اندام و یک مربی این رشته است.

با رونق سینمای علمی - تخیلی ، بعد از **جنگ ستارگان** و فیلم‌های تخیلی، بدن ایده آل شوارتزنگر به او امکان داد تا به عرصه سینمای روز وارد شود. او در فیلم‌های خشن **کونان بربر** (۱۹۸۲) و **کونان ویرانگر** (۱۹۸۴) که تلفیقی از شمشیر زنی و جادوگری هستند، نقش ستاره فیلم را به عهده دارد. طی همین دوره ژانر اکشن - ماجراجویانه تثبیت شد. ژانری که از فیلم های پلیسی خشن‌کلینت ایستوود و چارلز برونسون سرچشمه می‌گرفت، همچنین از چرخه فیلم‌های رمبو که در دوره ریگان - بوش و از به کارگیری قدرت فردی برای حل مسائل سیاسی تمجید می‌کردند، این امر با تلفیق قدرت گسترده سلاح و عضلات محقق می‌شد. موفقیت عظیم و غافلگیرکننده فیلم اکشن علمی-تخیلی **نابودگر** (۱۹۸۴) کمک کرد تا شوارتزنگر به شهرت برسد و او از این موفقیت تازه در تعداد زیادی فیلم اکشن استفاده کرد: **کماندو** (۱۹۸۵)، **برخورد ناعادلانه** (۱۹۸۶)، **مرد در حال دو** (۱۹۸۷)، **غارتگر** (۱۹۸۷)، **التهاب سرخ** (۱۹۸۸)، این فیلم‌ها به اندازه سلسله فیلم‌های رمبو با بازی سیلوستر استالونه جلب توجه نکردند ولی به هرصورت قدرت شوارتزنگر را از حیث موفقیت گیشه در ژانری تقویت کردند که پرهزینه ولی سودآور است.

شوارتزنگر با حضور در دو کمدی **دو قلوها** (۱۹۸۸) و **پلیس کودکستان** (۱۹۹۰) سعی کرد تا عرصه کارش را گسترش دهد. اما نقش‌های او در فیلم‌های بسیار عظیم **یادآوری کامل** (۱۹۹۰) و **نابود گر ۲. روز داوری** (۱۹۹۱) بود که جا پای او را در ژانر پرهزینه اکشن محکم کرد. ژانری که مملو از جلوه‌های ویژه است. در اواخر دههٔ ۱۹۸۰، هزینه لازم برای تولید چنین آثاری حماسی به طور چشمگیری افزایش یافت و وجود قسمت‌های دوم و ستارگان، برای توفیق گیشه ضروری شد. شایع است که **نابودگر ۲** بیش از ۸۰ میلیون دلار هزینه داشت و از این میان ۱۴ میلیون دلار سهم شوارتزنگر بود - مبلغی که دو برابر کل هزینه تولید **نابودگر** اصلی است.

بعد از ایفای نقش ضد قهرمان - ماشین کشتار در **نابودگر** برای حضور بعدی شوارتزنگر در نقش قهرمان، لازم بود تا تغییراتی در تصور ذهنی او پدید آید. بر خلاف نقش‌های قبلی‌اش که در آنها ضد قهرمانی فوق العاده خشن بود، در **نابودگر ۲** نقش ماشین کشتاری را به عهده دارد که با پسری نوجوان - قهرمان آینده رفیق می‌شود و یاد می‌گیرد که مهربان‌تر و ملایم‌تر شود (دیگر مردم را نمی‌کشد بلکه به پاهایشان شلیک می‌کند). در انتهای فیلم او خیرخواهانه خود را نابود می‌کند تا دنیا رانجات دهد. این تغییر در **آخرین قهرمان اکشن** (۱۹۹۳) شدت یافت، فیلمی که برای جلب بینندگان جوان‌تر ساخته شد. در آن کمدی و هجویه شخصی به اندازه خشونت اهمیت دارند. فیلم به رغم هزینه ۷۰ میلیون دلاری‌اش نتوانست انتظارات را برآورده کند. علت تاحدی این بود که کلمبیا اصرار داشت تا فیلم را در مقابل **پارک ژوراسیک** نمایش دهد. اما **پارک ژوراسیک** درجلب توجه رسانه‌ها و درآمد گیشه موفق‌تر بود. شکست فیلم اعتماد هالیوود به شوارتزنگر را متزلزل کرد، بازیگری که زمانی ضامن موفقیت فیلم‌های اکشن پرهزینه تلقی می‌شد.

گزیده فیلم‌شناسی

گرسنه بمان (۱۹۷۶)؛ عضلات آهنین (۱۹۷۷)؛ نابود گر (۱۹۸۴)؛ رد سونیا (۱۹۸۵)؛ کماندو (۱۹۸۵)؛ برخورد ناعادلانه (۱۹۸۶)؛ مرد در حال دو (۱۹۸۷) ؛ غارتگر (۱۹۸۷)؛ التهاب سرخ (۱۹۸۸)؛ یادآوری کامل (۱۹۹۰)؛ نابودگر ۲: روز داوری (۱۹۹۱)؛ آخرین قهرمان اکشن (۱۹۹۳)؛ دروغ‌های راست (۱۹۹۴)؛ جونیور (۱۹۹۴).

کتاب‌شناسی:

Butler, George(1990), Arnold Schwarzengger: A Portrait.

آرنولد شوارتزنگر در کونان بربر(جان میلیوس ،۱۹۸۲)

ماجراهای فیلم با نگرانی‌های دوران ریگان دربارهٔ سیاست‌های بین المللی و امپریالیسم آمریکا پیوند می‌یابد). مارتی که درگذشته قرار گرفته است به این نتیجه می‌رسد که والدین او باید به همان ترتیبی که قرار بوده است عاشق هم شوند، وگرنه او به وجود نخواهد آمد. مارتی به پدر خجالتی و دست و پا چلفتی‌اش یاد می‌دهد که چگونه با مردی قلدر مقابله کند و دل مادر مارتی را به دست آورد، و به این ترتیب تولد آیندهٔ خود را تضمین می‌کند. اما مارتی حال را چنان که هست حفظ نمی‌کند، بلکه آن را به گونه‌ای بهتر تغییر می‌دهد. زمانی که مارتی به ۱۹۸۵ باز می‌گردد، چون او به پدرش آموخته است که «سربلند باشد» (چیزی که ریگان در موعظه هایش طلب می‌کرد)، والدین و خواهران و برادران او دیگر خجالتی و عجیب نیستند، بلکه اکنون تیز هوش و سرخوش هستند، خانواده هم ثروتمندتر است و هم صاحب سلیقه‌ای بهتر، و اکنون مارتی به آرزوهایش دست یافته است.

چند فرهنگی

در میانهٔ دههٔ ۱۹۸۰، دوران پیروزمندانه فیلم‌های پرفروش هالیوود و ریاست جمهوری ریگان به پایان رسید. عواملی چند لزوم بازنگری در هویت «آمریکایی» را گوشزد می‌کردند، از جمله آغاز دوران پس از جنگ سرد و خسارت ظاهراً رو به فزونی اهمال کاری دولت ریگان در قبال مسایل داخلی، به خصوص شرایط اسف بار آمریکایی‌های افریقایی تبار شهرنشین. حس و حال توانمندی تبلیغاتی کشور رو به زوال رفت. دوران ریگان فضاحت هایی چون ایران ـ کنترا و اولیور نورث را از خود باقی گذاشت. حسی اند وهناک‌تر، خشمگینانه‌تر و بقاجویانه‌تر جایگزین ذهنیتی پیروزمندانه شد ـ گویی تجربهٔ آمریکا در ویتنام اکنون در عرصهٔ داخلی اجرا می‌شد.

این تغییر را می‌توان در فیلم هایی چون ***تاپ‌گان*** و ***بیگانه‌ها***، دو فیلم از فیلم‌های پرفروش سال ۱۹۸۶، مشاهده کرد. ***تاپ‌گان*** ستایش اغراق‌آمیز حس پیروزمندی و اعتماد به نفس و توان بازیافتهٔ آمریکا بود و در آن زندگی نظامی معاصر آمریکا با پویایی و هیجان ***جنگ ستارگان*** بازگفته می‌شد. مَوریک با بازی تام کروز ترکیبی بود از لوک اسکای واکر و هان سولو (یعنی ترکیب عقدهٔ اودیپ و حالت مردانهٔ دغل وار)؛ فصل‌های نفس گیر استوار بر جلوه‌های ویژه به جای سفینه‌های فضایی به نبرد جنگنده بمب افکن‌های پیشرفته اختصاص داشت. اضطراب دوران جنگ سرد هنوز در نبرد جت‌های روسی با قهرمان و شکست آنها مشهود است، وبه هراس حضور در ویتنام تلویحاً اشاره و بر آن غلبه شده است، زیرا نیروهای نظامی فیلم ثابت می‌کنند که یک بار دیگر توانمندی از آن ایشان است. عمدتاً فیلم را تبلیغی دوساعته برای ارتش و غرور ملی دانستند (در واقع تونی اسکات، کارگردان فیلم، پیشتر برای تلویزیون آگهی‌های تبلیغاتی می‌ساخت)، و طبق گزارش نیروی دریایی، پس از نمایش فیلم، تقاضا برای پیوستن به این نیرو به گونه‌ای چشمگیر افزایش یافت.

بیگانه‌ها اثر جیمز کامرون رونوشتی است از تحسین نظامی گری و باور به توانمندی ***تاپ‌گان***. «تفنگداران دریایی» به سرکردگی ستوان ریپلی (سیگورنی ویور) برای پاکسازی مستعمرهٔ انسانی از هیولاهای بیگانهٔ جنایتکاری اعزام می‌شوند که نخستین بار در فیلم ریدلی اسکات در سال ۱۹۷۹ به نام ***بیگانه*** چهره نمودند. در پایان فیلم همهٔ تفنگداران کشته می‌شوند، به جز یکی از آنها: مردی خوش سیما و سفید پوست. در دیگر فیلم‌های نوعی اکشن (مثلاً ***غارتگر*** ۱۹۸۷ با بازی آرنولد شوارتزنگر) این شخصیت تا جایی ادامه می‌دهد که به قهرمان پیروزمند تبدیل شود، اما در ***بیگانه‌ها*** او به سختی مجروح می‌شود و پیش از این که نبرد پایانی و بسیار پراهمیت فیلم آغاز شود از داستان کنار گذاشته می‌شود. پیروزی نهایی بر هیولای بیگانه از آن یک زن (ستوان ریپلی) است که به کمک یک دختر بچه و مردی مخنث به دست می‌آید. به عبارت دیگر، گروهی از «اقلیت‌ها»ی نمادین به پیروزی می‌رسند. این فیلم بر اهمیت نظامی‌گری تأکید می‌کند، اما در عین حال آن را غیر مؤثر جلوه می‌دهد، و هر چند قهرمانان نهایتاً پیروز می‌شوند، حس و حال پایانی فیلم اصلاً پیروزمندانه نیست. قهرمان‌ها پیروز نمی‌شوند، بلکه فقط زنده می‌مانند، زیرا تمام تفنگداران جز یکی از آنها، و تمام اهالی مستعمره جز یکی از آنها (دختر بچه)، کشته می‌شوند و بازماندگان در فضا سرگردان می‌مانند و به نجات خود اطمینان‌ندارند.

بیگانه‌ها ذهنیت قهرمان مرد سفید پوست را دگرگون می‌کند و پیروزی قهرمانانه را نصیب یک زن می‌سازد. این حالت از نخستین نمونه‌های گرایشی در فرهنگ مردمی آمریکا بود که بعدها قوی‌تر شد: پذیرش ذهنیت چند فرهنگی که بعدها هم هواداران و هم منتقدان آن را «درست کرداری سیاسی» نامیدند. صاحب نظران اواخر دههٔ ۱۹۸۰ چند فرهنگی را مورد بحث قراردادند (گاهی نیز آن را سیاست هویت نامیدند) و چنین اظهار کردند که جریان قوی و حس نوینی از غرور قومی وملی در حال پاگیری است، و آن را واکنشی جبرانی در قبال ناتوانی اقلیت‌ها،

به خصوص سیاه‌پوستان، در دستیابی به برابری اجتماعی و اقتصادی ای دانستند که نهضت فراگیر حقوق مدنی وعده کرده بود. ویژگی این چند فرهنگی تأکید آن بر سیاست‌های بیان فرهنگ، هم چون کتب درسی و فیلم‌های هالیوودی، بود. در هالیوود، حساسیت چند فرهنگی نخستین بار در تعداد روز افزون فیلم‌هایی بروز کرد که به جذب هم‌زمان تماشاگران سفید پوست و اقلیت (به خصوص سیاه‌پوستان) نظر داشتند، از جمله فیلم‌هایی با بازی ادی مورفی و وویی گلدبرگ، یا ژانر دورگهٔ «فیلم‌های رفاقتی»، هم‌چون مجموعه فیلم‌های بسیار محبوب ***اسلحه مرگبار***.

درست است که هالیوود فیلم‌های بیشتری باشرکت بازیگران سیاه‌پوست می‌ساخت، اما تقریباً همهٔ سازندگان این فیلم‌ها سفیدپوست بودند. ***رنگ ارغوانی***، ساختهٔ سال ۱۹۸۵ و با بازی وویی گلدبرگ، اقتباس مردی سفید پوست از رمان زنی سیاه‌پوست دربارهٔ زندگی زنی سیاه‌پوست بود و کانون جدل‌هایی گسترده بر سر سیاست هالیوود در مورد ارائهٔ تصویر مردم و فرهنگ‌های غیر سفید پوست شد. راه حلی که هالیوود برای رفع این جنجال پیش گرفت فراهم آوردن امکان فیلمسازی برای گروهی اندک، اما رو به فزونی از فیلمسازان مستقل اقلیت بود: برای مثال، اسپایک‌لی به نخستین کارگردان سیاه‌پوست مشهور ومهم و تأثیرگذار تاریخ هالیوود تبدیل شد. ***کار درست را انجام بده*** (اسپایک لی، ۱۹۸۵)، دربارهٔ تنش‌های نژادی شدید در یک محلهٔ کوچک شهری، هم نزد تماشاگران و هم نزد منتقدان محبوبیت یافت و در اوایل دههٔ ۱۹۹۰ سبب پاگیری موجی از فیلم هایی شد که کارگردانان سیاه‌پوست عمدتاً با بازیگران سیاه‌پوست ساختند. بیشتر این فیلم‌ها داستان خشونتی را باز می‌گفتند که بر خانواده‌ها و جوامع سیاه‌پوست اثر می‌گذاشت. از جمله می‌توان به این فیلم‌ها اشاره کرد: New jack City ,Straight out of Brooklyn ,Boyz N the Hood و Menace II City. چند فرهنگی هالیوود در آغاز تنها به سیاهپوستان توجه داشت، اما بعدها به دیگر اقلیت‌ها، مثلاً آمریکایی‌های آسیایی تبار، نیز گرایش پیدا کرد. مثلاً فیلم پرزرق و برق و پرهزینهٔ The Joy Luck Club (۱۹۹۳) استوار بر رمان آمی تان توسط واین وانگ کارگردانی شد که کارش را مثل اسپایک‌لی از ساختن فیلم‌های مستقل کم هزینه آغاز کرده بود.

زنان نیز از شرایط چند فرهنگی هالیوود بهره‌مند شدند و فرصت یافتند تا خود را بیان کنند. آغاز این موج، فیلم خیال پردازانهٔ طبقهٔ متوسط ***پنج تا نه*** (۱۹۸۰) و در ادامه فیلم تراژدی ـ کمدی قانون شکنانهٔ ***تلماولوییز*** (۱۹۹۱) بود. هالیوود با پذیرش اعتراض هایی که به نقش‌های کلیشه‌ای زنان در فیلم‌ها می‌شد، در تعدادی از فیلم‌های هالیوودی این دوره که پیشتر تنها قلمرو مردان بود شخصیت‌های مؤنث توانمندی را گنجاند؛ برای مثال، در ***اسلحه مرگبار ۳*** یک زن متخصص هنرهای رزمی را به فرمول گروه رفقا اضافه کرد. واکنشی پیچیده‌تر در قبال فمینیسم در ژانری مشاهده شد که می‌توان آن را «زنان با اسلحه» نامید، هم چون ***بیگانه‌ها*** و فیلم اوایل دههٔ ۱۹۹۰، ***ترمیناتور ۲***، Blue Steel و ***سکوت بره‌ها*** (و نیز ***تلماولوییز***). درست است که برخی منتقدان این فیلم‌ها را محکوم کردند، زیرا زنان را تنها به گونه‌ای نرینه نمایش می‌دادند، اما این فیلم‌ها محملی بودند برای بیان ماهیت نااستوار نقش‌های جنسینی و هویت در فرهنگ آمریکایی این دوره. علاوه براین، دراواخر دههٔ ۱۹۸۰، هالیوود به سود آوری فیلم‌هایی پی برد که اختصاصاً جذب تماشاگران مؤنث را مد نظر داشتند و این آگاهی به ساختن فیلم‌هایی همچون ***ماگنولیاهای آهنی*** (۱۹۸۹)، ***ساحل‌ها*** (۱۹۸۸)، و ***گوجه فرنگی‌های سبز سرخ کرده*** (۱۹۹۱) انجامید.

در زمینهٔ تولید پیشرفت هایی پدید آمد: کارگردانان زن افزایش یافتند، از جمله باربرا استرایسند، مارتاکولیج، سوزان سیدلمن، کاترین بیگلو و لیلی فینی زانوک. موفق‌ترین فرد این گروه، پنی مارشال که پیشتر بازیگر فیلم‌های تلویزیونی پیش پا افتاده بود چندین فیلم ساخت که هم از نظر مالی موفق بودند و هم مورد پسند منتقدان قرار گرفتند: از جمله ***گنده*** (۱۹۸۷)، ***بیداری‌ها*** (۱۹۸۹) و ***مسابقه‌ای از آن خودشان*** (۱۹۹۲).

پاگیری حساسیت‌های چند فرهنگی به همه میدان داد، جز سفید پوستان مذکر. به هر حال درست است که هالیوود ساختن فیلم‌های بیشتری را با در نظر گرفتن دیدگاه‌های فرهنگی کنار مانده آغاز کرد، اما بیشتر فیلم‌ها همچنان دیدگاه فرهنگی غالب را تبلیغ می‌کردند. این دیدگاه هر روز بیش از پیش نسبت به تأثیرات دیدگاه چند فرهنگی بر موقعیت سفید پوستان مذکر درهر دوعرصهٔ داخلی و جهانی حساسیت نشان می‌داد. برای مثال، در ***بازگشت به آینده قسمت دوم*** (۱۹۸۹)، بلند پروازی پیشتازانهٔ مارتی مک فلای که در قسمت اول به او کمک کرده بود تا تاریخ را از نو بنویسد و وضعیت حال را بهتر کند، در قسمت دوم تنها به خراب کردن اوضاع می‌انجامد، طی چرخ و واچرخ‌های پیچیدهٔ داستان، نقشه مارتین برای پولدار شدن از طریق کتابچه‌ای که نتایج مسابقات را در خود دارد و از آینده به او رسیده است (که بیانگر زد و بندهای درونی وال استریت است) به شرایط فیلم سال ۱۹۸۵ می‌انجامد که در آن محلّه خانوادگی، طبقهٔ متوسطنشین و حاشیهٔ شهری او به جولانگاه

استیون اسپیلبرگ (ـ ۱۹۴۷)

طی کمتر از ده سال، استیون اسپیلبرگ از حد کارگردان جوان و مستعد برنامه‌های تلویزیونی به مقام تهیه کننده ـ کارگردانی رسید که ثروت شخصی اش از ۲۰۰ میلیون دلار فراتر رفت و جزو ثروتمندترین افراد ایالات متحد شد. او در ردیف شخصیت‌های برجسته صنعت نمایش، همچون ری دیزنی، مارک گدشن، لو وسرمن، و مرو گریفین قرار گرفت. این خط سیر به همان اندازه که نمایانگر استعدادهای اسپیلبرگ است، شرایط حاکم بر صنعت فیلم، طی آن دوره را نیز نشان می‌دهد. اسپیلبرگ بر خلاف جرج لوکاس و مارتین اسکورسیزی که از مدرسه فیلم فارغ التحصیل شدند، کارش را از ۲۲ سالگی با کارگردانی برنامه‌های تلویزیونی آغازکرد و هرگز دوره کالج را به پایان نرساند. او از ۱۹۶۹ تا ۱۹۷۳ قسمت‌هایی از مجموعه‌های ***کلمبو، مارکوس ولبای، گالری شبانه*** و ***نام بازی*** را کارگردانی کرد. همچنین بخش ممتازی از مجموعه ***گالری شبانه*** (۱۹۶۹) را ساخت که به اندازه فیلمی بلند به طول می‌انجامید.

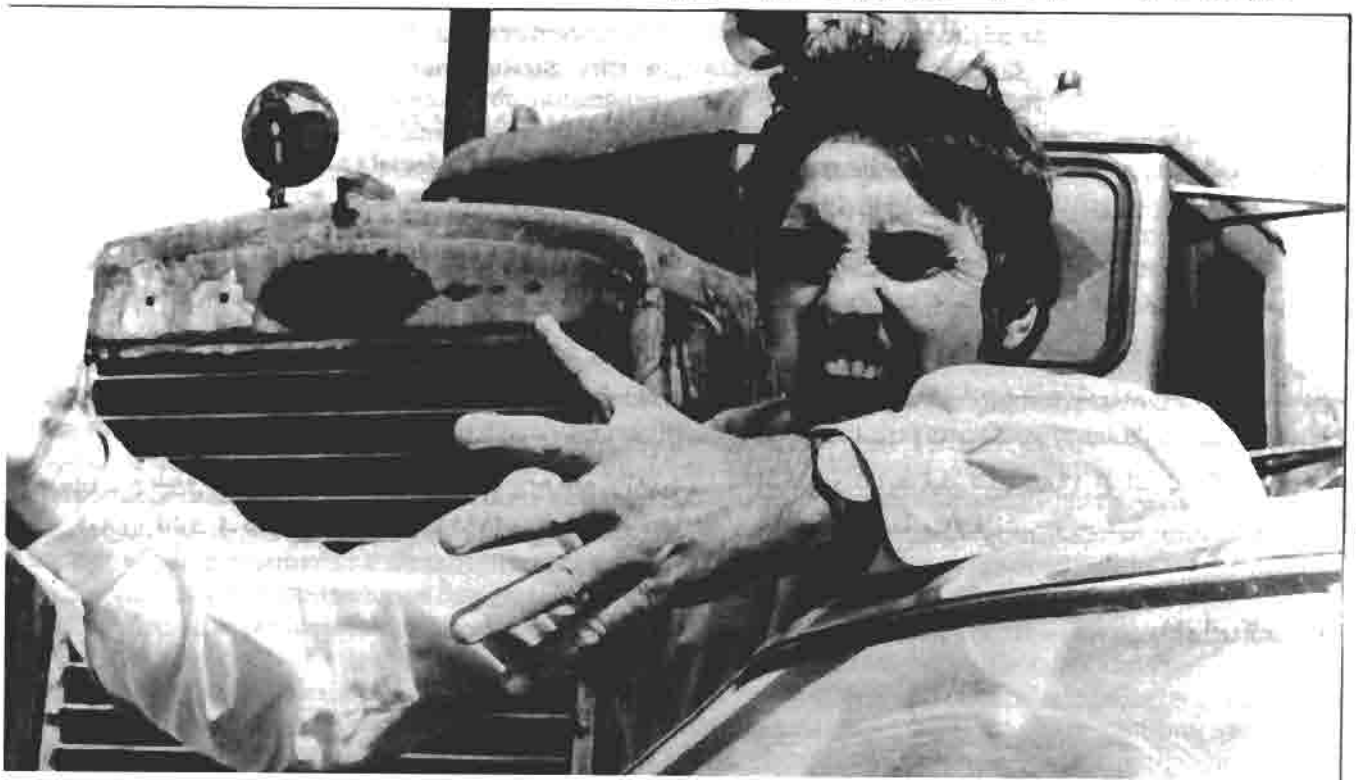
پیشرفت سریع اسپیلبرگ منجر به تسلط او بر صنعت سینما شد. این امر مرهون هماهنگی بین توان کارگردانی وی در ایجاد تعلیق و استعدادش، هم برای پیش بینی و هم برای دنباله روی از تحولاتی بود که به سود آوری ژانرهای هالیوودی می‌انجامید. طی دهه‌های ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰ که ژانرهای فانتزی، وحشت و اکشن مجدداً حاکمیت اقتصادی خود را باز یافتند، اسپیلبرگ توانست محملی سودآور برای به کارگیری استعدادهایش بیابد. او با ***برخورد نزدیک از نوع سوم*** (۱۹۷۷) و ***ای. تی. موجود ماوراءزمینی*** (۱۹۸۲) موج فانتزی - علمی- تخیلی بعد از ***جنگ‌ستارگان*** را دنبال کرد، با ***آرواره‌ها*** (۱۹۷۵) از رونق ژانر وحشت که بعد از موفقیت ***جن‌گیر*** حاصل شده بود، بهره گرفت. همچنین با سلسله فیلم‌های ***مهاجمان صندوقچه گمشده*** (۱۹۸۹، ۱۹۸۴، ۱۹۸۱) گرایشی از نوع قصه‌های مصور را به ژانر اکشن ـ ماجراجویانه آورد (آثاری که او با دوستش جرج لوکاس، کارگردان ***جنگ‌ستارگان*** ساخت).

اسپیلبرگ با ***رنگ ارغوانی*** (۱۹۸۵)، و ***امپراتوری خورشید*** (۱۹۸۷) تلاش کرد تا وجهه‌ای بیشتر به منزله هنرمندی جدی کسب کند، گرچه پرداخت بی ظرافتی که وی با آن مهارت قابل توجهش را در برانگیختن عواطف نشان داد، این تلاش‌ها را ضایع کرد. از ۱۹۸۹ تا ۱۹۹۱ اسپیلبرگ با دو شکست قابل توجه تجاری و منتقدانه مواجه شد. فیلم‌های ***همیشه*** (۱۹۸۹) و ***هوک*** (۱۹۹۱) موقعیت او را به منزله کارگردانی تجاری و مهم به خطر انداختند. ولی بازگشت او به عرصه کارگردانی با فیلم‌های ***پارک ژوراسیک*** و ***فهرست شیندلر*** (هر دو ۱۹۹۳) به طور هم‌زمان او را به موفقیت تجاری رساند و وجهه‌اش را نزد منتقدین افزایش داد.

نقش اسپیلبرگ در هالیوود معاصر از مقام کارگردان فراتر می‌رود. او معمولاً علاوه بر کارگردانی فیلم‌هایش، تهیه کنندگی آنها رانیز اغلب با همکاری کاتلین کندی و فرانک مارشال به عهده دارد. همچنین در مقام تهیه کننده یا مدیر تولید فیلم‌های دیگر فعالیت کرده است. اسپیلبرگ پا به پای یونیورسال، توزیع کننده فیلم هایی با فهرستی گوناگون نیز بوده است. بعضی از فیلم‌هایی که طی دهۀ ۱۹۸۰ به بالاترین موفقیت تجاری دست یافتند، جزو این فهرست هستند. اسپیلبرگ مدتها از رابرت زمکیس حمایت کرده و دستی در تولید ***بازگشت به آینده*** (۱۹۸۵) و قسمت‌های بعدی اش، همچنین ***چه کسی برای راجر رابیت پاپوش دوخت*** (۱۹۸۸) داشته است. به علاوه در تولید فیلم ***روح مزاحم*** (۱۹۸۲) ساخته تاب هوپر، ***گرملین‌ها*** (۱۹۸۴) اثر جودانته و ***رویا*** (۱۹۹۰) ساخته کوروساوا نقشی برعهده گرفت.

فیلم‌های خود اسپیلبرگ همواره دارای مهارت فنی و ساختار پرتعلیق و فوق‌العاده‌ای بوده‌اند، با وجود این دل‌مشغولی‌های وی از هنگام اولین فیلمش به نحو قابل ملاحظه‌ای تغییر کرده‌اند. اسپیلبرگ در فیلم‌های حادثه‌ای و مهیجش ***دوئل*** و ***آرواره‌ها***، منظری پوچ انگارانه از جهان خلق کرد که خشونت بی معنی هر لحظه می‌تواند در آن اتفاق بیفتد و افراد عادی را گرفتار کند. اما در ***برخورد نزدیک از نوع سوم*** به

دنیس ویور در یکی از نخستین و تأثیرگذارترین تریلرهای اسپیلبرگ ،دوئل (۱۹۷۲)



رویاپردازی روی آورد. در فیلم، جادوی سینما برای بازسازی سرگشتگی کودکانه اسپیلبرگ در کنار قدرت عاطفی اثر هدایت شد. چندان جای غافلگیری ندارد که یکی از مضامین پایدار اسپیلبرگ، توافق بین نسل‌ها است، بین بزرگسال و خردسال چنان‌که در فیلم بدفرجام **هوک** دیده می‌شود، جایی که پیتر پن به سن بزرگسالی رسیده و می‌بایست حس خود را از خیال‌بافی کودکانه بازیابد. وجه تیره‌تر فیلم‌های اولیه او، عمدتاً ناپدید شده است. توجه اسپیلبرگ نسبت به خشونت، درحد تضادی «مانوی» بین خیر و شهر ساده شده است.

هراس تلخی که در آثار اولیه اسپیلبرگ وجود دارد، همچنان در قالب سبعیت **پارک ژوراسیک** به چشم می‌خورد، موردی که به نحوی بی ثبات در کنار درس‌های اخلاقی فراوان فیلم قرار می‌گیرد. **فهرست شیندلر** نیز حکایتی اخلاقی و غم‌انگیزتر دارد که در آن تاجری سرمایه دار طی دوره یهود کشی نازی‌ها وجدان اخلاقی‌اش را باز می‌یابد. در انتهای فیلم، بازماندگان واقعی جنایات که اسکار شیندلر نجاتشان داده است و فرزندان‌شان بازیگرانی را همراهی می‌کنند که نقش آنها را در فیلم ایفا کرده‌اند، آنهاهر کدام سنگی بر مزار واقعی شیندلر می‌گذارند. بدین ترتیب نه تنها بین هالیوود و واقعیت تاریخی، بلکه بین والدین و فرزندان واسپیلبرگ و میراث یهودی‌اش نیز توافق به وجود می‌آید. **فهرست شیندلر** عاقبت جایزه اسکاری را نصیب اسپیلبرگ کرد که مدتها در انتظارش بود. در همان سال **پارک ژوراسیک** جای **ای. تی** را به عنوان پرفروش‌ترین فیلم تاریخ سینما گرفت.

فهرست شیندلر به دلیل کوشش‌های جدی اسپیلبرگ وجهه‌ای برایش کسب کرد. برای شخصیتی که همواره سودآورترین تهیه کننده ـ کارگردان هالیوود بوده است، درهنگامه کشمکش طولانی بین آمال هنری و اخلاقی هالیوود از یک سو و واقعیت‌های خشن گیشه از سوی دیگر، استیون اسپیلبرگ راهی پیدا کرده که تا حدی میان اینها توافق ایجاد کند.

ادوارد ر. اُنیل

گزیده فیلم‌شناسی

دوئل (۱۹۷۲)؛ شوگرلند اکسپرس (۱۹۷۴)؛ آرواره‌ها (۱۹۷۵)؛ برخورد نزدیک از نوع سوم (۱۹۷۷)؛ ۱۹۴۱ (۱۹۷۹)؛ مهاجمین صندوقچه گمشده (۱۹۸۱)؛ ای. تی. موجود ماوراء زمینی (۱۹۸۲)؛ ایندیانا جونز و معبد مرگ (۱۹۸۴)؛ رنگ ارغوانی (۱۹۸۵)؛ امپراتوری خورشید (۱۹۸۷)؛ ایندیانا جونز و آخرین جنگ صلیبی (۱۹۸۹)؛ همیشه (۱۹۸۹)؛ پارک ژوراسیک (۱۹۹۳)؛ فهرست شیندلر (۱۹۹۳).

کتاب‌شناسی

Sinyard, Neli(1987) , The Films of Steven Spielberg.
Pye, Michael and Myles, Lynda (1979), The Movie Brats.

تیراندازان ماشین سوار، و ماشین‌های بمب گذاری شده تبدیل می‌شود. خانواده‌ای سیاه پوست خانهٔ خانوادهٔ مارتی رااشغال می‌کنند و زمانی که مارتی از پنجرهٔ اتاق خوابش به داخل می‌رود و دختر سیاه‌پوست جوانی را در بسترخود می‌یابد به او تهمت تجاوز می‌زنند. آن چه که در نسخهٔ اول سرکوب شده بود، در نسخهٔ دوم باز می‌آید. **بازگشت به آینده قسمت دوم** در واقع، و چنان که سیاه‌پوستان اشغالگر خانهٔ مارتی می‌گویند، واقعیت خشن شهرنشینی دههٔ ۱۹۸۰ را نمایش می‌دهد که هم کارگزاران ریگان و هم فیلم‌های پرفروش خیال پرداز سخت کوشیدند تا آن را به دست فراموشی سپارند؛ به این ترتیب، این فیلم دو شیوهٔ متفاوت زیستن در دههٔ ۱۹۸۰ را نه در مقام دیدگاه‌های متفاوت سفیدپوستان و غیر سفید پوستان، که به عنوان دو شیوهٔ متناقض و ناهمساز معرفی می‌کند. فیلم نگرانی‌اش دربارهٔ چند فرهنگ گرایی را از طریق طرح چشم اندازها و نسخه هایی متفاوت از تاریخ ـ اصل اساسی آگاهی چند فرهنگی ـ باز می‌تاباند: کنده شدن از اصل، از دست رفتن اقتدار و کنترل فردی، و حتی احتمال پایان جهان.

هراس فرهنگ غالب از سیاست هویت در فیلم‌های بسیار پرفروش **بتمن** (۱۹۸۹) و **بازگشت بتمن** (۱۹۹۲)، هردو ساختهٔ تیم برتون، نیز مشهود است. در این جا چند فرهنگی به شکلی استعاری در جدال میان بتمن قهرمان که در واقع بروس وین سفید پوست و ثروتمند است بروز می‌کند با دشمنان جنایتکارش که هر کدام هویتی مشخصاً «حاشیه‌ای» دارند، به این معنی که خارج از جامعهٔ «طبیعی» گاتهم‌سیتی زندگی می‌کنند (جالب است که برخی از منتقدان به سرو شکل پنگوئن، در **بازگشت بتمن**، به عنوان یهودستیزی اعتراض کردند). هویت‌های عجیب و غریب آنها آشکارا یادآور اقلیت‌های فرودست شهر نشین است: این گروه دست به جنایت می‌زنند، اعمال‌شان در قالب گروه انجام می‌شود، و در پی کسب قدرت سیاسی هستند (مثل تلاش پنگوئن برای شهردار شدن). این فیلم‌ها برای از بین بردن فساد و اختلالی که به آرم‌هایی باهویت حاشیه‌ای نسبت می‌دهند، راه حلی کاملاً فاشیستی را مطرح می‌کنند. اما در عین حال این فیلم‌ها در تجسم مادی این راه حل دچار ابهامی عمیق هستند. نمونهٔ برجستهٔ آن خود بتمن است. پنگوئن در **بازگشت بتمن** به بتمن می‌گوید: «تو به من حسادت می‌کنی چون من واقعاً جانورم، و تو مجبوری لباس جانور بپوشی». اگر جنایتکاران فیلم‌های **بتمن** را اقلیت هایی کارتونی فرض کنیم (از جمله زن گربه‌ای و «فمینیسم» کارتونی

قهرمان مردسفیدپوست: هریسون فورد به نقش دکتراینداینا جونز در مهاجمان صندوقچهٔ گمشده (اسپیلبرگ، ۱۹۸۱)

او)، آن گاه هویت دروغین بتمن شگردی است برای همذات پنداری یا اشغال جایگاه حاشیه نشین‌ها، و در عین حال حفظ تمایزش در مقام مرد سفیدپوست و ثروتمند. به عبارت دیگر، داستان تخیلی **بتمن** مثالی از واکنش التقاطی قهرمان سفید پوست و مذکر در برابر تهدیدی است که از جانب حساسیت چند فرهنگی متوجه او است: گویی او هم به این مردمان حاشیه‌ای و مطرود حسادت می‌کند و می‌خواهد از آنها باشد و در عین حال باید با آنان به عنوان خطری برای نظام اجتماعی مبارزه کند.

چنان که از فیلم‌های **بتمن** برمی‌آید، فیلم‌های پرفروش هالیوود که در اواخر دههٔ ۱۹۷۰ و اوایل دههٔ ۱۹۸۰ داستان خیالی مردان سفید پوست و پیروزمند را باز می‌گفتند، به تدریج خود آگاهتر شده‌اند و به این نتیجه رسیده‌اند که هویت سفید پوست مذکر اکنون معضلی به حساب می‌آید. شاید این دستاورد با چیزی نسبت داشته باشد که در نظر اول یک ژانر هالیوودی بسیار متفاوت جلوه می‌کند: محملی برای قدرت‌نمایی ستاره‌ها. سرآمدان این بازی‌های نمایشی و خیره کننده رابرت دو نیرو، آل پاچینو و داستین هافمن هستند که به نقش هایی شهره شده‌اند که در آن تأثیر بازیگری وابسته به آن است که بازیگر توانسته باشد شخصیت خویش را در بازی اش بنمایاند. جالب است که نقش های آنان شامل بازی هرهویتی بوده است به استثنای مرد متوسط الحال سفید پوست که وضعیت عادی و پیش پا افتاده‌اش به گونه‌ای است که گویی هویت «مشخصی» ندارد. چنین فیلم هایی در واقع پاسخی بودند به پرسشی که ظهور نیروی چند فرهنگی پیش کشیده بود: مرد سفید پوست چگونه به هویت دست می‌یابد؟ فیلم هایی که ستاره‌ها درآنها بازی می‌کردند پاسخی درآستین داشتند. مرد سفیدپوست در نقش آدم‌هایی با هویت غیر معمول بازی می‌کرد، مثلاً بازی رابرت دونیرو به نقش جک لاموتای مشتزن در ***گاو خشمگین*** (۱۹۸۰)، بازی هافمن در نقش یک زن در ***توتسی*** (۱۹۸۲)، و بازی تام کروز در نقش ران کوویک، رزمندهٔ سابق و معلول و فعال سیاسی امروز در ***متولد چهارم ژوییه*** (۱۹۸۹)، اثر الیوراستون.

چنان که از مثال آخر برمی‌آید، ادامهٔ ساخت فیلم هایی با تکنیک بازیگری نمایشی در اواخر دههٔ ۱۹۸۰ به ژانری انجامید که می‌توان آن را «ژانر ناتوانی» نامید. در این گونه فیلم‌ها، بازیگر مرد سفید پوستی را تجسم می‌بخشد که به گونه‌ای قربانی شکلی از ناتوانی است : در **Rain Man**، داستین هافمن نقش مردی سودازده را ایفا می‌کند؛ آل پاچینو در ***بوی خوش زن*** (۱۹۹۲) نابینا است؛ دونیرو در ***بیداری‌ها*** (۱۹۸۹) نقش مردی

را بازی می‌کند که به طور موقت از حالتی شبیه به اغما که سال‌ها در آن به سر برده است بیرون می‌آید؛ و در ***مراقبت از هنری*** (۱۹۹۱)، هریسون فورد پس از اصابت گلوله‌ای به سرش، به مرد مهربان‌تر و آرام‌تری تبدیل می‌شود. این فیلم‌ها و نقش‌ها جذابیتی رشک آلود را در شخصیت فرد ناتوان نمایش می‌دهند و سبب می‌شوند همگان به قرار گرفتن در جای قربانی گرایش پیدا کنند (گرایشی که در ژانر بسیار مردم پسند Slasher نیز وجود داشت). این آدم‌های ناتوان نزدیک‌ترین تصویر به بازیگران سفید پوست است. ایشان پس از سیاست‌های هویتی به بازی در نقش‌های نژادی و قومی گرایش پیدا کردند (اتهام همجنس خواهی چنان گران بود که ستاره‌های مذکر بازی در نقش همجنس خواهان را نپذیرفتند، البته تا زمانی که تام هنکس در ***فیلادلفیا*** ساختهٔ سال ۱۹۸۳ جاناتان دمی بازی کرد و اسکار گرفت).

درست است که هر کدام ازاین فیلم‌ها داستانی ویژه را به تصویر کشیده‌اند، اما همهٔ این داستان‌ها گونه‌ای خیال‌پردازی در زمینهٔ تغییر هویت بوده‌اند. پاگیری این دست فیلم‌ها به شکل طبقه‌ای مشخص بیشتر نمود ادبی آرزویی فرهنگی بود که می‌خواست مرد سفید پوست طبیعی (دیگر خواه و از طبقهٔ متوسط) به دیگری تبدیل شود و به خصوص به کسی که کم و بیش به قشر اقلیت منتسب است.

مرد سفیدپوست در مقام قربانی

در اواخر دههٔ ۱۹۸۰، گروهی از منتقدان خرده گرفتند که به طور کلی مشخصهٔ فرهنگ آمریکایی بت واره کردن قربانی است (برای مثال، در کتاب هایی هم‌چون ***فرهنگ گلایه*** اثر رابرت هیوز و ***ملت قربانی*** اثر چارلز جی. سایکز). مردان سفید پوست به خاطر نژاد و قومیت و جنسیت‌شان نمی‌توانستند به آسانی در مقام قربانی قرار گیرند. فیلم‌های ژانر ناتوانی شگردی را پیش کشید که از طریق آن تصور مردان سفید پوست در مقام قربانی ممکن شد. هویت‌های دیگران که در فیلم‌های استوار بر بازیگری به نمایش درآمد در واقع نسخه هایی بوداز فیلم هایی که می‌توان آنهارا در مجموع «خیال‌پردازی‌های سودایی مرد سفید پوست» خواند. علاوه بر دو فیلم **بتمن** و، ***بازگشت به آینده قسمت دوم***که پیشتر توصیف شدند، فیلم هایی هم چون مجموعه فیلم‌های بازگشت به ویتنام دراواسط دههٔ ۱۹۸۰ همچون ***رمبو***، و نیز فیلم هایی به تنوع ***پلیس آهنی*** (۱۹۸۶)، ***جان سخت*** (۱۹۸۸)، ***سقوط*** (۱۹۹۳)، و ***پارک ژوراسیک*** (۱۹۹۳) نمونه هایی از این گونه‌فیلم‌ها به حساب می‌آیند. در حالی که «فیلم‌های ناتوانی» مردان سفید پوستی را به تصویر می‌کشید که نقش کسانی را بازی می‌کردند که در برابر قربانی شدن مبارزه می‌کردند، این فیلم‌های باهویت دیگری که بسیار مردم پسند و موفق بودند به روش های گوناگون می‌کوشیدند

مایکل داگلاس در سقوط (۱۹۹۳)

مرد سفید پوست معمولی را در مقام قربانی نمایش دهند. همچون فیلم‌های پرفروش دوران پیروزمند، این فیلم‌ها قهرمان سفید پوست و مذکری را نشان می‌دادند که بر جنایتکاران و شرایط دشوار پیروز می‌شد. اما قهرمانان سفید پوست و مذکر خیال‌پردازی‌های سودایی ناچار بودند در بخش عمده‌ای از فیلم مصائب روانی و جسمانی را تحمل کنند. حتی در فیلم‌هایی همچون ***پلیس آهنی*** و دنباله‌های آن یا ***سرباز جهانی*** (۱۹۹۲) یا دو فیلم ***ترمیناتور*** که در آنها پیکر قهرمانان اکشن مذکر با ماشین‌های آهنی عجین شده است، خط داستان بر حجم مصائب قهرمان تأکید دارد: او تیر می‌خورد، تصادف می‌کند، مثله می‌شود، سوزانده می‌شود یا به طریقی شکنجه می‌شود و رنج می‌برد. بدن عضلانی قهرمانان این فیلم‌ها نمی‌تواند در برابر رنجی که می‌برند و به گونه‌ای چشمگیر به تصویر کشیده می‌شود از آنها محافظت کند.

فیلم پرفروش ***جان سخت*** با بازی بروس ویلیس به نقش پلیس نیویورکی سرسخت به نام مک لین، شیوه‌های گوناگونی را به نمایش گذارد که به واسطهٔ آنهامردان سفید پوست خود و ملت آمریکا را قربانی تغییرات تاریخی گوناگون می‌یابند. داستان فیلم عمدتاً و به طریقی نمادین در فضای ساختمانی اداری در لوس‌آنجلس می‌گذرد که متعلق به شرکتی ژاپنی است که همسر عجیب و غریب مک لین را استخدام می‌کند و در یکی از صحنه‌های آغازین فیلم رئیس ژاپنی و دانش آموختهٔ دانشگاه ییل به تحسین آمیخته با شگفتی مک لین از ساختمان چنین پاسخ می‌دهد: «هی، حملهٔ پرل‌هاربر فایده‌ای نداشت، حالا ما از طریق فروش ضبط صوت شکستتان می‌دهیم». نگرانی دربارهٔ رقابت جهانی و چند فرهنگی گرایی در گروه جنایتکاران خبرهٔ مستقر در اروپا، اما فعال در سطحی جهانی و متشکل از نژادهای گوناگون بیان می‌شود. آنها ادعا می‌کنند که تروریست هستند، ساختمان را اشغال می‌کنند و کارمندان (از جمله همسر مک لین) راگروگان می‌گیرند و در عین حال می‌کوشند به تکنولوژی پیشرفتهٔ ساختمان دست یابند. مک لین، علاوه بر رقابت جهانی، از جانب دیوانسالاری دولت فدرال نیز در عذاب است. مأموران لافزن نهاد این دیوانسالاری هستند که از گوش کردن به پیشنهادهای مک لین یا کمک به او در نبرد فردی درون ساختمان سرباز می‌زنند و او را سد راه تلاش بی‌تأثیر، اما قانونی خویش می‌دانند.

به هر حال، در ***جان سخت*** شاهد هستیم که مشکل واقعی قهرمان سفید پوست مذکر در رابطهٔ او با همسرش نهفته است. همسرش، زمانی که به او در لوس‌آنجلس شغلی بهتر پیشنهاد می‌شود، ترجیح می‌دهد از مک لین جدا شود تا این که آیندهٔ حرفه‌ای‌اش فدا نشود. در فیلم میان نگرانی دربارهٔ نقش آمریکا در اقتصاد جهانی و نگرانی دربارهٔ نقش مردانگی در اقتصاد ملی پیوندی برقرار شود: رقابت جهانی همسر و خانوادهٔ مک لین را از او گرفته است. قربانی شدن او به واسطهٔ این نیروها بیش از همه در صحنه‌ای آشکار می‌شود که او به ناچار باید پای برهنه از اتاقی پوشیده از خرده شیشه بگذرد تا بتواند جان خود را نجات دهد و زنده بماند تا بتواند همسرش را نجات دهد. ما مجبوریم شاهد صحنه‌ای باشیم که او تکه‌های شیشه را از کف پایش بیرون می‌کشد. تهدیدی که از جانب شغل همسر مک لین متوجه مردانگی او می‌شود در واقع فمینیسم را یکی از نیروهای قربانی کننده مرد سفید پوست آمریکایی نشان می‌دهد. ***جان سخت*** و سایر فیلم‌های خیال پردازانهٔ سفید پوست مذکر و سودایی با گروه مهم دیگری از فیلم‌های این دوران پیوند می‌یابد: فیلم‌های «واکنشی» که در آنهازنان قدرتمند و مستقل، به گونه‌های متفاوت، مجازات و سرجای خود (اغلب فرودست) نشانده می‌شوند. مشهورترین این گونه فیلم‌ها، ***جاذبه مرگبار*** (۱۹۸۷) است، اما فیلم‌های متنوع دیگری هم چون Baby Boom، (۱۹۸۷)، ***میزری*** (۱۹۹۰) و ***زن زیبا*** (۱۹۹۰) نیز در این گروه جای می‌گیرند.

فیلم‌های سفید پوست مذکر و سودایی احساس خشم و رنجش مردان سفید پوست در قبال از دست دادن محسوس برتری خود را به تصویر می‌کشند. این فیلم‌ها می‌گویند مرد سفید پوست طبیعی آمریکایی احساس قربانی بودن دارد، حتی اگر تمام جامعه او را ستمگر بدانند. اما چنان که از جنبه‌های جهانی و اقتصادی ***جان سخت*** برمی‌آید، این گونه فیلم‌ها هدف سیاسی وسیع‌تری را مد نظر دارند. این فیلم‌ها از خلال داستانی ساده و تک خطی تمامی نگرانی هایی را باز می‌تابانند که در زمینهٔ افول قدرت و برتری آمریکا در شرایط رقابت روز افزون از جانب غیر سفید پوست‌ها و همزمان با آن نزول نقش آمریکا وجود دارد. این فیلم‌ها، در مقام مردان در برابر زنان و سایر گروه‌های اقلیت قد علم کرده‌اند، و در عین حال همچنان به ارایهٔ «تصویری خیالی» ازآمریکا ادامه می‌دهند که مورد تهدید جهان سوم و ملت‌های غیر سفید پوست قرار گرفته است. این تهدیدگران هم می‌توانند مدعی زمینه‌های اخلاقی برتر باشند و هم مدعی تفوق بر آمریکا در برخی از زمینه‌ها.

از منظر امروز، تعیین این نکته مشکل است که تجربهٔ حضور آمریکا در جنگ ویتنام تا چه اندازه بر تمامی فیلم‌های موفق هالیوود از اواسط دههٔ ۱۹۷۰ تا فیلم‌های مرد سفید پوست و

سودایی در اواخر دهۀ ۱۹۸۰ و اوایل دهۀ ۱۹۹۰ تأثیر داشته است. برای مثال، پیتر بیسکایند اشاره کرده است که حتی حماسۀ **جنگ ستارگان** نیز نتوانسته است از «تأثیر جنگ ویتنام بگریزد، زیرا مبارزه‌ای میان شورشیان ضعیف و امپراتور توانمند را روایت می‌کند». به این ترتیب، لوک اسکای واکر و سایر همراهانش در واقع نقش ویت کنگ‌ها را بازی می‌کنند، به خصوص در نبرد پرشوری که در ***بازگشت جدای*** (۱۹۸۳) بر سطح ماه «اندور» در می‌گیرد و طی آن «اووک» های غیر سفیدپوست و بدوی در پس زمینه‌ای جنگل مانند از شگردهای جنگ چریکی استفاده می‌کنند و بر نیروهای از نظر تکنولوژی برتر امپراتور پیروز می‌شوند. حتی اگر وجه استعماری قضیه را چندان پررنگ ندانیم، می‌توانیم بگوییم که فیلم‌های **جنگ ستارگان** قهرمانان مذکر را در قالب انسان‌هایی عاطفی نمایش می‌دهد که در جبهۀ قربانیان امپراتور می‌جنگند. امپراتوری سازمانی یکسره سفید پوست و مذکر دارد که استعارۀ آن تن‌پوش سراسر سفید نیروهای بی‌چهرۀ امپراتوری است. در مقابل، لوک اسکای واکر وهان سولو متحد گروهی از اقلیت‌ها (چوباکا، D2 ، R2 و 3PO) و تنها شخصیت سیاه‌پوست مجموعه فیلم‌های **جنگ ستارگان**، لاندو کالریسیان، هستند. به عبارت دیگر، آمریکایی‌ها به عنوان اعضای نهضت‌های مقاومت جهان سوم به تصویر کشیده شده‌اند، جنگجویان راه آزادی که علیه امپریالیست‌های تمامیت خواهی می‌جنگند که از نظر تکنولوژیک از آنها برتر هستند (همین برتری تکنولوژی سبب می‌شود که بتوانیم امپراتوری را مجموعه ایالات متحد و اتحاد شوروی بدانیم). به این ترتیب سه گانۀ **جنگ ستارگان** را می‌توان فیلمی تخیلی دانست که در آن آمریکا مجبور است برای پیروزی در جنگ ویتنام باویت کنگ‌ها متحد شود.

در ***ایندیانا جونز و معبد سرنوشت*** (۱۹۸۴)، اثر لوکاس واسپیلبرگ، صحنۀ تعقیب و گریز آغازین ایندی و همراهانش را در جنگل‌های هند نشان می‌دهد. او در آن جا درگیر جنگ‌های محلّی می‌شود: تاگی‌های شیطان صفت فرقۀ کالی (که با طبقۀ حاکم همدست هستند) سنگ مقدس دهکده‌ای کوچک را همراه با تمامی کودکان دهکده ربوده‌اند، و به این ترتیب سرزندگی را از روستا گرفته‌اند. مرد سفید پوست آمریکایی نازل می‌شود تا کشاورزان بخت برگشتۀ جهان سومی را نجات دهد، البته به این دلیل که ایندی «ثروت و افتخار» را در دستیابی به سنگ مقدس می‌بیند که به اعتقاد او یک گنجینۀ باستانی ارزشمند است. انگیزۀ دو گانۀ ایندی در کمک به روستاییان یاد آور نقش آمریکا در جنگ ویتنام است: آمریکا نیز اهداف اقتصادی‌اش را پشت موعظه‌های قهرمان پرورانه پنهان می‌کرد. بخشی از داستان فیلم کارکرد تبلیغاتی دارد، زیرا بومیان به دو گروه صلح طلبان بی‌آزار و جنایتکاران شیطان صفت تقسیم می‌شوند. ایندی در قلمرو دشمن اسیر تاگی‌ها می‌شود، او را مسموم می‌کنند، شکنجه‌اش می‌دهند و وادارش می‌کنند تا در مراسم قربانی کردن انسان شرکت کند. این مراسم درست در آستانۀ مرگ همراه مؤنث او، ویلی، متوقف می‌شود. آزار و شکنجۀ بیرحمانه‌ای که ایندی در میان تاگی‌ها از سر می‌گذراند در واقع توجیه گر مشروعیت دخالت او در نبرد بومیان و نیز نابود سازی کامل فرهنگی باستانی است.

زیرمتن ویتنام که در **جنگ ستارگان** و فیلم‌های ***ایندیانا جونز*** پنهان بود در دو فیلم نخست **رمبو** که در آنها سیلوستر استالونه نقش سرباز بازمانده از ویتنام به نام جان رمبو را بازی می‌کند کاملاً آشکار شد. نام رمبو درتمامی جهان مترادف شده است با موعظه تجدید امپریالیسم دوران ریاست جمهوری ریگان. جالب‌ترین نکتۀ فیلم‌های خیال‌پردازی سودایی این است که رمبورا هم در مقام قهرمان مرد سفید پوست قرار می‌دهند و هم در مقام «اقلیتی» قربانی. در ***اولین خون*** (۱۹۸۲)، رمبو قربانی ویتنامی‌ها که در دوران اسارتش توسط آنها شکنجه شده است و نیز قربانی خود آمریکایی‌ها نشان داده می‌شود که برای او ارزشی قایل نیستند و از کهنه سربازانی چون او سوء استفاده می‌کنند. در **رمبو** (۱۹۸۵)، دنبالۀ پرفروش همین فیلم، رمبو ناچار است که نبرد را از نو آغاز کند (البته این بار «ما» پیروز می‌شویم). او به ویتنام فرستاده می‌شود تا نشانی از سربازان اسیر آمریکایی بیابد و رمبو موفق می‌شود همۀ آنهارا نجات دهد. در **رمبو** نیز هم‌چون **جنگ ستارگان** این گرایش وجود دارد که هویت قهرمان مرد مذکر را با هویت دشمنانی که علیه آنها جنگیده بود، یعنی ویت کنگ‌ها،یکی کنند. نخست رمبو می‌جنگد و سربازان شوروی را می‌کشد، نیرویی امپریالیستی که ویتنام را اشغال کرده است. چنین عملی رمبو راکه زمانی جزو نیروهای اشغالگر امپریالیسم آمریکا بوده است در مقام جنگجویی شبیه به ویت کنگ‌ها جلوه می‌دهد. دوم این که هم چون اووک‌های **بازگشت** برای رمبو با شگردهای چریکی و سلاح‌های بدوی (چاقو، سنگ، تیرو کمان) در برابر دشمنانی با تکنولوژی برتر می‌جنگد. سوم و مهم‌تر از همه این که او حتی از نظر ظاهری نیز به ویت کنگ‌ها شبیه می‌شود. زمانی که رابط ویتنامی او، زنی به نام «کوباآ»، کشته می‌شود، رمبو گردنبند او را به گردن می‌بندد و در واقع هویت او راکسب می‌کند. هنگامی که در پایان فیلم او کشت وکشتار نهایی اش را آغاز می‌کند، قرار

است او را جنگجوی راه آزادی بدانیم که اسیران قربانی جنگ را نجات می‌دهد. **رمبو**، در مقام پاسخی خیالی به شکست آمریکا در ویتنام، نشان داد که دست کم در شیوهٔ به کارگیری جنگ ویتنام توسط هالیوود، ویتنام بستر روایی کاملی برای طرح نگرانی‌های گروه غالب (مردان سفید پوست) در برابر تلاش‌های مردمان غیر سفید پوست است: این فیلم امکان آن را فراهم آورد که روابط خارجی و چند فرهنگ گرایی در هم ادغام شوند. این فیلم‌ها با توصیف مردان سفید پوست در مقام قربانیان نیروهای خارجی و داخلی، سرخوردگی و هراس عمیق گروه غالب را از زوال قدرت و برتری‌شان به تصویر کشیدند و نیز کوشیدند تا به گونه‌ای همه چیز را از نو «سروسامان دهند» (برای مثال، با بازگشت به ویتنام و «پیروز شدن»). زمانی که مرد سفید پوست درمقام قربانی پذیرفته شود، رعایت اخلاقیاتی که در حق قربانیان اعمال می‌شود توجیه می‌شود. به عبارت دیگر، خیال‌پردازی سودایی مرد سفید پوست که بر رنج «و» کیفر بینی قهرمان تأکید می‌کند به مرد سفید پوست اجازه می‌دهد رفتاری خشن و تهاجمی را پیشه کند که شهرتش در مقام ستمگر اصلی جهان از آن ناشی می‌شود، و در عین حال با توجیه رفتار او در مقام انتقام گناه او را می‌شوید.

پایان راه؟

به هر تقدیر، ظاهراً در دو فیلم سال ۱۹۹۳، ***سقوط*** و ***پارک ژوراسیک***، این خیال‌پردازی به بن بست می‌رسد. ***سقوط*** داستان بیل فاستر را باز می‌گوید که در تمام داستان از او با عنوان D - Fens (دفاع) یاد می‌شود، نامی برگرفته از شمارهٔ ماشینی که او در آغاز فیلم در میان راه بندان یکی از بزرگراه‌های لوس آنجلس رها می‌کند. بقیه فیلم، شرح برخوردهای فاستر که به گونه‌ای روز افزون خشن‌تر و بی قرارتر می‌شود با واقعیت‌های اجتماعی چند فرهنگی و هویتی لوس آنجلس است. او نیز، هم‌چون دیگر قهرمانان مرد و سفید پوست سودایی، قربانی مجموعه‌ای از نیروهای اجتماعی است: اقتصاد سیاسی جهانی (او پس از پایان جنگ سرد شغلش را در صنعت ساخت جنگ‌افزار از دست داده است)، فمینیسم (همسرش به خاطر رفتار خشن‌اش از او جدا شده است و با حکم دادگاه مانع ملاقات او با دخترش می‌شود)، و چند فرهنگی (دارو دستهٔ چیکانو از او به خاطر تجاوز به قلمروشان اخاذی می‌کنند ـ اواهمیت فرهنگی دیوار نوشته‌های آنها را درک نمی‌کند). اما ***سقوط*** در زمینهٔ نمایش مرد سفید پوست در مقام قربانی مبهم است. فیلم چیزی را در زمینهٔ واقعیتی ترحم‌انگیز به تصویر می‌کشد که راه حل خیال پردازانهٔ آن قهرمان هوشیار **بتمن** است. فیلم با پی‌گیری پرسه‌های قهرمانش در دل شهری چند فرهنگی و سرشار از قربانی و به خصوص با نمایش مردی سیاهپوست که لباسی هم چون او به تن دارد و به بانک به خاطر عدم پذیرش درخواست وام اعتراض می‌کند او را همچون یکی از قربانیان نمایش می‌دهد. در اینجا، مرد سفید پوست «طبیعی» قلمداد می‌شود، زیرا در مقام قربانی، و نه به خاطر آن که بیانگر افسانه موفقیت آمریکایی یا در پی دستیابی به برتری و امنیتی است که دیگران می‌جویند، پذیرفتنی است. به این ترتیب، ***سقوط*** درعین حالی که یکی از فیلم‌های خیال‌پردازی سودایی مرد سفیدپوست و مذکر است، این توهم را مورد انتقاد قرار می‌دهد. فیلم هایی همچون **رمبو** یا ***جان سخت*** دو نکته را در نظر داشتند: قهرمان سفید پوست و مذکر درعین حال که با قربانیان همذات پنداری و هویت آنها را کسب می‌کند برتری خود را حفظ میکند. برخلاف فیلم هایی از این دست که در پایان قهرمان پیروز می‌شود، در ***سقوط*** او می‌میرد، یا در واقع کنارگذاشته می‌شود، درست مثل کارآگاه پرندر کاست که در پایان به او شلیک می‌کند و خود در آستانهٔ بازنشستگی است و در تمام فیلم نقش همزاد او را به عهده دارد (کارآگاه تنها کسی است که او را درک می‌کند).

در ***پارک ژوراسیک*** نیز این توهم به بن بست می‌رسد. نگرانی درمورد چند فرهنگ گرایی جهانی (برخلاف تمرکز ***سقوط*** بر داخل کشور) در محل وقوع داستان، جزیره‌ای در کستاریکا، و نیز تقسیم بندی دایناسورهای «بدوی» جزیره درست به سان بومیان ***معبدسرنوشت*** مشخص می‌شود: دایناسورها یا آرام و صلح طلب هستند (دایناسورهای علف خوار) یا به شدت وحشی و ترسناک (ولوسیراپتوس و تی ـ رکس). در واقعه‌ای استعاری که آشکارا هراس مردان سفید پوست از زوال برتری‌شان را باز می‌تاباند پس از خراب شدن سیستم کنترل پیشرفته و کامپیوتری پارک، فقط دایناسورهای مؤنث «بومی» آزاد می‌شوند و مرد سفید پوست خود را در موقعیتی فرودست می‌یابد. برخلاف بسیاری از فیلم‌های پرفروش استوار بر جلوه‌های ویژه، در پایان پیروزی وجود ندارد. در اوج فیلم، زمانی که آدم‌های داستان در محاصرهٔ مهاجمان هوشمند قرار گرفته و در آستانهٔ نابودی اند، تی - رکس پدیدار می‌شود و به مهاجمان حمله می‌کند. سفید پوستان از مرگ رهایی می‌یابند، اما نه به خاطر کنش‌های خودشان، بلکه به خاطر جنگی که میان دایناسورهایی وحشی در می‌گیرد. ***پارک ژوراسیک*** نیز هم چون ***سقوط*** این هراس را باز می‌تاباند که مرد سفید پوست در جهان چند فرهنگی دوام

نخواهد آورد.

البته خارج از جهان خیالی هالیوود، مردان سفید پوست آمریکایی گروهی در معرض خطر به شمار نمی‌آیند. تنها لازم است که در شرایط تاریخی جدیدی در هویت خود تجدید نظر کنند. هم چنان که **سقوط** و **پارک ژوراسیک** بیان می‌کنند، مشکل جامعهٔ آمریکا تحلیل دوبارهٔ نقش مردان سفید پوست در جهانی متفاوت و خشن است که همواره کوشیده است از قید تسلط آنان رهایی یابد. به این ترتیب، درست در زمانی که خیال‌پردازی سودایی سفید پوستان مذکر به اوج و پایان می‌رسد، دوباره فیلم‌های وسترن در مقام ژانری مردم پسند پا می‌گیرند. ***بازگشت به آینده قسمت سوم*** که در سال ۱۹۹۰ به نمایش در آمد، مارتی مک فلای را بار دیگر به عملیات نجات اعزام می‌کند و این بار به گذشته اسطوره‌ای آمریکا ودر سال ۱۸۸۵ یعنی به زمانی که داک براون به خاطر اختلالی درماشین زمان در آن اسیر شده است. نخستین فیلم از این سه گانه روایت خیال پردازانه پیروزی مرد سفید پوست بر شرایط تاریخی بود. دومین فیلم کابوسی سودایی در بارهٔ تعدد هویت‌ها و تاریخ هایی بود که در حساسیت نسبت به مسئله چند فرهنگی ریشه داشت. قسمت پایانی این سه گانه طرح این نکته بود که پاسخ سرگشتگی و اختلال ناشی از این چند گانگی را باید در داستان‌های خیالی آمریکا از ریشه‌های خود، مشخصاً وسترن، باز جست. عملکرد مارتی در این ژانر خاص به او امکان می‌دهد که بالاخره ۱۹۸۵ جدید و بهتر را باز آورد، زمانی که در پایان قسمت اول به آن باز می‌گشت و در قسمت دوم آن را از دست می‌داد. توان اسطوره‌ای وسترن بار دیگر تفوق مرد سفید پوست بر تاریخ را برقرار می‌کند.

در حالی که ***بازگشت به آینده قسمت سوم*** از وسترن به گونه‌ای «ریگانی» سود می‌جست، در مقام ژانری که بار دیگر مرد سفید پوست را قادر می‌کرد «همهٔ مشکلات را تحمل کند»، وسترن‌های حقیقی هالیوود که در دههٔ ۱۹۹۰ هر روز بیش از پیش ساخته شدند، دربارهٔ معنای این ژانر در مقام اسطوره‌ای ملی تردید و ابهام بیشتری را باز می‌تابانند. ظاهراً وسترن‌های نو دو گروه هستند. در یک سو وسترن‌های چند فرهنگی قرار دارند که در پی ارایه تنوع فرهنگی واقعی (نژادی و قومی) در غرب آمریکا هستند، نکته‌ای که وسترن‌های سنتی به خاطر ایدئولوژی نهفته در آن‌ها از نظر دور داشته بود. این فیلم‌ها به خصوص به ارایهٔ تصویری نو از فرهنگ سرخ‌پوستان گرایش دارند. نمونه‌های آن عبارتند از: ***رقصنده با گرگ*** (۱۹۹۰)؛ ***آخرین بازماندهٔ موهیکان‌ها*** (۱۹۹۲)؛ **جرونیمو** (۱۹۹۳)، فیلمی از ماریو ون پیبل دربارهٔ گروهی کابوی سیاه‌پوست؛ **قدرت** (۱۹۹۳)؛ و نسخهٔ اجتناب‌ناپذیر این ژانر یعنی «زنان هفت تیر بند»، ***دختران بد*** (۱۹۹۴)؛ و دو اقتباس از داستان تکراری وایات ارپ، **سنگ قبر** (۱۹۹۳) و ***وایات ارپ***(۱۹۹۴). بر خلاف ***بازگشت به آینده قسمت سوم***، این وسترن‌های تجدید نظر طلب قهرمان سفید پوست و مذکر را هم راه حل مشکلات فرض می‌کنند و هم خود مشکل. این فیلم‌ها از عناصر ژانر وسترن بهره می‌جویند تا بتوانند در هویت سفید پوست آمریکایی و مذکر تجدید نظر کنند و هویتی پدید آورند که بتواند در جهان چند فرهنگی به حیات خود ادامه دهد، جهانی که در خیال‌پردازی سودایی **سقوط** جامعهٔ آمریکا را به سوی نابودی می‌کشاند.

ترجمه: شهراد تجزیه‌چی

کتاب شناسی

Biskind, Peter(1990), The Last Crusade.

Clover, Carol J.(1992), Men, Women and Chain Saws.

Gilder, George(1981), Wealth and Poverty.

Hughes, Robert(1993), Culture of Complaint.

Sykes, Charles, J.(1992), A Nation of Victims.

توسعهٔ مرزها

سینما- حقیقت و مستندنو

چارلز موسر

عرضهٔ تجهیزات صدابرداری سر صحنه در حوالی سال ۱۹۶۰ نقطهٔ عطفی در پیشرفت مستندسازی به شمار می‌آید. نقطهٔ عطف بعدی در دههٔ ۱۹۸۰ با گسترش فزایندهٔ تجهیزات ارزان ویدئویی اتفاق افتاد، و سینمای مستند بیش از سینمای داستانی از ویدئو برای تولید بهره برد. تلویزیون به مهم‌ترین مجرای نمایش تبدیل شد و شبکه‌های غیر سالنی را که در دوران پس از جنگ گسترش یافته بود به دست گرفت. سرمایه‌گذاری تلویزیون بی‌سابقه بود، اما (بجز چند استثنای قابل اعتنا) عموماً محدودیت‌های شدیدی بر رویکرد و سبک و محتوای ایدئولوژیک آثار تحمیل می‌کرد.

از ۱۹۶۰ به این سو فیلم مستند رفته رفته به پدیده‌ای جهانی تبدیل شده و در کشورهای توسعه یافته پس‌زمینه‌های نژادی و جنسیتی و مواضع جنسی فیلمسازان تنوع بیشتری یافته است. به علاوه، مستند سازان به لحاظ نظری خود آگاه‌تر شده‌اند، و با رفع نواقص فنی تجهیزات اولیه، تأمل و تعمق در ماهیت و قابلیت‌های فرم‌های مستند رو به فزونی نهاده است.

ظهور سینما - حقیقت

فیلمسازان فرانسوی و کانادایی و آمریکایی در استفاده از تجهیزات قابل حمل فیلمبرداری ۱۶ میلی‌متری با صدای هم‌زمان در کنار فیلم‌های حساس‌تر برای فیلمبرداری در شب و فضاهای داخلی پیش‌قدم شدند. فیلمسازان خلاق از فن‌آوری جدید در جهت گسست از شیوه‌های قبلی مستند سازی و ایجاد تحول در آنها استفاده کردند و بر آن نام‌هایی همچون «سینمای بی‌واسطه» و سینما - حقیقت نهادند. این دو اصطلاح معانی متفاوتی یافتند و در حالی که سینمای بی‌واسطه به روش‌های مشاهدتی اشاره دارد، سینما - حقیقت رویکردی فعال‌تر را از طریق مواجهه و رویارویی پیشنهاد می‌کند. اما در عمل همواره ثابت شده که بهتر است فیلمساز سینما- حقیقت را ناظر مشارکت‌کننده تلقی کنیم. تأکید بر فیلمسازی که در فضای مقابل دوربین دخالت می‌کند و به عنوان عامل محرک موضوع عمل می‌نماید بیشتر وجه مشخصهٔ سینما- حقیقت فرانسه است. در مقابل، آمریکائیان، خاصه فیلمسازانی که در اوایل دههٔ ۱۹۶۰ در گروه «همکاران درو» کار می‌کردند (رابرت درو، ریچارد لیکاک، دی. ای. پنه بیکر، آلبرت و دیوید مایسلز، هوپ ریدن، جویس چوپرا و جیمز لیپسکامب)، طرفدار روش مشاهدتی‌تر بودند.

نخستین موفقیت بزرگ در گروه «همکاران درو» و سینما- حقیقت آمریکا فیلم ***انتخابات مقدماتی*** (۱۹۶۰) بود که طی انتخابات مقدماتی ریاست جمهوری در ایالت ویسکانسین ساخته شد. سازندگان فیلم دو کاندیدای اصلی حزب دموکرات یعنی جان اف. کندی و هوبرت هامفری و همسران آنها را در حین معرفی خود و دیدگاه‌هایشان به رأی دهندگان دنبال کردند. فیلم دو شخصیت کاملاً متفاوت را در کنار هم قرار می‌دهد: شخصیت مطمئن و جذاب و شهری کندی، و شخصیت خودمانی و ضد قدرت حاکم و روستایی هامفری. به بینندگان فرصت داده می‌شود تا به شخصیت پشت پردهٔ کاندیداها نظری بیفکنند و فیلمبردار (لیکاک) بی‌آنکه مزاحمتی ایجاد کند در همه جا حاضر می‌شود. در لحظات دیگر شاهدیم که کاندیداها در برابر رسانه‌ها حاضر می‌شوند. از یک سو این احساس وجود دارد که ما با چهرهٔ واقعی زوج کندی آشنا می‌شویم، در حالی که دیگران با تصویری کاملاً ساخته شده مواجه‌اند. اما ظاهراً سازندگان فیلم به خوبی می‌دانستند که شخصیت‌های مقابل دوربین بازیگرانی هستند که همواره ظاهر خود را برای دیگران، چه دوستان قدیمی و چه دوربین، درست می‌کنند.

سینما - حقیقت آمریکا زادهٔ نوعی گرایش ژورنالیستی بوده و عموماً ضد روانشناختی است. دوربین تلاش نمی‌کند تا در پوستهٔ خارجی موضوع نفوذ کند تا خود درونی و پنهان آن را آشکار نماید، بلکه رفتارهای ظاهری موضوع را در موقعیت‌های مختلف ثبت می‌کند و فیلمساز و بیننده می‌توانند با تماشای آنها موضوع را به نحوی درک کنند. فیلمسازان گروه درو غالباً شخصیت‌های سرشناس را به عنوان موضوع فیلم‌های خود برمی‌گزیدند- ادی‌ساکس رانندهٔ اتومبیل‌های مسابقه‌ای در فیلم On the pole (۱۹۶۰)؛ جین فوندای بازیگر در فیلم **جین**

(۱۹۶۲)؛ باز هم زوج کندی در فیلم ***بحران: در پس تعهد ریاست جمهور*** (۱۹۶۳). آنها همچنین سعی می‌کردند لحظات بحرانی را ثبت کنند، موقعیت‌هایی که می‌توانستند داستان‌هایی با نقطهٔ اوج و گره‌گشایی و پایان بیافرینند. بحران‌ها شخصیت‌ها را تحت فشار قرار می‌دهند، نحوهٔ قضاوت آنها و شیوهٔ برخوردشان با فشارهای روحی را آشکار می‌سازند و چیزی مهم‌تر از دوربین را به آنها می‌دهند تا توجه خود را به آن معطوف کنند. فیلمسازان با تعقیب افراد در زمان‌های طولانی به بخشی از هستی روزمرهٔ موضوعات‌شان تبدیل می‌شوند.

فیلمسازان سینما - حقیقت آمریکا به خلاف روش‌های پیشین از هدایت موضوعات خودداری می‌کردند؛ به عبارت دیگر، آنها از «کارگردانی» فیلم پرهیز می‌نمودند. موضوعات می‌توانستند هر از گاه به دوربین نگاه کنند یا حتی با سازندگان فیلم حرف بزنند، اما بهتر این بود که موضوع به صلاحدید خود مستقیماً با جهان خارج ارتباط برقرار کند. اگر موضوع می‌خواست که هدایت شود، در این صورت طلب راهنمایی به لحظه‌ای مناسب و آشکار کننده تبدیل می‌شد و ارزش قرار گرفتن در فیلم را می‌یافت. هدف فیلمساز پاسخ گفتن به تلاش‌های فرد برای نمایش خود بود و نه بازنمایی آنها، و لذا ساختن موضوع براساس پیش فرض‌های خود. از این رو در بسیاری از فیلم‌های سینما- حقیقت نام تهیه کننده و افراد صحنه و تدوینگر ذکر می‌شد، اما نشانی از نام کارگردان نبود - در واقع فیلمبردار معمولاً «مؤلف» فیلم به حساب می‌آمد.

سینما - حقیقت آمریکا را می‌توان در برابر رویکرد فرانسوی این نوع مستند که توسط ژان روش و ادگارمورن (جامعه شناسی که اصطلاح سینما - حقیقت را ساخت) قرار داد. مورن در مقاله‌ای که در شمارهٔ ژانویهٔ ۱۹۶۰ مجلهٔ فرانس آبزرواتوار به چاپ رسید اعلام کرد که «سینما- حقیقت جدیدی ممکن است»، سینما- حقیقتی که در آن مستند «اصالت زندگی را آن‌طور که زندگی می‌شود» به چنگ می‌آورد. در این رویکرد، فیلمساز به شریکی فعال تبدیل می‌گردد و به خلق نوعی درام اجتماعی برای دوربین کمک می‌کند. موضوع امکان می‌یابد تا زندگی خود را در برابر فیلمساز بازی کند، بازی‌ای «که ارزش حقیقت روانکاوانه را دارد، یعنی دقیقاً آنچه مخفی یا سرکوب شده است به سطح می‌آید.» تأکید بر روانشناسی و مشارکت فعال فیلمساز در میزانسن این رویکرد را از سبک مشاهدتی آمریکایی‌ها متمایز می‌کند.

مورن و روش در فیلم ***وقایع نگاری یک تابستان*** (۱۹۶۰) با یکدیگر همکاری کردند، فیلمی که روش‌های مورد نظر آنها را با جزئیات بیشتر به نمایش گذاشت و دیدگاه‌های قوم نگارانه را به مراکز شهری کشاند. این فیلم که در تابستان ۱۹۶۰ در پاریس و جنوب فرانسه فیلمبرداری شد، از تکنولوژی در حال ساخت دوربین‌های قابل حمل بهره می‌برد. مورن و روش برای ***وقایع نگاری یک تابستان*** از شمار بسیاری از مردم فیلم گرفتند و از آنها پرسیدند که آیا خوشبخت هستند یا خیر و چگونه زندگی می‌کنند. آنها صحنه‌هایی را به وجود آوردند (مارسلین در میدان کنکورد قدم می‌زند و با خودش و پدر مرحومش و میکروفون حرف می‌زند)، و ملاقات‌هایی را میان شخصیت‌های اصلی فیلم ترتیب دادند (آنجلو کارگر کارخانه با لاندری، دانشجویی از آفریقای غربی، حرف می‌زند). سازندگان فیلم نه تنها مرتباً سئوال‌هایی را برای موضوعات خود طرح می‌کنند و دائماً در مقابل دوربین ظاهر می‌شوند، بلکه گاهی نیز موضوعات خود را در مقام فیلمساز قرار می‌دهند: برای مثال، مارسلین با گروهی از مردم در خیابان مصاحبه می‌کند و در طی تک‌گویی خود نیز ضبط صوت را به دست می‌گیرد. در پایان، کسانی که با فیلم همکاری داشته‌اند بخش‌های تدوین شده را می‌بینند و دربارهٔ آنچه دیده‌اند توضیح می‌دهند. فیلم در حالی به پایان می‌رسد که سازندگان فیلم یعنی مشاهده‌گران فعال در موزه راه می‌روند و دربارهٔ پاسخ‌های گه‌گاه غیرمنتظرهٔ موضوعات خود بحث می‌کنند. ادگارمورن اشاره می‌کند، «از این‌که می‌بینم آدم‌هایی که بسیار دوست دارم، کسانی مثل ماریلو و مارسلین، مورد انتقاد قرار می‌گیرند ناراحت می‌شوم. فکر می‌کردم بیننده هم شخصیت‌هایی را که من دوست دارم دوست خواهد داشت.» و این‌گونه نتیجه می‌گیرد که «دشواری انتقال چیزها در همین جاست، ما بیش از حد درگیر شده‌ایم.»

انتخاب های مورن و روش تفاوت زیادی با انتخاب‌های درو و همکارانش داشت. هر دو گروه از دوربین متحرک و برداشت‌های بلند استفاده کردند، اما آمریکایی‌ها بر آدم‌های سرشناسی تمرکز کردند که در ارائهٔ خود به بیننده و به مردم (و غالباً حتی به دوربین) از نوعی تبحر برخوردارند. گروه درو قصد داشت در چارچوب قراردادهای ژورنالیسم حاکم «داستانی را پوشش دهد» و مرز مشخصی را میان گزارش‌گران فیلمساز و مردمی که در فیلم ظاهر می‌شوند ایجاد نماید. فرانسوی‌ها بیشتر در یک چارچوب انسان شناسانه عمل می‌کردند و علاقهٔ چندانی به خط داستانی نداشتند: فیلم‌های آنها در یک خط زمانی آزاد پیش می‌رود. سازندگان فیلم به موضوعات خود کاملاً نزدیک می‌شوند، اما در پایان خود فرایند فیلمسازی مستند را زیر سئوال می‌برند، امکانات آن را برای بهره‌کشی

تشخیص می‌دهند و شاید غیرقابل پیش بینی بودن آن را گرامی می‌دارند.

انتخابات مقدماتی نخستین فیلم از بیست مستند سینما- حقیقت بود که هزینهٔ آنها را مؤسسهٔ تایم - لایف تأمین کرد (هزینه‌ای حدوداً معادل ۲ میلیون دلار) و از ۱۹۶۰ تا ۱۹۶۳ توسط گروه درو ساخته شد. وقتی تایم - لایف نتوانستند اغلب این فیلم‌ها را به تلویزیون و ایالات متحد بفروشند، این پروژهٔ بلند پروازانه ناگزیر به پایان رسید. اما هر چند گروه درو در سال‌های ۳-۱۹۶۲ از هم پاشید، فیلمسازان گروه بعدها مستقلاً تعداد زیادی فیلم ساختند و بسیاری از اصول سینما- حقیقت را بسط داده و بهبود بخشیدند. فیلم **به عقب نگاه نکن** (۱۹۶۶) ساختهٔ دی . ای. پنه بیکر، باب دیلان را در سفرش به انگلستان به سال ۱۹۶۵ دنبال می‌کند و در حالی که دیلان از برخورد باگزارش‌گرانی که می‌کوشند موسیقی و دیدگاه‌های سیاسی و شخصیت او را درک و طبقه‌بندی کنند پرهیز می‌کند، پنه بیکر که یکی از افراد گروه دیلان به حساب می‌آید از موقعیت‌هایی که دیلان را به هیجان می‌آورد فیلم می‌گیرد. پنه بیکر میان موسیقی ساده‌ی دیلان (او به تنهایی می‌خواند و هم زمان گیتار آکوستیک و سازدهنی می‌نوازد) و روش فیلمسازی خود (که تصاویرش با یک دوربین «خانگی» و یک نفره گرفته می‌شود) شباهت‌هایی می‌یابد. پنه بیکر در قدم بعد فیلم Monterey Pop (۱۹۶۸) را ساخت، نمونه‌ای اولیه و موفق از فیلم کنسرت راکیومنتری Rockumentary که در آن دوربین پنه بیکر به خواننده و موسیقی وی، خصوصاً در سکانس مربوط به جیمی هندریکس، واکنش نشان می‌دهد و آن را کامل می‌کند.

فیلم‌های برادران مایسلز پس از منحل شدن گروه درو از سبک «بحران» در فیلم‌های اولیهٔ سینما- حقیقت فاصله می‌گیرد و بر زندگی روزمره متمرکز می‌شود. اما آنها همچنان به تصویر کردن شخصیت‌های برجسته نظیر جوزف ای.لوین (**شومن**، ۱۹۶۲) و مارلون براندو (***ملاقات با مارلون براندو***، ۱۹۶۵) ادامه دادند. فیلم ***فروشنده*** (۱۹۶۹) به دلیل نگاهش به گروهی از «مردم عادی آمریکا»، مردانی که با فروش انجیل زندگی بخور و نمیری دارند، در خور توجه است. در اینجا نیز موضوعات تصمیم گیرندهٔ اصلی‌اند، با این تفاوت که فیلمسازان در واقع می‌کوشند در نقاب ظاهری شخصیت نفوذ کنند؛ و در حالی که پل برنان دچار بحران فردی می‌شود، دوربین نقش روانکاو را پیدا می‌کند. برنان توانایی فروش، توانایی شیره مالیدن سر مشتریان یا به عبارتی توانایی ایفای نقش را از دست داده است. اما در پایان کلبی مسلکی او جای خود را - شاید به دلیل حضور دوربین - به نوعی صداقت و صمیمیّت جدید می‌دهد و او دیگر اعتقادی به کارهای روزمره خود ندارد. در فیلم ***باغ‌های خاکستری*** (۱۹۷۵) کنکاش در دنیای درونی و روانی موضوع ابعاد جدیدی می‌یابد. این فیلم نگاهی است به زندگی ادیث و ادی دیل، مادر و دختری که در خانه‌ای کلنگی در محلهٔ اعیانی ایستهمتن در لانگ آیلند زندگی می‌کنند. بررسی رابطهٔ آنها که ظاهراً حامی، اما در واقع تباه کنندهٔ یکدیگرند، مطالعه‌ای است در آسیب شناسی خانواده. در اینجا سازندگان فیلم رویکرد مشاهده‌ای را کنار می‌گذارند و نقش نوعی عامل شتاب دهنده را بازی می‌کنند و به طور فعال با موضوعات خود وارد تعامل می‌شوند. علاقهٔ روزافزون مایسلزها به تکنیک‌های سینما - حقیقت روش سابقاً در فیلم Gimme shelter (۱۹۶۹) نمود یافته بود. این فیلم نگاهی است به سفر گروه «رولینگ استونز» در آمریکا که با یک کنسرت آزاد در آلتامونت کالیفرنیا و مرگ یکی از طرفداران مسلح به دست «فرشته‌های جهنم» به پایان می‌رسد. میک جگر که بعداً از ماجرای قتل مطلع شد، به اتاق تدوین آورده شد تا فیلم‌های گرفته شده از صحنهٔ جنایت را تماشا کند و بدین ترتیب مایسلزها توانستند از خشونت بهره‌برداری کنند، در حالی که نوعی نقد خود بازتابنده را ارائه می‌کردند.

ریچارد لیکاک به معلمی بحث‌انگیز در انستیتو تکنولوژی ماساچوست و مُبلغ فیلمسازی سوپر ۸ یک نفره تبدیل شد. به زعم او این تجهیزات مزاحمت کمتری فراهم می‌کرد و تکنولوژی‌های تجاری را بیش از پیش طرد می‌کرد. لیکاک و تعدادی از دانشجویانش (ماریسا سیلور و جف کرینز و جوئل دی موت) با کار بر روی مجموعه مستند پیتردیویس به نام Middletown (۱۹۸۲) به جریان اصلی مستند سازی بازگشتند. لیکاک (دوربین) و سیلور (صدا) فیلم Community of Praise را ساختند که جستجوی خانواده‌ای از اهالی مونسی ایندیانا را برای یافتن ایمان و معنای دینی به تصویر می‌کشد. کرینز و دی موت گروهی از دانش‌آموزان سال آخر دبیرستان را دنبال کردند و بر زن سفید پوستی که عاشق یک دانش آموز سیاه پوست شده بود متمرکز شدند. این فیلم بحث‌انگیز عاقبت اجازهٔ پخش تجاری نیافت. خود رابرت درو نیز با فیلم ***حراج: یک قهرمان آمریکایی*** (۱۹۸۶) به تولید مستقل برای تلویزیون همگانی بازگشت. این فیلم بحران کشاورزی دههٔ ۱۹۸۰ را در زمانی که مزارع خانوادگی در شرف ورشکستگی بودند بررسی می‌کند و قهرمان برنامه که یک حراج کننده است به کار پر رونق خود می‌پردازد.

ژان روش (-۱۹۱۷)

در میان معتبرترین چهره‌های سینمای مستند سه نفر را می‌توان تشخیص داد که همگی نام «ژان روش» را بر خود دارند. این سه نفر در برخی خصایص مشترکند: پس زمینه‌ای در طبقهٔ اداری و روشنفکر فرانسه، تحصیل در Haute Ēeole des ponts et chaussées، و یک دوره کار در زمینهٔ انسان شناسی که عمدتاً به بررسی اهالی سونگای در آفریقای غربی اختصاص دارد.

نخستین روش یک قوم نگار است که علاقهٔ خاصی به آیین‌های تسخیر [یا جن‌زدگی] دارد. روش با بسط فنون مشارکت - مشاهده توانست به جای مشاهدهٔ صرف، در فعالیت‌های موضوعات خود شرکت کند. از این رو تعجبی ندارد که این قوم نگار مراسم تسخیر آثار مهمی همچون ***جادوگران وانزرپ*** (۹-۱۹۴۸) و ***اربابان دیوانه*** (۴-۱۹۵۳) را Ciné-transe (خلسهٔ سینمایی) توصیف می‌کند.

اما اهمیت روش بیشتر به این خاطر است که او از معدود انسان شناسان پیشرو است که از فیلم به عنوان ابزار اصلی قوم‌نگاری استفاده کرده است. در واقع او پس از اتمام رسالهٔ دکترای خود درباره مذهب و جادو در سونگای به سال ۱۹۶۰، گذشته از مقالات پراکنده هیچ متن یا رسالهٔ بلندی منتشر نکرده و در عوض بیش از هفتاد و پنج فیلم ساخته است.

روش به رغم دلبستگی بسیارش به زندگی سنتی متهم شده است (از جمله از سوی سمبن عثمان) که به آفریقایی‌ها «همچون حشرات» می‌نگرد. ***اربابان دیوانه*** فیلم بحث انگیزی بوده و روش در بخش اعظم دوران کاری خود درگیر این‌گونه بحث‌های ظاهراً اجتناب ناپذیر در زمینهٔ انسان شناسی بوده است.

دومین روش سینماگر و مستند ساز است، یکی از افراد گروه Cinématheque Francaise در پاریس در سال‌های جنگ جهانی دوم و فیلمسازی که از دههٔ ۱۹۶۰ به این سو از نزدیک در زمینهٔ احیاء مباحث سینماگران روسی دههٔ ۱۹۲۰ درباره ماهیت اعتبار و سندیت فیلم مستند فعالیت داشته است. روش با استفاده از اصطلاح سینما - حقیقت شیوهٔ بازتابی ورتوف در مستندسازی (شیوه‌ای که در فیلم ***مردی با دوربین فیلمبرداری***، ۱۹۲۹، شاهدیم) را یک‌بار دیگر مطرح کرد. برای مثال، روش در فیلم ***هرم انسانی*** (۹-۱۹۵۸) نوجوانان فرانسوی و آفریقایی را در دبیرستانی در ساحل عاج واداشت تا با یکدیگر وارد تعامل شوند و به بینندگان خود نیز نشان داد که چنین کاری می‌کند. وقتی روش سال بعد به فرانسه بازگشت تا فیلمی دربارهٔ «قبیلهٔ عجیبی که در پاریس زندگی می‌کند» بسازد، به همراه ادگار مورن جامعه‌شناس نوع مشابهی از «سینما- حقیقت» را در فیلم دوران ساز ***وقایع نگاری یک تابستان*** (۱۹۶۰) بسط داد. در این فیلم موضوع فیلم مستند به سازندهٔ فیلم تبدیل می‌شود، در حالی که روش و مورن نیز جایگاه برجسته‌ای در میان شرکت کنندگان در فیلم دارند. این نوع بازتابندگی بر فیلم‌های سنتی‌تر روش در زمینه قوم نگاری نظیر ***شکار شیر با تیر و کمان*** (۶۴-۱۹۵۷) تأثیر نهاد. در فیلم اخیر حتی تلگراف‌هایی که برای دعوت گروه به شکار فرستاده شد نیز نشان داده می‌شود. این صداقت به رغم جذابیت خود به ریاکارانه و محدودکننده بودن متهم شده است.

قوم نگاری روش تا حد زیادی از یک سنت فرانسوی مایه می‌گیرد که، برای مثال، به عوض الگوهای خویشاوندی بر کیهان شناسی اقوام تمرکز دارد، و روش مستند سازی او نیز از سبک فرانسوی فیلم شخصی (مثلاً در آثار کریس مارکر) نشأت می‌گیرد. با این همه روش فیلمسازی اصیل و منحصر بفرد است. این اصالت را می‌توان در آثار روش سوم که شخصیتی دیریاب‌تر است به روشن‌ترین شکل دید، یعنی در آثار «قوم - داستان‌ها» (Ethno - Fictions). روش حتی در ***جگوار*** (۶۷-۱۹۵۴) نیز که مستندی بازسازی شده دربارهٔ مهاجرت سنتی مردان جوان سونگای به ساحل گینه برای یافتن کار است به موضوعات خود اجازه می‌داد تا ایدهٔ اصلی فیلم را پیشنهاد کنند. روش از بازسازی آنچه اتفاق افتاده یا می‌توانست بیافتد، کاری که فلاهرتی کرده بود، یک گام دیگر به پیش رفت و آنچه را که امکان به فیلم در آوردنش نبود - مثلاً زندگی درونی موضوعات- بازسازی کرد. این رویکرد را می‌توان در فیلم ***من، یک مرد سیاه*** (۱۹۵۷) دید که در آن از یک گروه از آفریقایی‌های شهرنشین دعوت می‌شود تا به رؤیاهای خود برای تعطیلات آخر هفته جامه عمل بپوشانند، به کلام روش: «نوعی سرزمین افسانه‌ای بر پایهٔ مشت‌زنی، سینما، عشق و پول.»

روش گفته است که «داستان تنها راه نفوذ در واقعیت است». در آیندهٔ دور، با توجه به موقعیت بحث‌انگیز تصویر مستند به عنوان شاهد و سند در دنیای نظریه‌های پست مدرن و دستکاری‌های دیجیتال چنین تمایلی به کنار گذاردن قالب تنگ عینیت می‌تواند مهم‌ترین میراث وی برای سینمای مستند باشد.

برایان وینستون

گزیده فیلم‌شناسی

اربابان دیوانه (۴-۱۹۵۳)؛ من، یک مرد سیاه (۱۹۵۷)؛ هرم انسانی (۹-۱۹۵۸)؛ وقایع نگاری یک تابستان (۱۹۶۰)؛ شکار شیر با تیر و کمان (۱۹۶۴)؛ جگوار (۶۷-۱۹۵۴)؛ Cocorico Monsieur Poulet (۱۹۷۷).

کتاب‌شناسی

Etone, Michael(efd.)(1979), Anthropology-Reality-Cinema: The Films of Jean Rouch.

اربابان دیوانه (۴-۱۹۵۳) بررسی قوم‌شناسانه ژان روش از کیش تسخیر

کریس مارکر (-۱۹۲۹)

«از سرزمینی دور برایت می‌نویسم». گزارش فیلم ***نامه‌ای از سیبری*** (۱۹۵۸) با این کلمات آغاز می‌شود و با تأکیدش بر سفر و نوشتن، دو ویژگی پایدار سینمای کریس مارکر (با نام اصلی کریستین فرانسوا بوشه - ویله نو) را آشکار می‌سازد.

مارکر که روشنفکری سیاسی و چند زبانه است در سال‌های پس از جنگ تحت تأثیر دو چهرهٔ برجستهٔ این دوران یعنی آندره مالرو و آندره بازن قرار گرفت. او (ظاهراً پس از یک دوره فعالیت در نهضت مقاومت) با بازن در بخش تئاتر «Travail et Culture» (که در آن زمان تحت حمایت ایدئولوژیک حزب کمونیست فرانسه قرار داشت) کارکرد و در نخستین شماره‌های کایه دو سینما نیز قلم زد. پس از آن مدتی به عنوان عکاس و روزنامه‌نگار فعالیت داشت. آثار ادبی او عبارتند از یک رمان (Le coeur net، ۱۹۵۰)، یک کتاب انتقادی دربارهٔ ژان ژیرودو، و یک دوره همکاری با ناشری فرانسوی در دههٔ ۱۹۵۰ که حاصل آن یک رشته مقالات مصور با عنوان Coréennes و ویراستاری مجموعه سفرنامه‌های «Petite planété» بود. ساختار این سفرنامه‌ها که تلفیقی از عکس و تفسیرهای کنایی و شاعرانه بود - به گفتهٔ ژیل ژاکوب - بر سبک فیلم‌های اولیه‌اش تأثیر نهاد.

مارکر در دههٔ ۱۹۵۰ و اوایل دههٔ ۱۹۶۰ با یک رشته مستندهای بسیار برجسته به شهرت رسید. این آثار در محل و در نقاط مختلف جهان از جمله فنلاند (***المپیک ۵۲***، ۱۹۵۲)، چین (Dimanche à pékin، ۱۹۵۶)، سیبری (***نامه‌ای از سیبری***، ۱۹۵۸)، فلسطین اشغالی (Description d'un combat، ۱۹۶۰) و کوبا (cuba, si!، ۱۹۶۱) ساخته شدند. این فیلم‌ها که بخشی مستند و بخشی سفرنامه‌اند، اما هرگز به طور کامل به یکی از آن دو تبدیل نمی‌شوند، غالباً به مسائل و حوادث سیاسی می‌پردازند و وجه مشخصه شان تفسیرهای غیرعادی و شکاکانه و گه گاه غنایی آنهاست که آشکارا نقش فیلمساز و دسترسی‌اش به حقیقت حوادث تصویر شده را برجسته می‌سازد. سکانس‌هایی از فیلم ***نامه‌ای از سیبری*** که کارگران روسی را حین ساخت یک جاده نشان می‌دهد از این لحاظ بسیار در خور توجه است. مارکر برای تضعیف عقاید سنتی دربارهٔ «عینیّت» فیلم مستند، بر روی تصاویر مشابه از سه تفسیر اندک متفاوت استفاده می‌کند: بسته به نوع تفسیر، تصاویر کارگران را به ترتیب «خوشحال»، «ناراحت»، و به سادگی «اهل شوروی» می‌نمایاند.

مارکر که از گروه به اصطلاح «چپ» موج نوی فرانسه به حساب می‌آمد، به همراه آلن رنه فیلم les stutues meurent aussi (۱۹۵۰) را کارگردانی کرد و برای فیلم‌های Le mystére de l'atelier quinze (۱۹۵۷) ساخته آلن رنه، À valparaiso (۱۹۶۲) ساختهٔ بوریس ایونس و Sixiéme face dn pentagon (۱۹۶۸) ساختهٔ فرانسوا رایخن باخ، گفتار متن نوشت.

وجه مشخصهٔ کار مارکر در سراسر این دوران فیلم - مقاله‌های فوق‌العاده شخصی است که حس بازیگوشی آنها که ناشی از حاشیه روی‌های ادبی است به واسطهٔ واقعیت ذاتاً پیش پا افتاده و روزمره‌ای که از آن منشأ می‌گیرند تقویت می‌شود. فیلم ***فرودگاه*** (۱۹۶۲) از بقیهٔ آثار این دوره برجسته‌تر است. یک روایت علمی - تخیلی کوتاه بازمانی در حدود بیست دقیقه که در عین حال نوعی سفرنامه است - منتهی این‌بار سفری نه در فضا، که در زمان. ***فرودگاه*** تقریباً به طور کامل از مونتاژ تصاویر ساکن ساخته شده است. **حرکت** لحظه‌ای تصویر - تبدیل شدن عکس به فیلم - زنی که چشم می‌گشاید به راستی یکی از نفس‌گیرترین لحظات در سینمای مدرن است.

می ۱۹۶۸ برای مارکر نیز همچون بسیاری از فیلمسازان فرانسوی هم نسل او نقطهٔ عطف بود. مارکر در راستای حذف کارگردان به عنوان مؤلف فیلم، رویکرد فردی خود را کنار نهاد و گروهی از فیلمسازان مبارز را تحت عنوان «اسلون» (Société pour le lancement des oeurres Nourelles) گرد آورد. اسلون در کنار شماری از ciné-tractهای ناشناس، فیلم Le train en marche (۱۹۷۳) را ساخت که هم نوعی ارزیابی دیالکتیکی دوباره از کار قبلی مارکر یعنی ***نامه‌ای از سیبری*** بود و هم بررسی train - agitهای شوروی به عنوان یک نمونه رادیکال تاریخی و کار فیلمساز انقلابی الکساندر مرودکین، شخصیتی که حضور پایداری در سراسر کارنامهٔ مارکر داشت.

آثار مارکر را می‌توان به سه دورهٔ قبل، در خلال و بعد از ۱۹۶۸ تقسیم کرد. فیلم دو قسمتی Le fond de l'air est rouge (۱۹۷۷) که به ارزیابی حوادث می ۱۹۶۸ می‌پردازد نوعی تسویه حساب صریح با خاطرات و تصاویر این دوره است. اما در واقع تسویه حسابی است ناقص. همین دلمشغولی‌ها در فیلم Sans soleil (۱۹۸۲) نیز دیده می‌شود که در آن مباحث تعهد سیاسی و «فیلمسازی چریکی» با تصاویر تأثیر گذاری از توکیو و گینهٔ بیسائو، یعنی «دو قطب بقا»، ترکیب می‌شوند و (به شیوهٔ ***فرودگاه***) با روایتی دربارهٔ سفر زمانی همراه می‌شوند. شایسته است Sans soleil را به خاطر

سفر به آینده: ماشین واقعیت در فیلم کوتاه فرودگاه (مارکر، ۱۹۶۲)

فصاحت واکنش‌های مالیخولیایی‌اش به قطعیت‌های فسادپذیر و ایدئولوژیک دهۀ ۱۹۶۰ و نیز به دلیل نگاه طنز آمیزش به موقعیت تصویر در جوامع چند رسانه‌ای یکی از فیلم‌های مهم دهۀ ۱۹۸۰ به شمار آوریم.

مارکر در دهه‌های ۱۹۸۰ و ۱۹۹۰ علاقه‌اش را به تکنولوژی‌های جدید صوت و تصویر به کار در زمینۀ تجهیزات چند رسانه‌ای (Zapping zone) برای «Passages de l'Image» در مرکز ژرژپمپیدو، ۱۹۹۲) و ویدئو، موزیکال (برای کلیپ Getting Away with it متعلق به گروه الکترونیک، ۱۹۹۰) و نیز تلویزیون گسترش داد. در این زمینه خصوصاً می‌توان به مجموعه سیزده قسمتی او دربارۀ تاریخ L' Héritage de la chouette (۱۹۸۹) و آخرین ارزیابی‌اش از مرودکین، ***واپسین بلشویک*** (۱۹۹۲)، اشاره کرد که یاد این فیلمساز شوروی را به سبک دوران پس از پرسترویکا گرامی می‌دارد.

کریس دارک

گزیده فیلم‌شناسی

Les statues meurent aussi (کارگردانی مشترک به همراه آلن رنه، ۱۹۵۰)؛ نامه‌ای از سیبری (۱۹۸۵)؛ Le Joli mai (۱۹۶۲)؛ فرودگاه (۱۹۶۲)؛ Le fond de l'air est rouge (۱۹۷۷)؛ Sans soleil (۱۹۸۲)؛ آخرین بلشویک (۱۹۹۲)

کتاب شناسی

Bensaia, Reda(1990), From the Photogram to the Pictogram: On Chris Marker's La Jetee.

Jacob, Gilles(1966), Chris Marker and the Mutanys.

Marker, Chris(1961), Commentaries.

فیلمسازان دیگری نیز در «انقلاب» سینما - حقیقت در ایالات متحد شرکت داشتند، کسانی همچون مایکل رومر و رابرت یانگ (Cortile Casino، ۱۹۶۱)، جک ویلیس (Lay My Burden Down، ۱۹۶۵)، آرتور بارون (Sixteen at Webster Groves، ۱۹۶۶) و ویلیام سی. جرسی (***زمانی برای سوختن***، ۱۹۶۶). فیلم The Brig (۱۹۶۴) ثبت دقیق زندگی در یک زندان نیروی دریایی توسط لیونیگ تیاتر به سبک سینما - حقیقت است؛ مکاس بعداً شروع به ساخت یک رشته فیلم خاطرات نظیر ***خاطرات و یادداشت‌ها و طرح‌ها (والدن)*** (۱۹۶۸) و ***خاطرات سفر به لیتوانی*** (۱۹۷۲) کرد.

در فرانسه نیز مستند نو علاقمندانی یافت. ماریو راسپولی با فیلم‌های ***ناشناخته‌های جهان*** (۱۹۶۱) و ***نگاهی به دیوانگی*** (۱۹۶۱) رویکردی مشاهده گرایانه را اتخاذ نمود. کریس مارکر نیز دو فیلم سینما - حقیقت تهیه نمود، Cuba , Si (۱۹۶۱) و ***ماه دوست داشتنی می*** (۱۹۶۳). فیلم اخیر که در قطع ۱۶ میلی‌متری فیلمبرداری شد و بعداً برای نمایش در سینماها به قطع ۳۵ میلی‌متری تبدیل شد یک مطالعۀ وسیع جامعه شناختی دربارۀ پاریس در می ۱۹۶۲، زمان پایان جنگ الجزایر، است که عموماً بر فنون مصاحبه متکی است.

کانادایی‌ها با سرمایۀ واحد فیلم ملی کانادا (NFB) فیلم‌های مهمی را به کارنامۀ سینما - حقیقت افزودند. مستندهای آنها نیز همچون فرانسه و ایالات متحد، غالباً توسط تیمی از تهیه‌کننده - کارگردان‌ها ساخته می‌شد. ***پسر تنها*** (۱۹۶۱) به کارگردانی وولف کوینگ و رومن کرویتر، تصویر شادی از پل آنکا خواننده و بت نوجوانان ارائه می‌دهد و آغازی است بر فیلم‌های عمیق‌تر بعدی در بارۀ ستارگان موسیقی پاپ. کلود ژوترا، مایکل بِرو، کلود فورنیر و مارسل کاریه از L'Equipe Francaise فیلم ***مسابقه*** (۱۹۶۱) را ساختند که دربارۀ کُشتی حرفه‌ای، ساختگی بودن آن، و علاقمندانی است که جذب آن می‌شوند. بِرو، کاریه و پیر پِرو نخستین مستند بلند کبک ***برای آیندگان*** (۱۹۶۳) را ساختند که گروهی از کانادایی‌های فرانسوی را در نقاط دور افتاده دنبال می‌کند که روش تقریباً فراموش شدۀ شکار نهنگ را احیاء می‌کنند. مستند ***وارن دیل*** (۱۹۶۷) ساخته آلن کینگ که نگاهی است به وضعیت کودکان در یک مرکز درمانی برای اختلالات عاطفی جوانان، از سوی سی.بی.اس اجازۀ پخش نیافت.

البته همۀ کشورها و همۀ فیلمسازان با چنین اشتیاقی به تکنولوژی و فنون سینما - حقیقت روی نیاوردند. در اروپای

شرقی و شوروی مستندهای برجسته و مهم هنوز در قطع ۳۵ میلی‌متری ساخته می‌شد. اما به طور کلی در دهۀ ۱۹۶۰ سینمای مستند به اعتبار و محبوبیتی دست یافت که لااقل در دوران صلح بی‌سابقه بود. فیلم‌های داستانی نظیر **دکتر استرنج لاو** (۱۹۶۳) ساختۀ استنلی کوبریک، Adieu Philippine (۱۹۶۲) ساختۀ ژاک روزیه و **شب یک روز سخت** (۱۹۶۴) ساختۀ ریچارد لستر، با استفاده از فنون سینما - حقیقت در جهت افزودن بر حس واقعیت، دستاوردهای این نوع سینما را به رسمیت شناختند.

۱۹۶۸ و بعد

سال ۱۹۶۸ سال حمله روزتت در ویتنام، آشوب‌های دانشجویی و اشغال کارخانه‌ها در فرانسه و سراسر جهان و بهار پراگ و سرکوب آن توسط تانک‌های شوروی بود. دانشجویان و علاقه‌مندان به بازنمایی‌های رسانه‌ای به مفهوم عینیت در سینمای مستند با شکاکیتی فزاینده می‌نگریستند و فیلم مستند به شکلی فزاینده ابزاری برای بیان دیدگاه‌های اعتقادی تلقی می‌شد. مستند سازان در آمریکا و نقاط دیگر در تقابل با دیدگاهی که از سوی مراجع رسمی و تلویزیون تبلیغ می‌شد، برداشت متفاوتی را از جنگ ویتنام ارائه می‌کردند. یوریس ایونس مستند ساز کهنه کار به ویتنام دعوت شد تا فیلم **مدار هفدهم** (۱۹۶۷) را بسازد؛ ویتنامی‌های شمالی فیلم **بعضی شواهد** (۱۹۶۹) را به نمایش درآوردند که تأثیر بمب‌ها و تسلیحات آمریکایی را بر انسان‌ها، جانوران، گیاهان و ساختمان‌ها نشان می‌داد؛ و در آمریکا امیل دی آنتونیو مستند ساز معتبر در فیلم **در سال خوک** (۱۹۶۹) سیاست دولت را به نقد کشید.

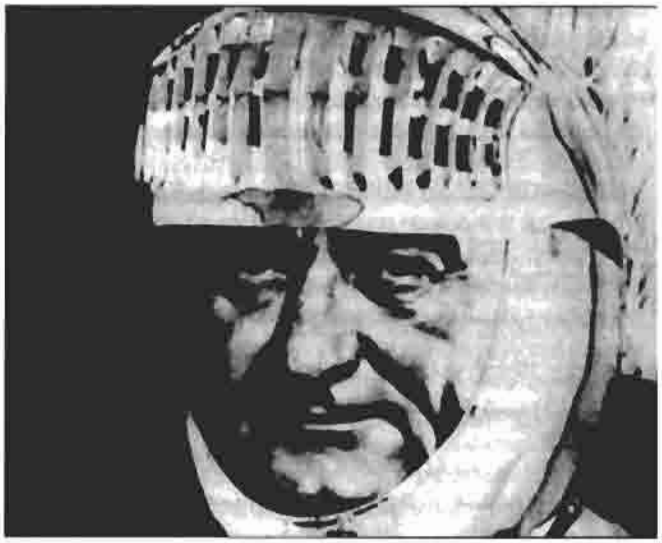
در ۱۹۶۸ و سال‌های بعد از آن، گروه‌های جدید فیلمسازی در چهارگوشۀ جهان شکل گرفت تا دیدگاه‌های رادیکال خود را دربارۀ بحران جهانی ابراز دارد. در فرانسه، ژان لوک گدار و ژان پیر گورن گروه ژیگا ورتوف را تشکیل دادند و کریس مارکر به تعدادی فیلمساز جوان ملحق شد تا گروه اسلون را به وجود آورد. در ژاپن، گروه گروپ ویژن فیلم Dead come and cut off my retreat (۱۹۶۹) را دربارۀ مبارزۀ کارگران در صنایع کوچک ساخت و در بریتانیا گروه‌های سینما اکشن و برویک استریت شکل گرفت.

اما گروه نیوزریل با داشتن شعباتی در اغلب شهرهای بزرگ آمریکا سرآمد سازمان‌های تندروی فیلمسازی در این کشور به حساب می‌آمد. این گروه که در اواخر سال ۱۹۶۷ شکل گرفت و تولید فعالانۀ فیلم را در ۱۹۶۸ آغاز نمود، ارتباط نزدیکی با اس.دی.اس (دانشجویان طرفدار جامعۀ دموکراتیک) داشت، سازمانی که دیدگاه‌هایش در اواخر دهۀ ۱۹۶۰ روز به روز رادیکال‌تر می‌شد. اعضای نیوزریل با کار گروهی، ولو تا حدی مرد سالارانه، در تلاش بودند تا فیلم‌هایی را در زمینۀ اطلاع رسانی و سازماندهی برای جنبش تهیه نمایند. یک نمونۀ به ویژه جذاب از آثار نیوزریل یعنی فیلم **پلنگ‌های سیاه** (۹-۱۹۶۸) حاوی مصاحبه‌هایی با هیو نیوتن و الریج کلیور رهبران پلنگ‌ها، نمایش قدرت این گروه و اعلام برنامۀ ده ماده‌ای پلنگ‌ها توسط بابی سیل است. فیلم‌های نیوزریل از سبکی ترکیبی متشکل از عکس‌های فیلمبرداری شده، فیلم‌های گرفته شده توسط اعضای گروه، بخش‌های حذف شده از فیلم‌های خبری که توسط کارگران طرفدار گروه در درون صنعت رسانه‌ای «آزاد می‌شدند»، گفتار و مصاحبه‌های هم‌زمان برخوردار بود. همۀ فیلم‌ها سیاه و سفید بودند و تصاویر با روش‌های تدوینی انفصالی برگرفته از نظریات آیزنشتین و ورتوف سر هم می‌شدند.

اما سبک نیوزریل بیش از همه تحت تأثیر مستندهای آن زمان آمریکای لاتین، خاصه کوبا، بود. مونتاژ جدلی سانتیاگو آلوارز، مستند ساز کوبایی، الگوی اصلی بود، اما دیگر فیلم‌های کوتاه کوبایی نظیر فیلم زیبای اکتاویو کورتاسار، **برای بار نخست** (۱۹۶۷)، دربارۀ واکنش روستائیانی که سینما را برای اولین بار می‌بینند، نیز بر فیلمسازان آمریکایی و اروپایی تأثیر گذاشت.

سینمای مستند آمریکای لاتین در واقع با حماسۀ سه قسمتی Hour of the Furnaces که توسط فرناندو سولاناس و اکتاویو گتینوی آرژانتینی بین سال‌های ۱۹۶۶ تا ۱۹۶۸ ساخته شد به بلوغ رسید؛ فیلمی که مکمل بیانیۀ قدرت‌مند آنها «به سوی سینمای سوم»، چاپ شده به سال ۱۹۶۹، بود. آنها در این بیانیه خواستار فیلم‌های ضد استعماری شده بودند، فیلم‌هایی که فعالانه در برابر نظام حاکم می‌ایستادند. این فیلم‌ها بخشی از مبارزه «علیه ایده‌ها و الگوهای دشمن که در تک تک ما یافت می‌شوند» بودند.

انسان سینمای سوم، اعم از سینمای چریکی یا فیلم اکت با انواع نامحدود خود (فیلم کلمه، فیلم شعر، فیلم مقاله، فیلم جزوه، فیلم گزارش و امثال این) مقدم بر هر چیز در برابر صنعت فیلم می‌ایستد و در برابر سینمای شخصیت‌ها با سینمای مضامین، در برابر سینمای افراد با سینمای توده‌ها، در برابر سینمای مؤلف با سینمای گروهی، در برابر سینمای نو



LBJ به کارگردانی مستندساز آمریکای لاتین، سانتیاگو آلوارز

استعماری سوء اطلاعات با سینمای اطلاعات، در برابر سینمای گریز با سینمای حقیقت یاب، و در برابر سینمای انفعال با سینمای تهاجم قد علم می‌کند.

این فیلم آرژانتین را نمونه‌ای تراژیک و قدری غیرعادی از استعمار جدید اقتصادی و فرهنگی می‌نمایاند. منابع طبیعی این کشور برای خرید کالای مصرفی آمریکایی و اروپایی صادر می‌شود. Hour of the Furnaces به رغم دشمنی‌اش با امپریالیسم فرهنگی و اقتصادی انباشته از ارجاعات به خود تاریخ سینماست: قصابی گاوها در ***اعتصاب*** آیزنشتین و صحنهٔ گورستان از فیلم ***دربارهٔ نیس*** ساختهٔ ویگو. Hour of the Furnaces چه در حین ساخت و چه پس از اتمام، غالباً به طور مخفیانه به نمایش در آمد و هدف از نمایش آن نیز برانگیختن بحث و گفتگو بود، و از این رو شرکت در جلسات نمایش به فعالیتی سیاسی تبدیل شد.

آفریقا نیز از موج جدید مستند سازی برکنار نماند. تا پیش از دههٔ ۱۹۶۰ اکثر مستندهای آفریقایی را فیلمسازان سفید پوست می‌ساختند (به استثنای چند مورد قابل ذکر نظیر تیمیته باسوری که در ۱۹۶۳ چند فیلم کوتاه را برای سنگال ساخت)، اما از ۱۹۶۷ به بعد نسل جدیدی از فیلمسازان در آفریقای فرانسوی زبان پا گرفت و شروع به ثبت الگوهای در حال تغییر زندگی در کشورهای تازه استقلال یافته کرد. در ساحل عاج تیمیته و هنری دوبارک بین سال‌های ۱۹۶۷ تا ۱۹۷۷ مستندهای متعددی ساختند و در سنگال ماهاما جانسون ترائوره و صفی‌فای آثاری را دربارهٔ مهاجرت از روستا به شهرها و زندگی شهری به وجود آوردند. ماریاما هیما فیلمساز نیجریه‌ای و شاگرد ژان روش فیلم ***بابوبانزا*** (۹۰-۱۹۸۵) را ساخت که مجموعه‌ای از فیلم‌های کوتاه دربارهٔ باز یافت مواد (لاستیک و ماشین) بود. بسیاری از سرآمدان سینمای آفریقا کار خود را با مستند سازی آغاز کردند، کسانی همچون ایدریسا اودرائوگو و سلیمان سیسه و گاستن کابُر.

همزمان با گسترش مستندسازی در سراسر جهان در اواخر دههٔ ۱۹۶۰، نخست به دلیل جنبش حقوق مدنی در ایالات متحد و ثانیاً به واسطهٔ ظهور جنبش‌های فمینیسم و همجنس‌گرایی در آمریکا و اروپا تنوع تازه‌ای در میان مستند سازان غربی به وجود آمد. ایستگاه‌های تلویزیونی آمریکا تحت فشار گزارش کرنر دربارهٔ بی‌نظمی‌های اجتماعی مجبور به انجام اقداماتی در زمینهٔ افزایش حضور سیاه‌پوستان و اقلیت‌های کشور در تلویزیون شدند. لذا تلویزیون سراسری با نمایش فیلم ***هنوز یک برادر: در درون طبقهٔ متوسط سیاه‌پوست*** (۱۹۶۸) موافقت کرد، مستندی که توسط ویلیام گریوز و ویلیام برنچ فیلمسازان سیاه پوست ساخته شده بود. گریوز که مستند سازی را در واحد فیلم ملی کانادا (NFB) فرا گرفته بود مدیر تولید مجلهٔ تلویزیونی ***نشریهٔ سیاه*** (۷۰-۱۹۶۸) شد و پس از آن مستندهای زیادی را دربارهٔ زندگی سیاه پوستان آمریکا ساخت، از جمله ***علی، یک مشت زن*** (۱۹۷۰) دربارهٔ محمد علی کلی قهرمان سنگین وزن و از نظر سیاسی بحث‌انگیز آمریکا. ***نشریه سیاه*** و برنامه‌های مشابه فرصت‌هایی را برای نسل جدیدی از مستند سازان سیاه نظیر سنت کلر بورن (***در حرکت: امیری باراکا***، ۱۹۸۵) و کارول پاروت بلو (***دوزن***، ۱۹۷۷) فراهم کرد.

مهاجرانی که از آمریکای جنوبی به ایالات متحد آمده بودند - خاصه مکزیکی‌ها و پورتوریکویی‌ها - نیز به زودی خواستار فرصت‌های مشابهی در تولید تلویزیونی شدند. برنامهٔ تلویزیونی رئالیدادس در طی سه سال پخش خود (۵-۱۹۷۲) مجموعه‌ای از مستندهای بحث‌انگیز را به نمایش گذاشت. خوزه گارسیای فیلمساز نیز پیش از این نمونهٔ فیلمی را برای نمایش تلویزیونی La carreta (۱۹۷۰) که «ترجمه اقتباسی» آزاد از نمایشنامهٔ ملودراماتیک رنه مارکز نویسندهٔ مشهور پورتوریکویی بود ساخته بود. فیلم با یکی از مصاحبه‌های کارگردان آغاز می‌شد، سپس بخش‌هایی از نمایشنامه ارائه می‌گردید و آنگاه خط قصه به یک مستند شهری تبدیل می‌گردید.

گروه نیوزریل نیز به همین ترتیب مجبور شد تا در زمینهٔ تنوع نژادی و جنسیتی اعضای خود اقدام کند. پس از یک دوره ناآرامی و اغتشاش (که طی آن مجلهٔ رَت گروه نیوزریل را به

عنوان مدافع «برتری مرد - چپ» برگزید)، گروه رفته رفته نوعی گرایش جهان سومی یافت. بسیاری از اعضای اصلی گروه را ترک کردند و دست آخر عده‌ای از اعضای عمدتاً جهان سومی باقی ماندند و نام سازمان را به «نیوزریل جهان سوم» تغییر دادند.

در ۱۹۷۲ و در حالی که نیوزریل در شرف از هم پاشی بود کریس چوی آسیایی - آمریکایی و سوزان را بسون آفریقایی - آسیایی فیلم ***کودکان‌مان را آموزش دهیم*** را ساختند. آثار بعدی آنها با بودجهٔ دولتی و ملّی هنرها ساخته شد، فیلم‌هایی از قبیل ***آنگاه که همه ناپدید می‌شوند*** (۱۹۷۴) دربارهٔ شرایط ظالمانهٔ زندگی در زندان زنان. اما چوی توجه به مسائل مربوط به جامعهٔ نژادی خود را با فیلم From Spikes to Spindles (۱۹۷۶) آغاز کرد که دربارهٔ زندگی مهاجران چینی و فعالیت رو به رشد سیاسی در محلهٔ چینی‌های نیویورک است. از این تاریخ به بعد آثار او عمدتاً به این مسائل می‌پردازند؛ فیلم‌هایی همچون ***مثلث می سی‌سی پی*** (۱۹۸۴) و ***چه کسی وینست چین را کشت؟*** (۱۹۸۹، همراه رنی تاجیما). چوی سپس فیلم ***خانه‌های دور از هم: کره*** (۱۹۹۱) را ساخت. همکار او در این فیلم جی. تی. تاکاجی بود، یک کره‌ای - آمریکایی که به زادگاه خود و خانواده‌ای که پس از تقسیم کشور به شمال و جنوب به مدت چهل سال از هم جدا بودند باز می‌گردد.

با اوج‌گیری فمینیسم در اوایل دههٔ ۱۹۷۰ بسیاری از زنان به مستند سازی روی آوردند و آن را ابزار مفید و سهل الوصولی برای ساختن فیلم‌های مبارزاتی و کاوش شخصی‌تر در مسائل زنان یافتند. نقطهٔ اشتراک اغلب آنها این شعار بود که «امر شخصی امر سیاسی است». فیلم ***منطقهٔ هارلان یو.اس.ای*** (۱۹۷۶)، ساختهٔ باربارا کوپل، به ثبت مراحل مبارزه برای تشکیل اتحادیه در مناطق زغال سنگ خیز که زنان نقش تعیین کننده‌ای در آن دارند می‌پردازد. جویس چوپرا در فیلم **جویس در ۳۴** (به همراه کلودیا ویل، ۱۹۷۲) نگاهی داشت به تنش‌های میان کار و بچه‌داری، و آمالیا روتچیلد در فیلم ***نانا، مادر و من*** (۱۹۷۴) رابطهٔ میان سه نسل از زنان، از جمله خودش، را بررسی کرد. در کانادا، آن کلر پویریر فیلم Les Filles du Roy (۱۹۷۴) را ساخت که مبارزات تاریخی زنان کبک را پی می‌گیرد و آن ویلر فیلم ***مادر بزرگ معظم*** (کانادا، ۱۹۷۵) را تهیه کرد که دربارهٔ زنان ساکن چمن‌زار است. فمینیست‌های آلمان نیز در دههٔ ۱۹۷۰ مستندهای بسیاری تهیه کردند و برجسته‌ترین کارگردان‌شان هلک ساندر است که در مستندهای دههٔ ۱۹۷۰ خود نظیر ***آیا قرص رهایی بخش است؟*** (۱۹۷۲) به بررسی مسائل زنان پرداخت و این روند را با حماسهٔ تاریخی خود Liberators Take Liberties (۱۹۹۲) دربارهٔ زنان آلمانی که در پایان جنگ جهانی دوم مورد تجاوز سربازان شوروی قرار گرفتند ادامه می‌دهد. در انگلستان نیز تعدادی مستند فمینیستی از جمله ***زنان روندا*** (۱۹۷۱) که اثری پیشگام در بررسی تاریخ زنان است ساخته شد، اما این جنبش در مجموع از فرم‌های سنتی مستند فاصله گرفت و به روش‌هایی از فیلمسازی پرداخت که هم تصاویر مستند و هم تصاویر داستانی زنان را مورد پرسش قرار می‌داد. این گرایش در آثاری همچون فیلم شالوده شکن گروه برویک استریت ***پاک کنندگان شب*** (۱۹۷۵) به ورای مرزهای فمینیسم قدم نهاد.

زنان جهان سوم عموماً یک دهه دیرتر از همتایان خود در آمریکا و اروپای غربی توانستند فرصت‌های بیشتری برای فیلمسازی بیابند. گروه کلمبیایی Cine mujer در دههٔ ۱۹۸۰ مستندهای متعددی تهیه کرد که غالباً از عناصر داستانی بهره می‌بردند. و در برزیل گروه لیلیث ویدئو اقدام به ساخت مستندهای کوتاه ویدئویی کرد، آثاری همچون ***زنان سیاه*** (۱۹۸۵) ساختهٔ سیلوانا آفرام دربارهٔ هویت نژادی و نژادگرایی در برزیل و ***بوسه بر دهان*** (۱۹۸۷) ساختهٔ یاسیراملو که مجموعه مصاحبه‌هایی است با فواحش.

زنان هندی نیز فرصت‌های جدیدی به دست آوردند. میراناثر پیش از ساخت فیلم‌های سینمایی، دو مستند **بسیار دور**

زندگی و اوقات رزی میخ پرچ کن (کانی فیلد، ۱۹۸۰)

از هند (۱۹۸۲) که نگاهی است به زندگی مهاجران در نیویورک و ***کابارهٔ هند*** (۱۹۸۵) دربارهٔ شرایط اسفبار رقاصه‌های کاباره‌ها را ساخت. زنان گروه مدیا استورم نیز تعدادی مستند ویدئویی دربارهٔ انقیاد زنان ساختند: ***در هند سکولار*** (۱۹۸۶) به لایحهٔ ننگین زنان مسلمان اعتراض می‌شود و ***از خاکستر سوزان*** (۱۹۸۸) احیاء سنت Suttee را پس از آنکه زنی ۱۸ ساله در آتش مراسم تشییع شوهرش سوزانده شد محکوم می‌کند.

فیلمسازان همجنس‌گرا به عنوان بخشی از نهضت حقوق همجنس‌گرایان در میانهٔ دههٔ ۱۹۷۰ ساخت فیلم‌های مستند را آغاز کردند: Word Is Out ساختهٔ پیتر آدیر و گروه سینمایی ماریپوسا در ۱۹۷۶، و Gay U.S.A. ساختهٔ آرتور براسان و اتحادیهٔ هنرمندان برای حقوق همجنس گرایان در روز آزادی همجنس‌گرایی به سال ۱۹۷۷. در فیلم‌هایی همچون ***او حتی تنباکو هم می‌جوید*** (۱۹۸۳) ساختهٔ لیزاستیونس و استل فریدمن دربارهٔ زنان همجنس‌گرای کالیفرنیا در قرن نوزدهم و ***دوران هاروی میلک*** (۱۹۸۴) ساختهٔ رابرت اپستین و ریچارد اشمیکن دربارهٔ سیاستمدار همجنس‌گرایی که پس از رسیدن به مقام شهرداری سانفرانسیسکو به قتل رسید، چهره‌های تاریخی به تصویر در می‌آیند. اما در اواخر دههٔ ۱۹۸۰ توجه به سوی مسألهٔ ایدز جلب شد که می‌رفت جامعهٔ همجنس‌گرایان را از هم بپاشد.

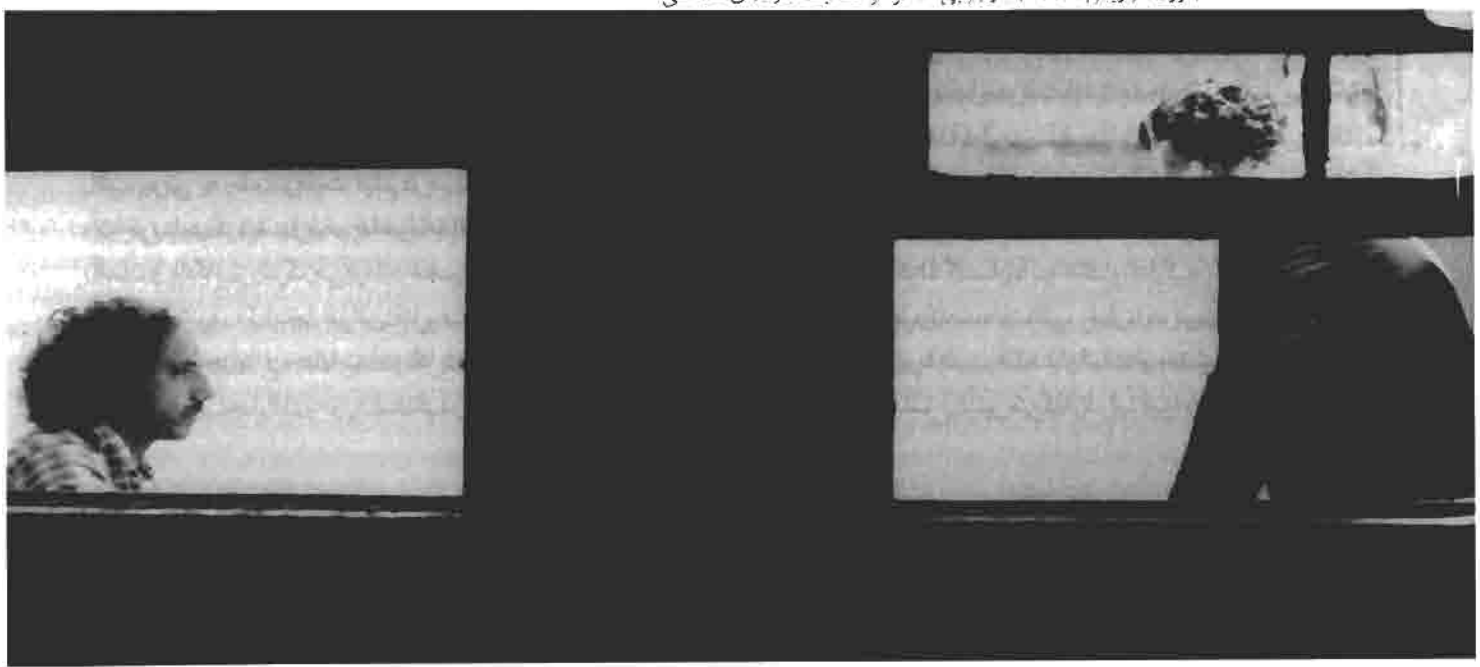
سینما - حقیقت و ناراضیان آن

هر چند سینما- حقیقت پس از ۱۹۶۸ نیزادامه یافت، مسیرهای جدیدی را نیز در پیش گرفت. گواه این مدعا در ایالات متحد ظهور فردریک وایزمن است، فیلمسازی که در آثار فراوان و همچنان در حال افزایش خود بر نهادهای مهم آمریکایی متمرکز شده است. نخستین مستند او Titicut Follies (۱۹۶۷) نگاهی است به مؤسسهٔ اصلاح ماساچوست - بریجواتر که مرکزی است برای درمان روانی در خارج بوستون. این فیلم گرچه به واسطهٔ استفاده از روش‌های مشاهده‌گرایانه نظیر برداشت‌های بلند (با متوسط ۳۲ ثانیه برای هر نما) و پرهیز از گفتار سبکی آشکارا عینی دارد، اما دربارهٔ تصاویر آزارندهٔ خود اطلاعات چندانی به بیننده نمی‌دهد و کارکنان مرکز درمانی را نالایق و بیرحم و گاهی نسبت به بیماران دیگرآزار می‌نمایاند. این فیلم را می‌توان حامی بحث نهادزدایی در زمینهٔ سلامت روانی و در عین حال تمثیلی برای روابط کلی‌تر میان حکومت و شهروندان تلقی کرد. ایالت ماساچوست بی‌درنگ درصدد ممانعت از نمایش فیلم برآمد و عاقبت موفق شد تا نمایش آن را به گروه کوچکی از حرفه‌ای‌ها محدود کند.

وایزمن به استفاده از رویکرد مشاهدتی خود (و اصلاح آن) ادامه داد و آثار بسیاری ساخت که یکی از آنها دربارهٔ دبیرستانی در فیلادلفیا (***دبیرستان***، ۱۹۶۸) و دیگری دربارهٔ بیمارستانی در نیویورک (***بیمارستان***، ۱۹۷۰) است. مستندهای وایزمن که تقریباً هر سال یکی از آنها به بازار عرضه می‌شود به تدریج طولانی‌تر شده و می‌کوشند بیننده را به اعماق موضوع خود ببرند: ***در جوار مرگ*** (۱۹۸۹) که در یک واحد مراقبت‌های ویژه فیلمبرداری شده ۳۵۸ دقیقه طول می‌کشد؛ و ***پارک مرکزی*** (۱۹۹۰) دربارهٔ فضای عمومی شهر نیویورک کوتاه‌تر است و ۱۷۶ دقیقه درازا دارد.

راجر گراف و مارسل افولس دو چهرهٔ برجستهٔ دیگر از نسل دوم فیلمسازان سینما - حقیقت اند. موضوع مورد علاقهٔ گراف کاوش در نهادهای اجتماعی در حین فعالیت آنهاست، خاصه مراحل تصمیم‌گیری در سطوح بالای مدیران. این رویکرد در اوایل دههٔ ۱۹۷۰ با مجموعهٔ «فضای میان کلمات» متعلق به بی.بی.سی به بلوغ رسید. در فیلم ***فولاد*** (۱۹۷۵)، گراف نگاهی

Thin Blue Line (اروول موریس، ۱۹۹۰) بازجویی آدامز توسط یک بازجوی دالاسی



دارد به شرکت دولتی فولاد انگلستان در زمانی که این شرکت درصدد سرمایه‌گذاری ۵۰ میلیون دلاری برای ساخت یک کارخانهٔ جدید است. مدیران شرکت تلویحاً به این نکته اشاره دارند که کارخانهٔ جدید باعث نظارت و تسلط بیشتر بر عملکرد کارگران می‌شود و چون این کارخانه به کارکنان به نسبت کمتری نیاز دارد، خصوصاً در زمان اعتصاب کارگران فولاد مفید خواهد بود. گراف نیز همچون وایزمن به مسائل حساس سیاسی توجه دارد، اما بر متفاوت بودن رویکرد خود نیز تأکید می‌کند. وایزمن، آن طور که خودش در جایی گفته، رابطهٔ خصمانه‌ای با نهادهای تحت بررسی خود داشته و می‌کوشد آنها را «به طور کامل بشکافد»، و دست آخر به بیانی به مراتب شخصی‌تر و «هنری» تر دست یابد. اما گراف سعی داشته تا «یک تکنیک مشاهده‌گرایانه بسیار ویژه به وجود آورد»، تکنیکی که به بنیان حیاتی نهاد تحت بررسی دست می‌یابد به نحوی که «افراد شاغل در نهاد بگویند: بله، این دقیقاً همان اتفاقی است که افتاده». اما گراف نیز چون وایزمن می‌کوشد تا بینندگان خود را در دنیایی ناشناخته غوطه‌ور سازد و از این طریق آنها را مجبور به اتخاذ نقشی فعال در درک و ارزیابی آن چه می‌بینند کند: «ناگهان در را باز می‌کنیم و شما وارد اتاق هیئت مدیره فولاد انگلستان می‌شوید، در حالی که هیچ‌کس را نمی‌شناسید. با نقش افراد آشنا نیستید ... و مغزتان با سرعت شروع به کار می‌کند تا از آن سر در آورید.»

مارسل افولس نیز بیننده را در موضوع خود غرق می‌کند. فیلم تقریباً چهار و نیم ساعتهٔ او ***تأسف و ترحم*** (۱۹۷۰) با تمرکز بر شهر کلرمونت فراند، بخشی از فرانسهٔ ویشی پیش از آن که در ۱۹۴۲ توسط آلمانی‌ها تصرف شود، به بررسی همکاری و مقاومت فرانسوی‌ها در سال‌های جنگ جهانی دوم می‌پردازد. افولس غالباً در حالی که به آرامی، اما پیوسته پرسش‌هایی را از شخصیت‌های خود می‌پرسد در برابر دوربین ظاهر می‌شود. این گونه صحنه‌های گفتگو با فیلم‌های خبری و آرشیوی ترکیب می‌شوند تا گزارشی تکان دهنده بیافرینند، گزارشی که از حیث دقت تاریخی قابل توجه است. در فرانسه همکاری [با دشمن] موضوعی همچنان جنجال برانگیز بود و ایستگاه‌های تلویزیونی به رغم موفقیت فیلم در سینماها تا ۱۹۸۱ از نمایش آن خودداری کردند. در فیلم ***خاطرهٔ عدالت*** که به جنایات جنگی آلمان و دادگاه نورنبرگ می‌پردازد حضور افولس بیش از پیش پر رنگ می‌شود. در اینجا افولس قتل عام یهودیان را با اعمال فرانسه در الجزایر و جنایات آمریکا در ویتنام مقایسه و مقابله می‌کند. فیلم معیارهای مورد استناد در دادگاه نورنبرگ در زمینهٔ انسانیت و عدالت را در موقعیت‌های دیگری که به ندرت کسی در موردشان مسئول شناخته شد مورد استفاده قرار می‌دهد.

آثار افولس حاکی از احیای دوبارهٔ یک ژانر قدیمی سینمایی - یعنی مستند تاریخی - است که در برابر امکانات ظاهراً پایان ناپذیر سینما- حقیقت کم و بیش به فراموشی سپرده شده بود این نوع مستند در صورتی که با درایت ساخته شود به ویژه برای تلویزیون مناسب است. گواه این مدعا مجموعهٔ بیست و شش قسمتی ***دنیا در جنگ*** (۵-۱۹۷۴) است که توسط جرمی ایساک برای آی.تی.وی انگلستان ساخته شد و با ترکیب فیلم‌های آرشیوی جنگ و مصاحبه‌های انجام شده با افراد مختلف، تاریخ جذابی از جنگ جهانی دوم فراهم می‌کرد.

فیلمسازان چپ دههٔ ۱۹۷۰ و اوایل دههٔ ۱۹۸۰ کوشیدند تا از طریق مصاحبه با بازماندگان کارگران تاریخ طبقهٔ کارگر را احیا کنند. کانی فیلد برای فیلم ***زندگی و اوقات رُزی میخ پرچ کن*** (۱۹۸۰) که موقعیت زنان کارگر را در دوران جنگ جهانی دوم و نخستین سال‌های بعد از جنگ اسطوره زدایی می‌کند از تکنیک مصاحبه استفاده کرد. و فیلم **Wobblies** (استوارت بیرد و دبوراشافر، ۱۹۷۹) نگاهی است به کارگران صنعتی جهان در دهه‌های ۱۹۱۰ و ۱۹۲۰ با اتکای زیاد بر تاریخ شفاهی. این فیلم متأسفانه به رغم ارزش‌هایش به عنوان اثری تکان دهنده دربارهٔ زنده کردن یک آرمان از دست رفته، محدودیت‌های تاریخ شفاهی در فیلم‌های مستند را به وضوح نشان می‌دهد.

در اواخر دههٔ ۱۹۷۰ و اوایل دههٔ ۱۹۸۰ غالباً سعی می‌شد تا تمایزهای میان سینمای داستانی و مستند از لحاظ نظری به حداقل کاهش یابد یا به کلی از میان برود. این حکم تا حدی نابجا استفاده شدهٔ کریستین متزکه «هر فیلمی یک فیلم داستانی است» در کنار آثار نظری هایدن وایت و میشل فوکو به این دیدگاه دامن می‌زد. از میان رفتن مرز میان سینمای داستانی و مستند در فیلم‌هایی همچون **Daughter Rite** (۱۹۷۸) ساختهٔ میشله سیترون و ***نام‌خانوادگی ویت***، ***نام کوچک نام*** (۱۹۸۹) ساختهٔ ترین‌مین - ها مشهود است. در این آثار ظاهراً از روش‌های سنتی مصاحبه استفاده شده، اما در واقع بازیگران آنچه را از تحقیقات اولیه، مستقیماً یا تلویحاً، به دست آمده بازگو می‌کنند. هر چند تلفیق روش‌های داستانی و مستند غالباً به فیلم‌های جذابی ختم شده، اما گرایش طرفداران نظریهٔ «واقعیت به منزلهٔ گفتمان» به انکار کارکرد مستند سینمای غیرداستانی، فروکاهنده و بالقوه خطرناک است. گرچه سینمای مستند متکی بر ذهنیت فیلمساز است و حضور دوربین عموماً بر واکنش موضوع تأثیر می‌گذارد، اما این واقعیات لزوماً به

معنای تضعیف توانایی‌های ویژهٔ سینمای غیرداستانی نیست.

در دههٔ ۱۹۷۰ و اوایل دههٔ ۱۹۸۰ آثار فیلمسازان قوم نگار که می‌کوشیدند امکانات فراوان سینمای مستند را کشف کنند و پس از موشکافی در فنون این نوع سینما آنها را بسط داده و بهبود بخشند از برجستگی خاصی برخوردار شد. چهرهٔ اصلی این جریان ژان روش بود که برخود بازتابندگی تأکید نمود و شهرتش همپای فیلم‌های فراوانش - بازمان‌ها و ایده‌ها و هدف‌های مختلف - افزایش یافت.

یکی از تأثیر گذارترین مقالات در دوران سینما - حقیقت و پسا حقیقت مقاله‌ای است به قلم دیوید مک دوگان که با عنوان «ورای سینمای مشاهده‌گرایانه» در ۱۹۷۵ انتشار یافت. مک دوگان از شیوه‌های روش که در فیلم ***وقایع نگاری یک تابستان*** مشهود بود حمایت کرد. به گفته دوگال، «ارزش یک جامعه به یکسان در رؤیاها و واقعیت بر ساختهٔ آن است. غالباً تنها با وارد کردن محرک‌های جدید است که محقق می‌تواند پوستهٔ ظاهری یک فرهنگ را کنار بزند و مفروضات بنیادی آن را بر ملا سازد». او متعجب بود که «چرا نفوذ ایده‌های این فیلم نامتعارف در اندیشهٔ فیلمسازان قوم نگار در دههٔ بعد از ساخت آن تا این حد کم بوده است.» اما مک دوگال به دنبال چیزی بیش از دخالت فعال فیلمسازان بود: «فیلمسازی که خود را در اختیار موضوعاتش قرار می‌دهد و به همراه آنان فیلم را می‌آفریند». این پروژه تا حد زیادی در فیلم **دو *قانون*** (۱۹۸۱) دربارهٔ حقوق بومی زمین در استرالیا تحقق یافت. فیلم توسط آلساندرو کاوادینی و کارولین استراچان تهیه شد، اما جامعهٔ بومی بورولولا به اتفاق تصمیم گرفتند که چه چیزی و چگونه فیلمبرداری شود.

در اواخر دههٔ ۱۹۸۰ و اوایل دههٔ ۱۹۹۰ مردمی که از قدیم موضوع فیلم‌های قوم نگارانه بودند شروع به ساخت فیلم دربارهٔ زندگی و فرهنگ خود کردند و بدین ترتیب جنبهٔ مشارکتی فیلم مستند مورد بهره‌برداری قرار گرفت. (سُل وورث و یون آدیر در ۱۹۶۶ با فیلم ***روح ناوایوها*** به همراه مکسین و مری جی. تسوسی در این زمینه دست به تجربه زده بودند.) از جملهٔ این آثار می‌توان به فیلم مونتاژی فیلیپینو کیدلات تاهیمیک I am Furious Yellow (۹۳-۱۹۸۱) که رشد سه پسر خود را دنبال می‌کند و مستند یک ساعتهٔ فرانسیس پترز Tent City (۱۹۹۲) دربارهٔ حقوق بومی زمین اشاره کرد. در ۱۹۸۵ چند نفر از اعضای قبیلهٔ کایوپو در برزیل نیز استفاده از ویدئو را آغاز کردند؛ آنها مراسم محلی و پیران قبیله را در حین بازگویی تاریخ روستا ثبت نمودند. آنها همچنین از ویدئو برای ثبت فعالیت‌های مخرب معدن چیان غیرقانونی و قاچاقچی‌ها استفاده کردند.

در جهان اول نیز مستندها لحنی هر چه شخصی‌تر یافتند. در فیلم Sherman's March (۱۹۸۶)، راس مک الوی زندگی روزمرهٔ خود را در حالی که به دنبال همسری بی‌نقص بود ثبت نمود. او در این فیلم در حالی که دوربین خود را بر شانه دارد به سر قرار با آدمی ناشناس می‌رود. در بخش عمدهٔ فیلم ***راجر و من*** (۱۹۸۹)، مایکل مور کارگردان فیلم در تلاش برای مصاحبه با راجر اسمیت رئیس جنرال موتورز دیده می‌شود. مور که عاقبت موفق به مصاحبه با اسمیت نمی‌شود به ثبت تأثیرات بسته شدن کارخانه‌های جنرال موتورز و «صنعت زدایی» در فلینت میشیگان می‌پردازد. نیک برومفیلد فیلمساز انگلیسی غالباً خود را در موقعیت‌های دشوار قرار می‌دهد و دوربین خود را روشن نگه می‌دارد تا حوادث احتمالی را ثبت کند. ***مرغدانی*** (۱۹۸۲) دربارهٔ زندگی در یک فاحشه خانه است: فیلم زمانی به نقطهٔ اوج خود می‌رسد که گروه فیلمبرداری را از این خانه بیرون می‌کنند. برومفیلد در فیلم ***آیلین وورنوس: فروش یک قاتل*** (۱۹۹۳) به جمع خبرنگارانی می‌پیوندد که وورنوس را احاطه کرده‌اند. این فاحشه متهم به قتل هفت تن از مشتریان خود است و لقب نخستین قاتل زن را گرفته است. برومفیلد مذاکرات خود را با وکیل و مادر خواندهٔ او - که هر دو در وهلهٔ نخست به فکر حق‌الزحمهٔ کلان خود هستند - ثبت می‌کند و در پایان از فساد دستگاه قضایی و سوء استفادهٔ مقامات مجری قانون از وورنوس برای فروش داستان خود به تهیه‌کنندگان تلویزیونی پرده برمی‌دارد.

هر چند ارول موریس در فیلم ***خط نازک آبی*** (۱۹۸۸) دیده نمی‌شود، حضور فیلمساز به واسطهٔ نورپردازی، تدوین و موسیقی متفاوت فیلم و صحنه‌پردازی‌های به شدت استیلیزه در سراسر فیلم احساس می‌شود. این مستند قدرتمند ثابت می‌کند که مردی بی گناه به اشتباه متهم به قتل یک افسر پلیس دالاس می‌شود، و در پایان نیز نشان می‌دهد که چگونه یک ایالت به راحتی فریب قاتل واقعی را خورده است، نوجوانی دوست داشتنی که بار دیگر دست به جنایت زد. موریس بخش اعظم سرمایهٔ فرهنگی قابل توجهی را که از این فیلم به دست آورد در راه احیاء و نوسازی مفهوم سینما - حقیقت که در پانزده سال گذشته مورد بی‌مهری قرار گرفته بود صرف کرد: تضمینی وجود ندارد که حقیقت را بیابیم، اما به دنبال آن بودن ضروری است. در فیلم ***مادران پلازادی مایو*** (۱۹۸۵) ساختهٔ سوزانا مونز و لوردسن پورتیلو نیز ارتش آرژانتین مدعی است که مسئول «ناپدید شدن» جوانان و سیاستمداران چپ‌گرا نیست، اما به رغم

این ادعاها، مشارکت ارتش در این قتل‌ها همچون حقیقتی انکارناپذیر رخ می‌نماید.

در این دوره فیلم‌های مستند در دو مسیر مجزا رشد نموده‌اند. از یک سو مستندهای مستقل در جشنواره‌ها شکوفا شده و توجه منتقدین را به خود جلب کرده‌اند و از سوی دیگر اکثریت عظیم آنها به سفارش و با هزینهٔ ایستگاه‌های تلویزیونی تولید می‌شوند. این ایستگاه‌ها فیلم‌های مستند را بخشی از برنامه‌های خود که لاجرم باید با نیازهای آنها همخوان باشد تلقی می‌کنند. حاصل کار در بسیاری از موارد تولید مشترک مجموعه‌های بین‌المللی است که باید با پیش فرض‌های ایدئولوژیک چندین شرکت وابسته، تحت حمایت یا نظارت دولت‌ها، از جمله معیارهای تا حدی متفاوت آنها در زمینهٔ عینیت، هماهنگ باشند. این وضعیت را برای مثال می‌توان در مستند دوازده قسمتی ***ویتنام: یک تاریخ تلویزیونی*** (به تهیه‌کنندگی ریچارد الیسیون و استنلی کارنو، ۱۹۸۳) تولید مشترک WGBH از آمریکا، تلویزیون مستقل مرکزی انگلستان و آنتن - ۲ از فرانسه مشاهده کرد. در این سه کشور برداشت‌های به کلی متفاوتی از جنگ وجود دارد. در سطح کلی‌تر، مسئولان تلویزیون می‌خواهند با حفظ لحن و سبکی یکسان در برنامه‌ها یا فصول متوالی بینندگان را به تماشای آنها عادت دهند. فیلم مستند همواره باید با خواست‌های تهیه‌کننده کنار بیاید. اما امروزه بقاء آن به شکلی روزافزون منوط به یافتن تهیه‌کنندگانی است که حقانیت و وظیفهٔ این نوع سینما را نخست در جستجوی حقیقت و آنگاه در سازش با شرایط به رسمیت بشناسند.

ترجمه: محمدگذرآبادی

کتاب‌شناسی:

Barnouw, Erik (1974), Documentary: A History of the Nonfiction Film.

Ellis, Jack(1989), The Documentary Idea: A Critical History of English Language Documentary Film and Video.

Hocking, Paul(ed.) (1975), Principles of Visual Anthropology.

Mamber, Stephen(1974), Cinema-Verite in America.

Nichols, Bill(1980), Newsreel: Documentary Filmmaking on the American Left.

Rosenthal, Alan (1980), The New Documentary in Action .

Solanas, Fernando, and Getino, Octavio (1969), Towards a Third Cinema.

Stoller, Paul(1992), The Cinematic Griot: The Ethnography of Jean Rouch.

سینمای آوانگارد: موج دوم

ای.ال. ریس

سینمای آوانگارد اروپا خیلی زود از خاکستر جنگ سر برآورد و در دهۀ ۱۹۵۰ در قالب مکتب‌های برانگیزنده و نئودادای فلاکسوسن، لِتریسم و اکشن آرت ظاهر گشت. این بار نیز همچون نمونۀ نخستین ***کابارۀ ولتر***، و به دلایلی مشابه، ریشخند و افراط کاری به سلاحی برای اعتراض اجتماعی و فرهنگی تبدیل گشت. اما فیلم به عنوان نوعی بمب فرهنگی حتی پس از آنکه سینمای (به درستی نامگذاری شدۀ) زیرزمینی در دهۀ ۱۹۶۰ در معرض تماشای عموم قرار گرفت، غالباً موقعیت حاشیه‌ای خود را با غرور و یک‌دندگی حفظ کرده است. برای مثال تا کنون فقط یکی از آثار گای دیبورد فیلمساز موقعیت گرا در انستیتوی هنرهای معاصر بریتانیا در سال ۱۹۵۲ به نمایش درآمده است

آمریکا خیلی زود رهبری جنبش آوانگارد را به دست گرفت، درست همان اتفاقی که در مورد نقاشی افتاد و نیویورک به عنوان پایتخت فرهنگی مدرنیسم جانشین پاریش شد. هم‌زمان با پیروزی اکسپرسیونیسم انتزاعی در دهۀ ۱۹۴۰، موج جدیدی از سینماگران تجربی شروع به کندوکاو در سینما به عنوان یکی از هنرهای زیبا کردند. آمریکایی‌ها که در مقایسه با اروپاییان دید مثبت‌تری به میراث دادا ـ سوررئالیستی مشترکشان داشتند، در فکر خلق ساختۀ هنر بودند و نه از میان بردن آن. وجه مشخصۀ آنها دید شخصی بود، دیدی که مبنای سینمای انتزاعی کالیفرنیا و فیلم ـ شعرهای کوتاه گروه‌های هنری لوس آنجلس و سانفرانسیسکو و نیویورک به حساب می‌آمد.

این موضع شخصی به همان میزان که جنبۀ اعتقادی داشت مادّی هم بود. دوربین‌های قابل حمل ۱۶ میلی متری با لنزها و سرعت‌های فیلمبرداری متغیر در فروشگاه‌های وسایل باقی مانده از جنگ و تجهیزات آماتوریِ سینما یافت می‌شد. تکنولوژیِ ارزان و انعطاف‌پذیر وسایل تولید را به معنی واقعی کلمه در دستان فیلمساز قرار داد. وقتی قطع ۱۶ میلی متری به قطع رایج نمایش فیلم در کالج‌ها وکلوپ‌های سینمایی و گروه‌های هنری تبدیل شد، عرصه‌های جدیدی برسینمای آوانگارد گشوده گشت. فیلمسازان نیز همچون شعر خوانی‌های زندۀ این دهه فیلم‌های خود را شخصاً ارائه داده و درباره آنها سخن می‌گفتند. در دورانی که نگرۀ مؤلف بحث روز سینمای مسلط به حساب می‌آمد، سینمای آوانگارد بر تألیف شخصی و مستقیم و واکنش تماشاگر به چالش‌های نظام سینمای تجاری، از تولید تا دریافت، تأکید می‌نمود.

در ساحل غربی، اسکار فیشینگر ***نقاشی متحرک*** ـ نام فیلمی از او به سال ۱۹۴۷ ـ را احیا نمود. آثار فیشینگر نیز همچون لن‌لای دوست تبعیدی‌اش، پس از مواجه شدن با شکست تجاری (ظاهراً نقطۀ عطف مهم در کار فیشینگر رد شدن طرح‌های انتزاعی‌اش برای فیلم ***فانتزیا*** از سوی دیزنی بود) ناب‌تر و انتزاعی‌تر شد. تعداد دیگری از پیشگامان آمریکایی نیز به کار در عرصۀ نقاشی متحرک انتزاعی پرداختند، کسانی همچون مری الن بوت، پیشگام هنر بصریِ الکترونیک، هری اسمیت که فیلم‌های اولیه خود را با دست نقاشی نمود و برادران ویتنی (جان و جیمز) که برای مطالعۀ «اعمال اتفاقی» دوشان به تجربیاتی در زمینۀ تکنولوژی و بازی با نور روی آوردند.

درام روانشناختی و بعدازآن

هم‌زمان با احیای مجدد انتزاع سینه استتیک ، فیلمسازان آمریکایی فیلم ـ شعر روایی رابایکدیگر ابداع کردند. "درام روانشناختی" (یا "فیلم ـ ناخودآگاه") از رؤیا و نثر غنایی و رقص معاصر الهام می‌گرفت. این نوع فیلم معمولاً کشمکش‌های شخصی یک موضوع مرکزی یا قهرمان را به تصویر می‌کشید، داستانی دربارۀ اشتیاق و شکست که از نقطۀ دید یک ذهن منفرد و راهنما دیده می‌شود و عاقبت نیز یا به رستگاری می‌انجامد و یا به مرگ. در اینجا تدوین مونتاژی در تضاد با رئالیسم منجر به انتقال‌های سریع در فضا و زمان می شود و دوربین ذهنی و سیال غالباً در کنش شرکت می‌کند و عاملی خنثی برای ثبت صحنه نیست.

نمونۀ بارز این نوع آوانگارد روایی فیلم اکنون کلاسیک شدۀ مایادرن والکساندر حمید Meshes of The Afternoon (۱۹۴۳) است. روایت این فیلم که به شکل جعبه‌های درهم روندۀ چینی است قهرمان جوان (با بازی‌درن) را همچون فضای آشفته و داخلی فیلم به تله می‌اندازد. یک چاقو و کلید نمادین از

فیلم Meshes of the Afternoon (۱۹۴۳) ساختهٔ مایادرن و الکساندرحمید

چنگ او می‌گریزد. کنش‌های فیلم قطع می‌شوند؛ ضبطی در یک اتاق خالی می‌نوازد، تلفنی از جای خود خارج شده است. تعقیب تخیلی یک پیکر ناواضح به خشونت و شاید خودکشی می‌انجامد. فیلم شهوانی و فرویدیِ آنها (به رغم اعتراض درن به این نامگذاری) ساختار حلزونی خود را با کار تصویر گرایانهٔ دوربین و نماهای استادانهٔ نقاب ترکیب می‌کند (مثل صحنه‌ای که در آن زن خفته با «خودهای» دیگرش که در رویاهای متناوب تکرار می‌شوند برخورد می‌کند). و در حالی که مضمون جستجو به یکسان در موضوع و سبک فیلم تکرار می‌شود، هم قهرمان فیلم وهم بیننده به دنبال رشته‌های پیوند می‌گردند.

رنسانس سینما در دههٔ ۱۹۴۰ که درن برای تحقق آن مبارزات خستگیِ ناپذیری داشت بخشی از یک انقلاب وسیع‌تر در فرهنگ آمریکا بود. این انقلاب عبارت بود از ظهور نقاشی «سبک آمریکایی» (نامی که کلمنت گرینبرگ بر آن نهاد)، مکاتب رقیب شاعران پس از پاوند و نویسندگان پس از جویس و ابداعات مرس کانینگهام در رقص و جان کیج (همکار نزدیک سینمای آوانگارد) در موسیقی. ترکیب هنرها در این نقطه نه اثری از پیش برنامه ریزی شده، که کم و بیش اتفاقی بوده و در حالی که برخی از اروپاییان در ترکیب رسانه‌های مختلط به دنبال عامل ترکیب کننده بودند، آمریکایی‌هابه مبهم کردن مرز میان هنرها علاقه داشتند و به دنبال محدودیت‌های آنهابودند. با توجه به این شرایط ظهور مجدد درام سینمایی در یک محیط فرهنگی با هدایت هنر، موسیقی و رقص کاملاً انتزاعی تاآن حدی که می‌نماید عجیب نیست. این نوزایی بار دیگر بحث کهنهٔ فیلم به عنوان نقاشی یا فیلم به عنوان دیدگاه دوربین ـ چشم را که هر دو مدعی بیان خصیصهٔ منحصر به فرد فیلم به عنوان شکلی از هنر پلاستیک بودند مطرح کرد.

برخی از فیلمسازان (نظیر هری اسمیت) در بین دو قطب حرکت می‌کردند و بسیاری (از جمله برادران ویتنی) به انتزاع محض معتقد بودند، اما دیگران این گرایش را انکار توانایی دوربین در نمایش «نحوهٔ بودن چیزها»(درن) می‌دانستند. به زعم درن فیلم واجد نوعی جنبهٔ عینی بود که هنرهای دیگر ذاتاً فاقد آن بودند. در عین حال دستکاری در زمان و فضا نیز یکی دیگر از خصایص فرم سینمایی بود، به نحوی که تدوین می‌توانست

رئالیسم ظاهری سینماتوگرافی را برای خلق زبانی تازه که ویژهٔ سینما به حساب می‌آمد تضعیف کند.

این دورهٔ تجربی شامل نخستین فیلم‌های کنث‌انگر، کورتیس هارینگتون و سیدنی پترسون است که مضمون اصلی آثارشان طنز سیاه و بحران اودیپی است. پسر فراری در فیلم ***بر روی لبه*** (۱۹۴۹) ساختهٔ هارینگتون دقیقاً با نخ بافتنی مادرش به نزد او باز می‌گردد و در فیلم ***روز مادر*** (۱۹۴۸) ساختهٔ جیمز براوتون، نقش کودکان را بزرگسالان بازی می‌کنند.

ملوانان تخیلی فیلم ***آتش بازی*** (۱۹۴۷) که قهرمان را با بی‌رحمی کتک می‌زنند بیش از این که از نیروی دریایی آمریکا گرفته شده باشند از مونتاژ آیزنشتین اخذ شده‌اند، اما فیلم به هر دوی آنها ادای دین می‌کند. قهرمان در خواب دچار شوک می‌شود و می‌میرد، اما ریزش منی‌گونهٔ شیر روی بدنش و فوران نور از دستگاه آتش بازی که به آلت مردانه شبیه است او را نجات می‌دهد. رویابین خودآگاهی جدیدی می‌یابد در حالی که هنوز در رختخواب است، اما «دیگر تنها نیست».

ماری منکن پیش از این قدم مهمی در آزاد کردن دوربین از چشم متمرکز آدمی که درهمهٔ فیلم‌های روایی و حتی افراطی‌ترین درام‌های روانشناختی مورد استفاده قرار می‌گیرد برداشته بود.درفیلم Visual Variations on Noguchi(۱۹۴۵) که در اصل قرار بود بالهٔ ***فصول*** کیج و کانینگهام را همراهی کند ـ دوربین روی دست منکن به دور مجسمه‌ای انتزاعی می‌چرخد تا رقصی فی‌البداهه را در فضای فیلم بیافریند. این فیلم که به خوبی میان امور انتزاعی و تصویری پل می‌زند قصد دارد بدون استفاده از روایت به فرمی تغزلی دست یابد. تجربه‌های بعدی وی در زمینهٔ دگرگون کردن «امور روزمره» با استفاده از دوربین، نور و پرش نمایی Pixillation در فیلم ***دفتر یادداشت*** (۱۹۶۳) گرد آمده‌اند. آزادی منکن از قید درام سینمایی ـ او به خلاف اغلب آوانگاردها نقاش بود نه نویسنده ـ الهام بخش استن براکیج جوان شد تا در فیلم ***پیش بینی شب*** (۱۹۵۸) که نقطهٔ عطفی در کارنامهٔ او به حساب می‌آید از دوربین آزاد و سیال استفاده کند.

درن و انگر نیز در دههٔ ۱۹۵۰ از درام روانشناختی فاصله گرفتند و فیلم هایشان انتزاعی‌تر شد. هر دوی آنها به جادو گرایش یافتند، اما فیلم‌هایشان همچنان دز سنتی ریشه داشت که اولویت را به مناظر خوش عکس و ساختار مونتاژی می‌داد. انگر خصوصاً در فیلم ***افتتاح گنبد لذت*** (۶۶ـ۱۹۵۴) که عمدهٔ وقت او را در دههٔ ۱۹۵۰ گرفت و آن را در یک فاصلهٔ بیست ساله به اشکال مختلف ـ از جمله نمایش بر روی سه پرده ـ پخش نمود، بر مناظر خوش عکس تأکید نمود. دیزالوها و سوپر ایمپوزهایی که روی حلقه‌ها و لباس درخشان جادوگر انجام می‌شود به یک مراسم وحشیانهٔ عضویت ختم می‌گردد که در آن صورتک، نقاشی روی بدن و بازی‌های تصنعی در خدمت سرکوب و هجو سبک به شدت شیوه‌گرای فیلم است.

اسطوره و رقص هم برای انگر و هم برای درن نقشی بنیادی داشتند. در آثار درن خصوصاً در قسمت سوم درام سه گانهٔ روانشناختی او ***آیین در زمان دگرگون شده*** (۱۹۴۹) که در آن آناییس‌نین هم ایفای نقش می‌کند، این عناصر در قالبی کلاسیک ظاهر می‌شوند. در این فیلم یک میهمانی کوکتل (به کمک ریتم تصاویر ثابت) به نوعی بازیِ کودکانه تبدیل می‌شود، مجسمه‌ها (با تکنیک قاب به قاب) جان می‌گیرند و دو قهرمان زن فیلم ـ که نقششان را درن و ریتا کریستیانی، بازیگر سیاه‌پوست، بازی می‌کنند ـ در صحنهٔ پایانی که به صورت نسخهٔ منفی نمایش داده می‌شود هویت خود را تغییر می‌دهند.

فیلم‌های آخر او دیگر به روانشناختی کردن حالت خواب و بیداری نمی‌پردازند. در فیلم ***تأمل بر خشونت*** (۱۹۵۳) حالت خواب و بیداری در حرکات آیینی و باله‌گونهٔ یک مشتزن سنتی چینی تجسم می‌یابد. حرکات آرام و انفرادی او به همراه نوای فلوت ساختار پیچیدهٔ مبارزه با دست خالی را به نمایش می‌گذارد. ریتم فیلم با ضربه‌های طبل سرعت می‌گیرد تا این که برشی سریع از فضای داخلی به پشت بام، مشتزن را این بار با لباس و شمشیر نشان می‌دهد. آنگاه سکانس اول تکرار می‌شود اما این بار با نوعی حرکت معکوس که تقریباً نامحسوس است. مینیمالیسم صوری فیلم‌های آخر درن که تحت‌الشعاع درخشش آثار اولیه او قرار گرفتند، در واقع مقدمه‌ای برای ظهور فیلم‌های ساختاری در یک دههٔ بعدند و با ترکیب فرهنگ‌های مختلف و در بیان آشکار «دیدگاه یک زن» حتی از آن هم پیشتر می‌روند.

آثار انگر نیز به گونه‌ای دیگر پیشگویانه از کار درآمدند. انگر پس از سپری کردن دههٔ ۱۹۵۰ در اروپا و ساختن فیلم Eaux d'artifice(۱۹۵۳) که به گونهٔ غریبی باروک می‌نماید و کار بر روی پروژه‌های دیگر به ایالات متحد بازگشت و با اقدامی غافلگیر کننده (و برای او بی‌سابقه) در فیلم Scorpio Rising (۱۹۶۴) به زندگی معاصر ـ اما به گونه‌ای آشکار اسطوره‌پردازی شده ـ روی آورد. این فیلم واکنشی است به فرهنگ جدید راک و جوانان که انگر پس از غیبت پانزده ساله‌اش با آن مواجه شد. این فرهنگ از دید انگر نشانهٔ ظهور قریب‌الوقوع عصری شیطانی بود که نمادهای آن در مناسک نارسیستی تب «موتور سواران» ظهور می‌یافت. فیلم با نمایش بی‌طرفانه و مستندوار این برادران شیطانی آغاز می‌شود و سپس آنها را در لباس‌های

جان کاساویتس (۱۹۸۹-۱۹۲۹)

جان کاساویتس خود را بازیگر «حرفه‌ای» و کارگردان «آماتور» خطاب می‌کرد. و در واقع موفقیتش به عنوان یک بازیگر تجاری به او امکان داد تا فیلم‌های خود را بدون دغدغه‌های مالی و با فاصله گرفتن از استودیوهای هالیوود به درجات مختلف، بسازد.

کاساویتس در ۱۹۲۹ در نیویورک در یک خانوادهٔ مهاجر یونانی به دنیا آمد و در آکادمی هنرهای دراماتیک آمریکا واقع در نیویورک درس بازیگری خواند. وی پس از فارغ‌التحصیل شدن به سال ۱۹۵۳ به کار در تئاتر، تلویزیون (در دوران به اصطلاح «طلایی» درام‌های واقع گرای تلویزیونی) وسینمای دههٔ ۱۹۵۰ پرداخت. در دههٔ ۱۹۶۰ با دان سیگل، مارتین ریت و رابرت آلدریچ کار کرد و به خاطر بازی در فیلم ***دوازده مرد خبیث*** (۱۹۶۷) نامزد دریافت جایزهٔ اسکار شد.

نخستین فیلم او ***سایه‌ها*** که در ۱۹۶۰ به نمایش درآمد با رقم ناچیز ۴۰/۰۰۰ دلار ساخته شد. ***سایه‌ها*** فیلمی است بداهه‌پردازی‌شده براساس تجربیات کاساویتس در کارگاه بازیگریش. فیلم در جشنوارهٔ ونیز ۱۹۶۰ جایزهٔ منتقدین را ربود و باعث شد تا ناقدان فرانسوی کاساویتس را همتای آمریکایی موج نو فرانسه لقب دهند. علاقهٔ منتقدین به فیلم‌موجب شد تا کاساویتس امکان فیلمسازی در هالیوود را بیابد. Too late Blues (۱۹۶۱) با بازی بابی دارین در نقش نوازندهٔ جاز و ***کودکی در انتظار است*** (۱۹۶۱) با بازی جودی گارلند در نقش زنی که با کودکان عقب مانده کار می‌کند، فیلم‌هایی هستند که مهارت فنی و سبک گرایی فوق‌العادهٔ او را به نمایش می‌گذارند، اما شباهت کمی به ***سایه‌ها*** یا حتی فیلم‌های بعدی او دارند. کاساویتس قسم خورد که دیگر هرگز فیلم استودیویی نسازد، با این توضیح که «علاقهٔ مردم را نمی‌توان خرید.»

بقیهٔ فیلم‌های کاساویتس با درجات‌مختلفی از حمایت هالیوود و اقبال‌منتقدان روبرو شدند. دومین فیلم بلند مستقل او ***چهره‌ها*** (۱۹۶۸) داستان یک ازدواج در حال شکست و معشوقه هایی است که زوج فیلم برای تسکین به آنها روی می‌آورند. ***چهره‌ها*** که فیلمی سیاه و سفید و شانزده میلی متری با بودجهٔ ۲۰۰/۰۰۰ دلار بود، تا حدی به دلیل روش‌های پرزحمت کاساویتس شش ماه فیلمبرداری و تقریباً چهار سال تدوین شد: او همهٔ برداشت‌ها را چاپ می‌کرد و تماشای روزانهٔ راش‌ها به عوض نیم ساعت یعنی زمان معمول، دو تا سه ساعت طول می‌کشید. ***چهره‌ها*** در جشنوارهٔ فیلم ونیز ۱۹۶۸ موفق به دریافت پنج جایزه شد و برای سه اسکار نیز نامزد گردید. بازی‌ها و گفتگوهای قدرتمند فیلم باعث شد تا بینندگان فیلم را اثری فی‌البداهه همچون ***سایه‌ها*** تصور کنند اما در واقع این فیلم نیز همچون آثار بعدی کاساویتس کاملاً بر اساس فیلمنامه ساخته شد. منتقدی در توصیف هم‌زمان جنبه‌های مثبت و منفی آثار کساوتیس، ***چهره‌ها*** را «طولانی‌ترین، بلند پروازانه‌ترین و درخشان‌ترین فیلم خانگی تاریخ سینما» خواند.

کاساویتس در دههٔ ۱۹۷۰ به بازی در فیلم‌های هالیوودی ادامه داد و هم‌زمان فیلم‌های برجسته و منحصر به فردی را کارگردانی کرد. پس از ***چهره‌ها*** او توانست از نظام پخش هالیوود برای نمایش فیلم‌های ***شوهران*** (۱۹۷۰) و ***مینی و موسکوویتس*** (۱۹۷۱) استفاده کند، در حالی که پخش فیلم‌های ***زنی زیر نفوذ*** (۱۹۷۴)، ***کشتن یک شرط بند چینی*** (۱۹۷۶)، و ***شب افتتاح*** (۱۹۷۷) را شخصاً بر عهده گرفت. کاساویتس بعداً بار دیگر با هالیوود آشتی کرد، و موفق شد فیلم ***گلوریا و جریان‌های عشق*** (۱۹۸۰) را که توسط شرکت کَنون (Cannon) تهیه شده بود از طریق هالیوود پخش کند.

ناقدین دیدگاه‌های متفاوتی دربارهٔ فیلم‌های گاهاً «آزاردهنده، غالباً هیجان‌انگیز و همواره قابل توجه» کاساویتس داشته‌اند و دشوار بودن این آثار واژگان انتقادی معاصر را از کنار آمدن با آنها باز می‌دارد. اما

جان کاساویتس، هنگام فیلمبرداری زن زیر نفوذ (۱۹۷۴)

عناوین فیلم هایش نه تنها مضامین، که نوآوری‌های اورا نیز به خوبی‌معرفی می‌کنند. **چهره‌ها** حاکی از علاقهٔ او به بیانگری چهرهٔ آدمی در سینماست؛ **شب افتتاح** به غیر طبیعی و اغراق‌آمیز بودن بازیگران منتخب او و نیاز بی‌پایانش به عشق مردم می‌پردازد، و **جریان‌های عشق** دربارهٔ جنبهٔ دشوار عواطف است. بازی‌های غیر عادی در فیلم‌های کاساویتس آن‌چنان مورد توجه واقع شده‌اند که منتقدان غالباً از اصالت و نوآوری در ساختارهای روایی و سبک بصری او غافل می‌مانند. پس از **سایه‌ها** بداهه کاری بازیگران او جای خود را به بداهه‌پردازی در حرکات دوربین و تدوین داد: دوربین او برای کاوش در موضوعات، آزادی زیادی می‌یابد و هر برش فیلم او چه بسا با برش قبلی متفاوت است.

کاساویتس با کاوش‌های بی‌رحمانه‌اش در مسألهٔ جنسیت هر چه بیشتر از جریان اصلی سینمای آمریکا فاصله گرفت: در **شوهران** سه مرد میان سال به هنگام مرگ یکی از دوستان سعی می‌کنند از قید و بند خانه بگریزند. کاساویتس هالیوود را سرزنش می‌کرد که زنان در محصولاتش «به هر حال در حد یک معشوقه‌اند و تنها سئوال این است که کی و کجا به رختخواب می‌روند و با چه کسی و چند بار. کسی کاری با رویاهای زنان ندارد.... یا بخش راز آمیزشان، شگفتی‌هایشان». کاساویتس در فیلم‌هایی همچون **زنی زیر نفوذ** و **جریان‌های عشق** به زنانی که به درستی درک نمی‌شوند و با دنیای پیرامون‌شان سازگاری ندارند به شکل بی‌سابقه‌ای میدان می‌دهد. حتی در **گلوریا** که ظاهراً تجاری‌ترین اثر اوست، کاسارتیس با انتخاب جینا رولندز در نقش یک جنایتکار سابق، زنی که ترکیب غریبی از خشونت و حساسیت است، به فیلم‌های خشن پلیسی آن دوران ابعادی تازه بخشید.

پرداختن به مضامین همیشگی دوستان و خانواده‌ها، شوهران و همسران تا حد زیادی در پیوند با دلبستگی خود کاساویتس به گروهی از بازیگران و دوستان وفادار و صمیمی است، کسانی مثل پیتر فالک، بن گازارا، سیمور کاسل، و در رأسشان همسر و الهام بخش او جینا رولندز که بازی‌های بی‌نظیری در فیلم‌های کاساویتس خصوصاً **زنی زیر نفوذ** دارد.

ادوارد ر. اونیل

گزیده فیلم‌شناسی:

سایه‌ها (۱۹۶۰)؛ Too late Blues(۱۹۶۱)، کودکی منتظر است (۱۹۶۱)؛ چهره‌ها (۱۹۶۸)؛ شوهران (۱۹۷۰)، مینی و موسکوویتس (۱۹۷۵)؛ کشتن یک شرط بند چینی (۱۹۷۶)؛ شب افتتاح (۱۹۷۷)؛ گلوریا (۱۹۸۰)؛ جریان‌های عشق (۱۹۸۰)؛ دردسر بزرگ (۱۹۸۶).

کتاب‌شناسی:

Carney, Raymond(1985), American Dreaming: The Films of John Cassavetes and the American Experience.

Jousse, Thierry (1989), John Cassavetes.

نازی‌وار در نماهای استیلیزه به نمایش می‌گذارد. مونتاژ فیلم به تدریج ذهنی می‌شود؛ یک موتور سوار با بو کردن چسب «به عنوان مادهٔ مخدر» دچار توهم می‌شود و نماهایی از براندو (در فیلم **وحشی** بر صفحهٔ تلویزیون) و مسیح (از یک فیلم مذهبی دوران صامت) به همراه تصاویر داستان‌های مصور و تصاویر لحظه‌ای (از فاشیسم و برهنگی) با هم میان برش می‌شوند. پس از شکل‌گیری دار و دستهٔ موتور سواران و بی‌احترامی به کلیسا، فیلم با مونتاژ سریع موتورهای در حال مسابقه و مرگ، آژیر و چراغ‌های پلیس به پایان می‌رسد.

Scorpio تا حدی به دلیل مضمون نامتعارفش یعنی «جوانان بد فرجام» به یکی از کلاسیک‌های سینمای زیر زمینی تبدیل شد. فیلم با بافت باز خود که برای انگر تازگی داشت و سبک در آن زمان رایج سینمای زیرزمینی، ترکیبی است از فیلم‌های آرشیوی، پرتره‌های استیلیزه، نماهای فی‌البداهه و

دو نما ازفیلم طنزآمیز فیلم پیترکوبلکا بانام آفریقای ما (۱۹۶۶)

اندی وارهول (۱۹۸۷-۱۹۲۷)

اندی وارهول در ۱۹۲۷ با نام اصلی اندرو وارهول در کلیولند اوهایو به دنیا آمد و در مؤسسهٔ تکنولوژی کاربیج هنر خواند. در ۱۹۴۹ به نیویورک رفت و به عنوان گرافیست و دکوراتور ویترین مغازه‌ها مشغول به کار شد. وارهول به چهرهٔ اصلی هنر پاپ تبدیل شد و آثارش جدیت اخلاقی زیبایی‌شناسی مدرنیسم را به شکلی شوخ طبعانه و اغراق‌آمیز رد کرد. وارهول در مخالفت با آرمان‌پردازی همچنان رومانتیک اکسپرسیونیسم انتزاعی از آزادی و بیانگری یک ذهنیت قهرمانی، نیرومند و تنها، به ستایش محصولات تولید انبوه و تصاویر فرهنگ مدرن پرداخت.

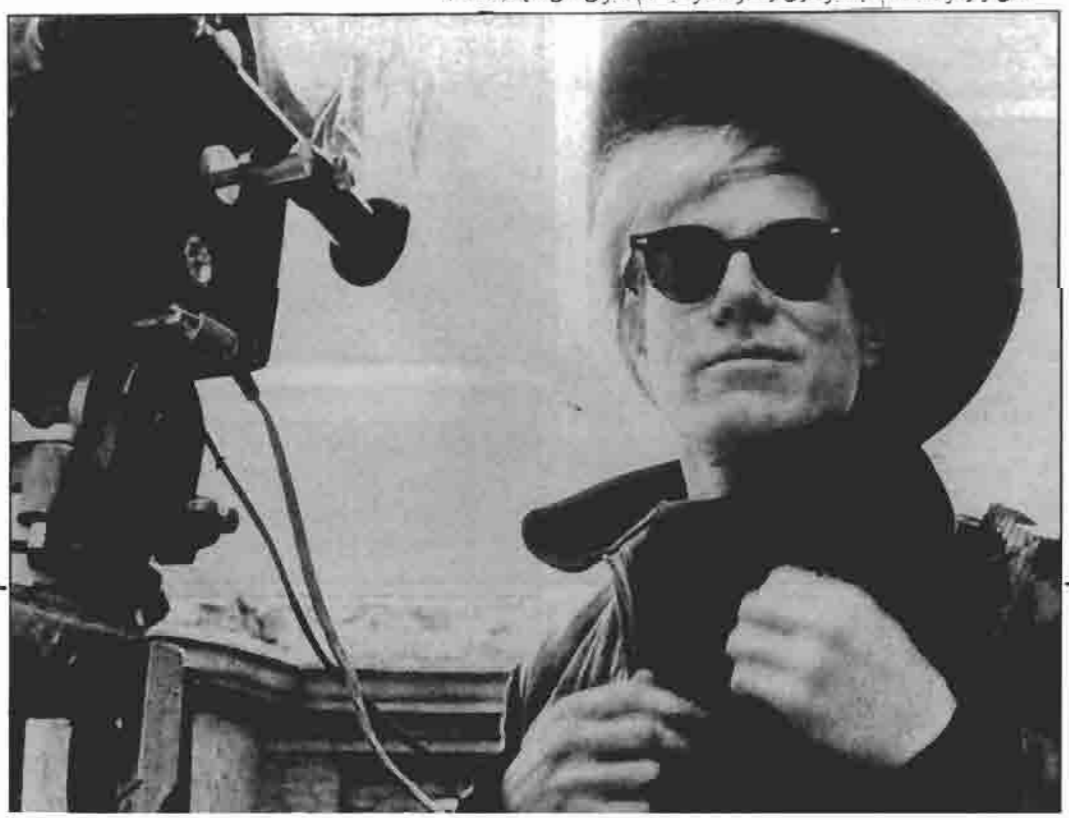
وارهول حتی پیش از شروع فیلمسازی نیز عمیقاً تحت تأثیر هالیوود به عنوان یک صنعت و یک پدیدهٔ اجتماعی بود. ارجاعات او به محصولات تولید انبوه از جعبه‌های پریلوی ساختگی و نقاشی از قوطی‌های سوپ کمپبل فراتر رفت و قهرمانان کتاب‌های مصور نظیر سوپرمن و بتمن و ستارگانی همچون الیزابت تیلور و مرلین مونرو را در برگرفت. پرتره‌های او از افراد سرشناس نه تنها نماهای پرزرق و برق هالیوود را بازسازی می‌کنند، بلکه آنهارا غالباً به شکلی متوالی تکرار می‌کنند تا تأثیری شبیه به رشته‌ای از تصاویر فیلم ایجاد نمایند. وارهول برای تأکید بر وجوه تخیلی فیلم و تصاویر رسانه‌های همگانی، امضای خود را زیر تصاویر قابل باز تولید می‌نهاد تا زیبایی درخشان آنها را هم وام بگیرد، و هم برجسته سازد. وارهول با گذاشتن نام «کارخانه» بر کارگاه خود شباهت آن را بر هالیوود به عنوان کارخانهٔ فیلمسازی تأیید کرد. او حتی نوعی نظام ستاره سازی خارج از کنترل ساخت که نام ستارگانی همچون ویوا، اولترا ایولت، ماریو مونتز، کندی دارلینگ، ادی سلویک وجود الساندور را یک شبه بر سرزبان‌ها انداخت.

فیلم‌های وارهول را می‌توان به سه دورهٔ اولیه، میانی و پایانی تقسیم کرد. فیلم‌های اولیه که آثار سال‌های ۱۹۶۳ و ۱۹۶۴ را در بر می‌گیرند صامت و یادآور فیلم‌های لومیرها هستند، اما نوعی تحول مینیمالیستی به سبک دوشان در آنها دیده می‌شود. ***امپایر*** (۱۹۶۴) نمایی ثابت و طولانی از ساختمان امپایر استیت است که هشت ساعت به درازا می‌کشد؛ ***خواب*** (۱۹۶۳) مردی را در یک خواب شش ساعته به تصویر می‌کشد؛ Job Blow (۱۹۶۳) یک نمای درشت ۴۵ دقیقه‌ای از چهرهٔ مردی است که تحریک جنسی می‌شد. وارهول در این آثار زمان سینمایی و رابطهٔ تماشاگر با فیلم را به شدت مورد بازاندیشی قرار می‌دهد: او فیلم را شبیه به مبلی می‌دید که می‌توان روی آن نشست یا از روی آن برخواست، در این صورت تماشای فیلم کاری آشفته و بی‌نظم می‌شود، نه همراه با شیفتگی و بهت. این آثار فاقد تدوین به معنای واقعی آن هستند و وارهول به منظور جبران زمان از دست رفته برای پر کردن دوربین حتی سرعت پروژکتور را نیز تغییر داد.

وارهول در دورهٔ میانی، از ۱۹۶۵ تا ۱۹۶۷، از صدا استفادهٔ بیشتری کرد و صحنه‌هایی را ثبت نمود که با حداقل وسایل بداهه‌پردازی شده بودند. آثار این دوره، فیلم هایی نظیر ***فاحشهٔ من*** (۱۹۶۵)، ***دختران چلسی*** (۱۹۶۶) و ***کابوی‌های تنها*** (۱۹۶۸) متأثر از سینمای شرلی کلارک و جان کاساویتس فیلمسازان نیویورک و نیز هنر در حال ظهور پرفورمنس و «اتفاقات» و تئاتر جک اسمیت اند. در ***دختران چلسی*** حلقه‌های رنگی و سیاه و سفید بدون نظمی خاص در کنار هم بر روی پرده تابانده می‌شوند. فیلم هایی همچون ***کابوی‌های تنها*** برخلاف آثارهنری‌تر اولیه در سینماها به نمایش درآمدند و به دلیل هزینهٔ کم‌شان حتی پولساز هم شدند.

اما وقتی وارهول نمایش تجاری راجدی‌تر گرفت جنسیت، همجنس گرایی و پوشیدن لباس جنس مخالف در فیلم‌های او در تقابل با محدودیت‌های قانونی حاکم بر بازار فیلم قرار گرفت. هر چند فیلم‌های وارهول انباشته از برهنگی و انواع مختلف صحنه‌های جنسی

اندی وارهول هنگام فیلمبرداری وسترن خود یا نام کابوی‌های تنها (۱۹۶۸)



است، اما زیبایی‌شناسی آشفتگی و کسالت درآثار او در نقطهٔ مقابل پورنو گرافی است. جنسیت در آثار وارهول جنسیتی فاقد هیجان است، جنسیتی که بیشتر حرف است، تا عمل، جنسیتی که همجنس گرایان انجام نمی‌دهند. با این حال مایه‌های همجنس گرایانهٔ ***کابوی‌های تنها*** برای برانگیختن خشم FBI که وارهول را به اتهام حمل مواد خلاف عفت در بین ایالات مورد بازجویی قرارداد کافی بود. در ۱۹۶۹ این فیلم در آتلانتا توقیف شد و پس از سانسور به روی پرده‌ها بازگشت، اما FBI به مقامات محلی توصیه کرد تا آن را به عنوان فیلمی خلاف عفت تحت پیگرد قانونی قرار دهند.

بعدها فیلم Blue Movie / Fuck (۱۹۶۸)، در نیویورک در ردیف فیلم‌های شدیداً برهنه نگار طبقه بندی شد؛ تصمیمی که در دادگاه عالی کاملاً مورد تأیید قرار گرفت.

وارهول در واپسین دورهٔ فیلمسازیش نام خود را پای مجموعه فیلم هایی که پل موریسی ساخته بود نهاد. دقیقاً نمی‌دانیم که نقش وارهول در این آثار چه بوده است اما به نظر می‌رسد که مسئولیت آنچه عموماً کارگردانی خوانده می‌شود برعهدهٔ موریسی بوده و وارهول به عنوان نوعی تسریع کننده بر امور نظارت داشته است. در فیلم‌هایی نظیر **جسم** (۱۹۶۸)، ***آشغال*** (۱۹۷۰) و ***حرارت*** (۱۹۷۲) قصه‌ای کمرنگ یک رشته صحنه‌های بداهه‌پردازی شده رابه هم پیوند می‌دهد و چیزی مثل یک داستان به وجود می‌آورد که معمولاً دربارهٔ مبادلات و شکست‌های جنسی و اقتصادی است. وقتی جورج کیوکر فیلم **جسم** را دید آن را بوی اصیلی از جوی خیابان نامید، عبارتی که انچنان به مذاق وارهول خوش آمد که از ان در تبلیغات فیلم استفاده کرد. این آثار از معیارهای هالیوود در زمینهٔ روایت و رفتار بسیار فاصله دارند اما با این حال نشان دهندهٔ نفوذ وارهول در صنعتی هستند که آن را هم به سخره می‌گرفت و هم با عشق ستایش می‌کرد.

ادوارد آر. اونیل

گزیده فیلم شناسی

بازگشت تارزان وجین... (۱۹۶۳)؛ بوسه (۱۹۶۳) ؛ Blow Job (۱۹۶۳)، امپایر (۱۹۶۴) ؛ مربی (۱۹۶۴)؛ سیزده زن زیبارو (۱۹۶۴)؛رستوران (۱۹۶۵)؛ آشپزخانه (۱۹۶۵)؛ فاحشهٔ من (۱۹۶۵)؛ دختران چلسی (۱۹۶۶)؛ چهار ستاره (۱۹۶۶)؛ کابوی‌های تنها (۱۹۶۸)؛ Blue movie/ Fuck (۱۹۶۸)؛ جسم (۱۹۶۸)؛ آشغال (۱۹۷۰)؛ حرارت (۱۹۷۲)؛ بد (۱۹۷۶).

کتاب‌شناسی:

Finkelstein, Nat (1989), Andy Warhol: The Factory Years.

Hackett, Pat (1986), The Andy Warhol Diaries.

Koch, Stephen(1973), Stargazer, Andy Warhol's World and his Films.

O'Pray, Michael(1989), Andy Warhol Film Factory.

Warhol, Andy(1975), The Philosophy of Andy Warhol: From A to B and Back Again.

مستند (در قالب ساختاری صوری که از درون به بیرون حرکت می‌کند و شروع و پایانش با نورهای مصنوعی است). مهم‌تر از همه این که در نوار صدای فیلم برای دومین بار پس از فیلم **پرتو کیهانی** (۱۹۶۱) ساختهٔ بروس کانر از موسیقی معاصر راک (از جمله «مخمل آبی» که بعدها عنوان یکی از فیلم‌های دیوید لینچ شد) استفاده شده است. Scorpio تا حدی با میانجی‌گری درک جارمن ستایشگر انگلیسی انگر، تأثیر زیادی بر رشد فرم‌های پیچیدهٔ ویدیویی موزیکال در دههٔ ۱۹۸۰ نهاد، آثاری که موضوع خود را هم‌زمان ستایش و هجو می‌کنند.

سینمای زیرزمینی

نهادینه شدن هنر مدرن در دههٔ ۱۹۵۰ تحت عنوانی جدید (مدرنیسم) منجر به واکنشی از سوی هنرمندان سنت شکن و ستیزه جو شد. این افراد به هدف دور نگاه داشتن هنر از موزه‌ها و قوانین آنها، به دوران گذشته (خصوصاً دادا) بازگشتند، یعنی دورانی که «لحظهٔ منفی» آن ـ هنر به عنوان ناقد واقعیت ـ در اوج خود بود. این جنبش بعدها با عنون جنبش «ضد فرهنگ» یا جنبش «زیر زمین» شناخته شد. تغییری که صورت گرفت قابل تأمل است؛ واژه‌ای نظامی ـ یعنی «آوانگارد» به معنای پیش قراول ـ جای خود را به یک واژهٔ نظامی دیگر داد که به معنای مقاومت مخفیانه ـ نقب زدن به جای حمله کردن ـ است و همذات پنداری هنرمند دوران پس از جنگ را با چریک‌ها و زندانیان نشان می‌دهد.

جنبش «هنر زیرزمینی» راگروه‌ها و افرادی هدایت می‌کردند که هجو، شمایل شکنی و سرسختی را یکجا داشتند. جلوه‌های هنر آنها از شعر بیت (Beat Poetry) تا هنر ستیزه‌جوی پرفورمنس، نقاشی ماشینی پلینو ـ گالیزیو، تجربیات گروه فلاکسوس و «موسیقی تصادفی» جان کیج متفاوت بود. فرهنگ جنبش هنر زیرزمینی را «نشریات زیرزمینی» در حال رشد تقویت می‌کردند، مجلاتی که جهان‌بینی جدید را تا نقاط دوردستی همچون ژاپن و حتی شوروی (که در آنجا حقیقتاً زیرزمینی بود) گسترش می‌دادند.

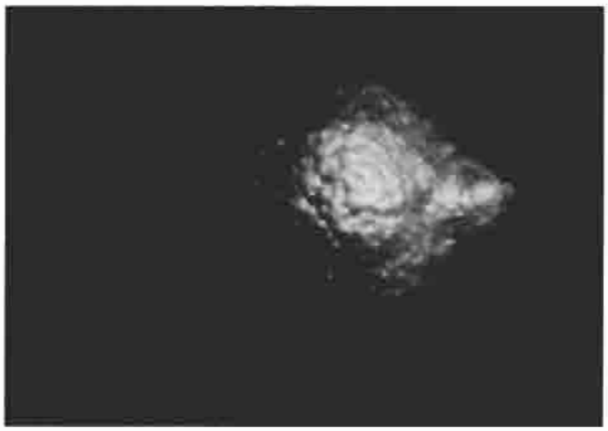
ریشه‌های هنر زیرزمینی که در دههٔ ۱۹۶۰ به بار نشست به دورهٔ بعد از جنگ جهانی باز می‌گردد. در نخستین سال‌های دههٔ ۱۹۵۰ فیلم‌ها در فرانسه باز هم توسط ناراضیان حاشیه‌نشین و دشمنان «صنعت فرهنگ» ساخته می‌شدند. حمله به فرهنگ را گروه پاریسی لتریست که از ۱۹۴۷ توسط ایزدور ایسو هدایت می‌شد آغاز کرد. حمله‌های این گروه به معنا و ارزش متأثر از

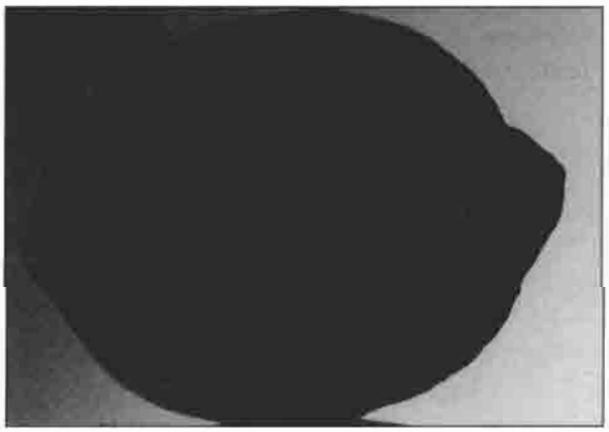
رمبو و نیچه و دادا بود و ظهور ویلیام باروز را نوید می‌داد. یکی از روش‌های ایسو و موریس لومتردر زمینهٔ سنت شکنی یا براندازی (هنر مسلط) قطعه قطعه کردن فیلم‌های آرشیوی تجاری، تراشیدن و نقاشی کردن روی سطح فیلم‌ها و افزودن متن‌ها و صداها به هدف تغییر معانی اولیهٔ آنها بود.این آثار که غالباً زمانی طولانی داشتند در کنار انبوه اشعار کولاژی، بیانیه‌ها و اقدامات تحریک‌آمیز لتریست‌ها قرار می‌گرفتند.

موقعیت گراها (Situationist) اندیشهٔ هنر به مثابه نوعی «دخالت» اجتماعی را (دست‌کم به لحاظ نظری) یک گام دیگر به پیش بردند. آنها گروهی بین المللی شامل لتریست‌های ناراضی بودند که پس از جدایی دِبور از ایسو به سال ۱۹۵۲ از وی پیروی می‌کردند. نشریهٔ آنها اینترنشنال سیچواشنیست (۶۹ـ۱۹۵۸) با حملهٔ منحصر به فردش به «جامعهٔ تماشایی» با ترکیبی از کولاژ، فحاشی و نظریهٔ شهرگرایی بر گدار تأثیر نهاد. اما موقعیت گراها گدار را نیز «بیتلی مثل بقیه» می‌پنداشتند. شش فیلم دِبور (۷۸ـ۱۹۵۲) کولاژهای دقیقی هستند از فیلم‌های آرشیوی که صداهای خارجی (عمدتاً نقل قول) به آنهاافزوده شده است. دِبور این آثار را که به ندرت نمایش داده شده بودند در ۱۹۸۴ در اعتراض به حل نشدن معمای قتل ژرار لبوویسی ناشر چپ‌گرا بایگانی کرد و این شرایط تا زمان خودکشی او که ده سال بعد روی داد پا بر جا ماند.

در وین، هنرمندان تندرو سال‌های بعد از جنگ دشمنی مشابهی را با «کالاسازی» هنر نشان می‌دادند، اما (به خلاف موقعیت گراها) فعالیت هنری را رد نمی‌کردند. یکی از گروه‌های وینی را هنرمند ـ فیلمسازانی همچون فلیکس راداکس، پیتر کوبلکا و آرنولف رینر تشکیل می‌دادند. تجربیات آنها در زمینهٔ نظام‌های صوری و ریاضی، مثلاً مونتاژ صوتی و جنبشی کوبکا برای فیلم Mosaic in confidence (۵ـ۱۹۵۴) ملهم از ویرن و مکتب وین در سال‌های پیش از جنگ بود. کوبلکا در فیلم انتزاعی خود ***آرنولف رینر*** (۶۰ـ۱۹۵۸) از نوعی موسیقی متن گرافیکی بهره برد تا الگوهای یک در میان قاب‌های سفید و سیاه را از پیش تعیین کند و در فیلم‌های Adebar (۱۹۵۷) و Schwechater (۱۹۵۸) از تکرار دوره‌ای حرکات اندک آدمی و رنگ‌های بی‌ثبات استفاده کرد. بسیاری از فیلم‌های کوبلکا به رغم کمال گرایی‌شان آثاری سفارشی بودند: Adebar فیلمی تبلیغاتی برای نوعی قهوه به همین نام بود.

گروه دیگر که کورت کرن هم در آن عضویت داشت به «هنر زندهٔ» پرفورمنس، کاری که هرمان پینچ و اتو مول تحت عنوان «متریال ـ اکشن» انجام می‌دادند، گرایش یافتند. کرن





درفیلم هفت‌دقیقه‌ای لیمو (هولیس فرامپتون، ۱۹۶۹) نه دوربین ونه شی، حرکت نمی‌کند و این تاثیر فقط با حرکت نور ایجاد شده است

پرفورمنس‌های سنت شکنانهٔ مول را در فیلم‌هایی ثبت کرد که هم‌زمان کاوشی در ادراک و زمان سینمایی به حساب می‌آیند. او بیش از سی فیلم کوتاه نیز ساخت که یا نماها را در نظمی دقیق تکرار می‌کنند (***تلویزیون***، ۱۹۶۷) و یا حرکت و برش سریع را به کار می‌گیرند (۴۸ چهره از آزمایش زوندی، ۱۹۶۰). اما کرن در فیلم‌های دیگر خود، مثلاً اثر هوشمندانه و هجوآمیز ***فیلم خوردن، نوشیدن، شاشیدن و ریدن*** (۱۹۶۷) نگاه تازه‌ای به زندگی روزمره دارد و یا طبیعت را از طریق فیلمبرداری با وقفه و نوردهی چند باره به تماشا می‌نشینند، مثلاً فیلم‌های ***درختان در پاییز*** (۱۹۶۰) و Asyl (۱۹۷۵).

سینمای زیرزمینی آمریکا در ابتدا مجموعه‌ای از فعالیت‌هایی غیر تجاری، ضد تجاری و نیمه تجاری از جمله فیلم‌های مستند و داستانی را دربرمی‌گرفت و در گستره‌ای به مراتب وسیع‌تر از چارچوب تنگ هنر آوانگارد حضور می‌یافت. ویژگی اصلی این سینما خودانگیختگی و بداهه کاری و ارجاع مکرر به فنون سینما ـ حقیقت بود. برای مثال، می‌توان آثار اولیه جان کاساویتس و شرلی کلارک را نام برد. کلارک از دنیای رقص به سینما آمد و فیلم‌های بلندی همچون ***ارتباط*** (۱۹۶۰) و ***دنیای سرد*** (۱۹۶۲) را کارگردانی کرد. در ۱۹۶۰ هنرمندان آوانگارد نیویورک به فیلمسازان مستقل دیگر پیوستند تا گروه سینمای نوین آمریکا را تشکیل دهند: در بیانیهٔ آنها می‌خوانیم ما «فیلم‌های فریبکارانه، صیقل خورده و خوش ظاهر را نمی‌خواهیم ـ ترجیح می‌دهیم فیلم‌هاخام و صیقل نخورده، اما زنده باشند. ما فیلم‌های گلگون نمی‌خواهیم ـ فیلم هایی می‌خواهیم به رنگ خون.» حال و هوای این دوره به شکل بامعنایی در فیلم ***چهره‌ها*** (۱۹۵۷) ساختهٔ کاساویتس، جایی که ولگردهای خیابانی با نمایشگاهی از آثار مدرن روبرو می‌شوند، ترسیم شده است.

از دیگر آثار نیمه بداهه می‌توان به فیلم Pull My Daisy(۱۹۵۸)، ساختهٔ رابرت فرانک و آلفرد لزلی با بازیِ آلان گینزبرگ و گرگوری کورسو، شاعران بیت (و دلفین سیریگ جوان با نام مستعار) اشاره کرد که گفتار خارج از تصویر آن را جک کروآک می‌خواند. فیلم تقریباً روایی ***دزد گل*** (۱۹۶۰) ساختهٔ ران رایس و با بازی تیلر مید نیز فضایی شوخ و حکایت گونه دارد. اما این‌گونه قصه‌های نه چندان ساخته و پرداخته نیز به زودی کنار نهاده شدند. Chumlum (۱۹۴۶) ساختهٔ رایس و ***مخلوقات شعله ور*** (۱۹۶۴) ساختهٔ جک اسمیت در واقع ستایشی تصویری از میهمانی‌های بی‌بند و بار به منزلهٔ نوعی اُپرابوفه هستند که اولی با رنگ‌های هذیانی و محو و دومی با فیلم‌های کهنه و رنگ پریده فیلمبرداری شده‌اند.

در ۱۹۵۵ یوناس مکاس مجلهٔ فیلم کالچر را راه‌اندازی کرد تا علاوه بر گروه کوچکتر سازندگان فیلم‌های تجربی از سینمای مستند و داستانی نو حمایت کند. اما در نهایت این دو راه خود را از هم جدا کردند: شاخه‌های مستند و داستانی سینمای نوین آمریکا به اشکال مختلف رئالیسم پایبند بودند، در حالی‌که هنرمندان آوانگارد آن را رد می‌کردند. در ۱۹۶۲ تمایل مکاس به سمت دیگر افزایش یافت و از آن پس مجله او عمدتاً (اما نه تماماً) به سینمای تجربی بعد از درن و براکیج اختصاص یافت، کاری که در ستون مشهور خود در مجلهٔ ویلج وویس انجام داده بود. مکاس که آوارهٔ جنگی و از اهالی لیتوانی بود پیش از پرداختن به سینمای شخصی‌تر خود فیلم داستانی ***تفنگ‌های درخت‌ها*** (۱۹۶۱) را ساخت. در فیلم ***خاطرات و یادداشت‌ها و طرح‌ها*** (۹ ـ ۱۹۶۴) با یک دوربین روی دست بولکس گوشه‌هایی از زندگی در نیویورک را به تصویر کشید. «فیلم خاطرات» در آثار کسانی همچون اندرونورن، دیوید بروکس و وارن سونبرت نیز همان فضای روزمرهٔ سینمای نوین آمریکا را دارد و به عوض فیلمنامه بر اساس زندگی هرروزه شکل می‌گیرد.

«نقاشی کنشی» (Action Painting)نیز سینما را به سوی هنر فرایند (Process) و هنر زندهٔ چند رسانه‌ای سوق داد که پیشروان آن یا کوبس، اسمیت و (بعدها) وارهول بودند. حلقهٔ رابط مهم در این گرایش جنبش نئودادای فلاکسوسن بود. فیلم‌های فلاکسوسن (۶ـ۱۹۶۲) معمولاً کاوش هایی طنزآمیز در نماهای خیلی درشت (***موسیقی محو شونده برای صورت*** ساختهٔ چیکو شیومی ـ لبخندی در حرکت آهسته)، جابجایی (فیلم «بسترهای» یوکواونو)، تکرار (***نور پلیس*** ساختهٔ جان کیل)، فیلم‌های بدون دوربین (جرج ماکیوناس)، فیلم‌های تک قاب (پل شاریتس) و طنز پیش‌پا افتاده (***پری شرور***، ساختهٔ جورج لندو) هستند.

بروس کانر نیز بر همین سیاق فیلم هایی را با استفاده از تصاویر آرشیوی ساخت. نقطهٔ عطف آثار او ***یک فیلم*** (۱۹۵۸) است که از فضاهای شوخ (مسابقات احمقانه، صحنهٔ تعقیب و گریز ماشین‌ها و کابوی‌ها) به حوادث آزار دهنده (آوارگان، یک صحنهٔ اعدام و تصادفات هوایی) می‌رسد. مونتاژ فیلم عمل دیدن را زیر سوال می‌برد و در عین حال بر روی «فیلم» به عنوان حادثه‌ای جنبشی و تأثیری عاطفی مانور می‌دهد. کانر در فیلم ***آمریکا در انتظار است*** (۱۹۸۲) به شکاکیّت خود ادامه می‌دهد و ماشین جنگی را با موسیقی راک براین اونو و دیوید بیرن به

سخره می‌گیرد.

در فیلم ***کبرای بلوند*** (۱۹۶۳) ساختهٔ یاکوبز که مونتاژی است از فیلم‌های بی‌مصرف ـ و در موقع نمایش هم باید از صدای زندهٔ رادیو به عنوان صدای فیلم استفاده کرد ـ و نیز در مونتاژ بدوی پیتر کوبلکا از فیلم‌های «سفری» که توریست‌های اتریشی به او سفارش داده بودند، دیگر بیان خود به مفهومی که در درام روانشناختی فهمیده می‌شود هدف نیست. او در فیلم ***سفرمان به آفریقا*** (۱۹۶۶) چشم گرسنه را ثبت و در عین حال بی‌اعتبار می‌کند. تدوین پیچیدهٔ این فیلم با پیوند دادن نماها براساس مدت، شکل و شباهتشان، شبه موسیقایی است. اما فیلم به هیچ وجه صوریِ محض نیست (مسأله‌ای که خود کوبلکا هم بر آن تأکید دارد). قطعاتی از ترانه‌های محلی و گفتگوهای روزمره به تصاویری از حیوانات شکار شده و یا مرده برش می‌شود و اسطورهٔ جهانی(توریست هایی که ماه را ستایش می‌کنند) با واقعیت استعمار نو تضعیف می‌شود. آخرین جملهٔ تمسخرآمیز فیلم ـ «امیدوارم روزی از کشور شما دیدن کنم». ـ رایک آفریقایی (به زبان انگلیسی) ادا می‌کند، در حالی که آفریقایی برهنهٔ دیگری قدم زنان دور می‌شود.

استان بریکیج سینماگر پرکار و بانفوذ بیش از همه از گرایش رمانتیک در فیلمسازی دفاع می‌کرد. در درام‌های روانشناختی اولیه او تدوین معمولاً پرشتاب و غیر تداولی فیلم هایش برای ایجاد نوعی استعارهٔ شبه سمبولیک به کار می‌رود. در فیلم Reflections on Black (۱۹۵۵)، مردی کور حوادث پشت درهای بسته را «می‌بیند»، بوسه‌ای غیر مجاز با قوری در حال جوش قهوه میان برش می‌شود و در تصویر نهایی به نظر می‌رسد که نور از چشمان مرد کور سرازیر می‌شود. به همین ترتیب، فیلم ***راه باغ سایه*** (۱۹۵۵) با تصویر درونی مردی که خود را ادیپ وار کور کرده به پایان می‌رسد، تصویری که با شیوهٔ ناآشنای معکوس کردن فیلم نگاتیو به نمایش درمی‌آید و بنابراین چشم انداز وجود دارد، اما دگرگون شده.

در فیلم **پیش‌بینی شب** (۱۹۵۸) گرایش به اسطورهٔ شاعرانه و اشراق به حیطهٔ صوری نور و رنگ کشانده می‌شود بی‌آن که اثری از فضای داستانی و موضوع منفرد روایی باشد. اما این گسست قطعی نبود؛ **پیش بینی** حالات قهرمانی نامریی راکه در آستانهٔ خودکشی است در بیننده ایجاد می‌کند. اما دوربین نگاهی نو و نقاشی‌گونه به این مضمون کلیشه‌ای دارد و به آزادی بر روی اشیاء خانگی و روزمره معلق می‌ماند. گاهی نور و وضوح محو توجه را به جسمانیت رسانهٔ فیلم جلب می‌کند. در جای دیگر، رؤیاهای کودکان با نماهای مستقیم از «واقعیت» -یک بازار، چشم انداز، حیوانات ـ به نمایش در می‌آید و نقطهٔ دید ذهنی جای اندک بقایای تدوین عکس جهت در فیلم‌های پیشین را می‌گیرد. مع‌هذا همدلی آنی با تکرار، نماهای مشابه، تاریکی و حرکات و عجیب و غریب نقطه‌گذاری می‌شود. این تمهیدات که هم سازندهٔ نوعی فرم است و هم فاصله ایجاد می‌کند متأثر از نثر گرترود استاین و سبک فیلمسازی منکن است.

فیلم‌های براکیج حتی با زمان‌های متفاوت خود، از فیلم نه ثانیه‌ای Eyemyth (۱۹۷۲) تا فیلم پنج ساعتهٔ ***هنر دیدن*** (۱۹۶۵)، قراردادهای سینمایی را به چالش می‌کشانند. این آثار شامل پرتره‌های نزدیک و صمیمانه‌ای از دوستان و خانواده، فیلم ـ شعرها، فیلم‌های منظره، زندگینامهٔ شخصی، و اخیراً همکاری با موسیقی دانان و نویسندگان‌اند. اسطوره خلاقیت فردی براکیج مبتنی بر عمل فیلمبرداری و تدوین است. جنبهٔ عینی آثار اونیز ـ ریتم‌ها، حرکات دوربین و موضوع ـ بیننده را وادار به ساختن معنی می‌کنند و لذا توجه را از سخن مؤلف به چشم بیننده جلب می‌نمایند. در اینجا تماشای فیلم‌های آوانگارد شباهت زیادی به فرایند تماشای نقاشی مدرن دارد.

آثار فراوان براکیج از «فیلم ـ تولد» او، Window Water Baby Moving (۱۹۵۹) ـ آنتونی بالچ به باروز گفته بود که این فیلم او را بر سرگیجه می‌اندازد- تا فیلم‌هایی دربارهٔ فصول (Sirius Remembered، ۱۹۵۹)، کودکی (The Weir Falcon Saga، ۱۹۷۰) و نور (***راز لومن***، ۱۹۷۲) را شامل می‌شود. در مقابل، Mothlight (۱۹۶۳) کولاژ درخشانی است از شب پره‌ها، گرده و برگ‌ها، در حالی که فیلم ***دیدن با چشمان خود*** (۱۹۷۱) کار در سردخانه‌ای در پیتسبورگ را به شکلی متهورانه ثبت می‌کند ـ عنوان فیلم در واقع ترجمه لفظ به لفظ کلمهٔ Autopsy (کالبد شکافی) است.

در این دهه فیلم‌های تغزلی ـ کوتاه، شاعرانه و تصویری رونق یافتند، خصوصاً در ساحل غربی [نیویورک]، جایی که بروس بیلی در فیلم ***خیابان کاسترو*** (۱۹۶۶) قطارهای شکوهمند باربری را نقاب‌گذاری و بر هم نمایی کرد. اما از دید برخی فیلمسازان تازه کارتر، پیش از ظهور «انتزاع پسا ـ نقاش گونه» و هنرمینیمال، هم سبک تغزلی و هم دوربین روی دست براکیج (که شاخص یا نشانه‌ای از واکنش هنرمند به تجربه هاست) بیش از حد ذهنی و غیرانتقادی می‌نمود. برجسته‌ترین چهرهٔ رویکرد ضد ـ ذهنی (و سینمای در شرف ظهور ساختاری) اندی وارهول بود که دوران کوتاه فیلمسازیش از ۱۹۶۳ آغاز شد و هنر شهری، آزاد و غیر شخصیش رومانتیسیسم براکیج را به مبارزه می‌طلبید. روش‌های وارهول ـ

دوربین ثابت و برداشت بلند و فقدان تدوین ـ در تضاد با سبک‌های رایج آوانگارد و حمله‌ای مستقیم به سینما به عنوان رؤیا و استعاره بود. فی المثل در فیلم **خواب** (۱۹۶۴) وارهول فیلم ـ رؤیا را هجو می‌کند: مردی را می‌بینیم که شش ساعت می‌خوابد بی‌آنکه اثری از رؤیاهایش وجود داشته باشد. فیلم‌های وارهول در تضاد با اکثر فیلم‌های آوانگارد، اصالت و منیّت را هجو می‌کنند. و بداهه‌پردازی و اعتراف که غالباً نشانه‌های واقعگرایی تلقی می‌شوند، در آثار او واقعیت دیدن و شناخت را به زیر سئوال می‌کشند.

دوربین ـ چشم عینی وارهول الهام بخش گرایشی جدیدی به وجه مادیِ فیلم شد. وارهول با تمهیداتی همچون چاپ لوپ، تکرار و قاب‌های سفید و نورندیده ـ که مختص رسانهٔ فیلم محسوب می‌شوند ـ آثاری بس طولانی آفرید. او در زمان نیز با ظرافت دستکاری کرد و سادگی ظاهری نمای بلند را مورد تردید قرار داد. **امپایر** (۱۹۶۵) که در فضایی تقریباً تاریک فیلمبرداری شده چشم را به یافتن تغییرات اندک بر روی پرده ترغیب می‌کند و بینندگان پی گیر را به سنجش تجربهٔ شخصی‌شان از تماشای فیلم سوق می‌دهد.

فیلم ساختاری

فیلم ساختاری سینمای آوانگارد را به کاوش در ایده‌های بصری ساختار و فرایند و اتفاق که در هنرهای دیگر آن دوره (کیج و راشنبرگ و جونز) مطرح شده بود سوق داد. این نوع فیلم توجه خود را از حساسیت بصری به خودبازتابندگی (self-reflexiveness) معطوف کرد. در فیلم ساختاری فرم حکم محتوا را یافت. سینمای دیدن جای خود را به سینمایی داد که دیدن را نوعی خواندن تلقی می‌کرد (نمونهٔ دقیق آن

پس از لومیر (مالکوم لگریس)، بازسازی فیلم برادران لومیر با نام Watering the Gardener

فیلم‌های مایکل اسنو، هولیس فرمپتون، و جورج لندو) و فیلم‌تجربی را به حیطهٔ فلسفی جدیدی کشاند.

مایکل اسنو هنرمند کانادایی یکی از نخستین هواداران این رویکرد جدید بود. مشهورترین فیلم او، **طول موج** (۱۹۶۷)، کاوشی است در توهم فضای عمیق. دوربین چهل و پنج دقیقه به سوی دیوار و پنجره‌های یک اتاق زیر شیروانی به آرامی و به شکلی ناپیوسته زوم می‌کند در حالی که یک موج سینوسی رو به افزایش آن را همراهی می‌کند. حرکت زوم در اثر تغییر رنگ به کمک فیلتر یا تغییر فیلم خام و نیز به خاطر شبه درام هایی جزیی (یک گفتگو، مرگی اغراق‌آمیز وزنگ تلفن) شکسته می‌شود، اما عدسی دوربین با نوعی بی‌قیدی ضدروایی از آنها عبور می‌کند و فیلم با نمای بسیار درشتی از تصویر امواج دریا به پایان می‌رسد. اسنو یک دهه بعد در تکمیل این اثر، فیلم کوتاه **صبحانه** (۶ـ۱۹۷۲) را روانهٔ بازار کرد. در این فیلم دوربین به آرامی بر روی یک میز صبحانه حرکت می‌کند و با پاره کردن رومیزی و خرد کردن تدریجی هر آن‌چه در سر راهش قرار دارد، مشاهده را به مداخله بدل می‌کند.

اسنو با فیلم La Région Centerale (۱۹۷۱) که در آن دوربین کنترل از راه دور بر روی چشم اندازی از کوهستان بی‌وقفه می‌چرخد، تجربیاتش در زمینهٔ ادراک و زمان را پی گرفت. او در فیلم پیچیدهٔ **خواهرزادهٔ رمئو** (۱۹۷۴) مسیری تازه در پیش می‌گیرد و به کاوش در ساختارهای متفاوت فیلم، درام و داستان می‌پردازد؛ در یک سکانس بازیگران به تقلید از نواری که معکوس حرکت می‌کند جملات خود را از ته به سر می‌گویند و در صحنه‌ای دیگر هر یک به زبانی متفاوت حرف می‌زنند. تجربه‌های نشانه شناسانهٔ اسنو در فیلم **هدایا** (۱۹۸۱) که دکور ـ صحنه ظاهراً واقعی آن به معنی واقعی کلمه (توسط چرثقیل) از هم باز می‌شود، و در فیلم **این گونه است** (۱۹۸۲) که تماماً از کلمات و عباراتی ساخته شده که عمل تماشای فیلم را مورد پرسش قرار می‌دهند، ادامه یافت.

فرمپتون نیز همچون اسنو به نظام‌ها، اعداد و زبانشناسی گیرایش یافت. فیلم Zorns lemma (۱۹۷۰)- عنوان آن که از ریاضی گرفته شده به اصل «بی‌نظمی» اشاره دارد ـ مبتنی بر عدد ۲۴ است که سرعت نمایش فیلم را به حروف الفبای رومی (با حذف «J» و «V») پیوند می‌دهد. در این فیلم نوعی الفبای اولیهٔ آمریکایی ـ نوعی «کتاب مقدماتی» اخلاق و نیز زبانشناسی ـ بر روی پردهٔ خالی خوانده می‌شود. آنگاه نماهای یک ثانیه‌ای از حروف تکرار شوندهٔ الفبا جای خود را به تصاویر می‌دهند. برخی تصاویر ثابت و تکراری‌اند (یک درخت، یک تابلوی

فروشگاه)، حال آن که در بقیه کنشی پیوسته در پایان چرخه کامل می‌شود (دیواری نقاشی می‌شود، چرخی عوض می‌شود و تخم‌مرغی می‌پزد). در پایان صداهایی زنانه همگام با ضربه‌های یک مترونوم، متنی قرون وسطایی را دربارهٔ نور می‌خوانند، در حالی که دو پیکر انسانی کوچک و یک سگ دیده می‌شوند که در چشم اندازی زمستانی دور می‌گردند تا این که در سفیدی برف ناپدید می‌شوند.

فرمپتون نیز همچون اسنو به ایدهٔ ساخت فیلم‌هایی در مقیاس بزرگ علاقمند بود، آثاری که به لحاظ زمانی منعکس کنندهٔ وسعت فضایی در «لند آرت» آن دوره باشند. وی در اواخر دههٔ ۱۹۷۰ پروژه عظیم ***تنگهٔ ماژلان*** را آغاز کرد که با مرگش به سال ۱۹۸۴ ناتمام ماند. این پروژه مجموعهٔ عظیمی از فیلم را در بر می‌گرفت که هر یک دربارهٔ یکی از روزهای سال بود. این مجموعه عظیم که یکی از آخرین نمونه‌های بلند پروازی آمریکایی است به شکلی طعنه‌آمیز ایده‌های مورد بحث فرمپتون و کارل آندره مجسمه ساز جوان را دراوایل دههٔ ۱۹۶۰ دربارهٔ مینیمالیسم سریال به کار می‌گیرد. این دو هنرمند در آن زمان به دنبال تضعیف هنر پاپ بودند.

البته همهٔ فیلمسازان مرتبط با جنبش فیلم ساختاری سابقه‌ای در هنرهای تجسمی نداشتند و تا این حد هم به وجوه فضایی ـ زمانی رسانه علاقمند نبودند. برای مثال، ایوون رینر (مثل شرلی کلارک) از دنیای رقص آمده بود. فیلم‌های اولیه او که نخستین آنها ***زندگی بازیگران*** (۱۹۷۲) است از دیدگاهی آغاز می‌کنند که (نه ضد روایی بلکه) غیر روایی است، اما باگذشت زمان، وی به تدریج استفادهٔ بیشتری ازعناصر روایی و روانشناختی کرد.

تنها معدودی از فیلمسازان از واژهٔ «فیلم ساختاری» که در اوایل دههٔ ۱۹۷۰ توسط پی. آدامز سیتنی منتقد ساخته شد راضی بودند. سیتنی از این اصطلاح برای توصیف سینمای پس از وارهول استفاده می‌کرد که در آن «فیلم بر شکل خود تأکید می‌کند و هر محتوایی که داشته باشد بی اهمیت و فرع شکل آن است». فیلمسازان شاید از ترس این که مبادا نظریه‌های دانشگاهی بر کنش هنری هجوم آورد (ترسی که بیجا نبودن آن بعدها ثابت شد) نمی‌خواستند ظهور هم‌زمان «ساختار گرایی» در علوم انسانی را چیزی بیش از یک اتفاق (یا خبر خوشایند) تلقی کنند، و این در حالی بود که فرمپتون، اسنو و جورج لندو با گرایش نشانه شناسانه یا زبانشناسانهٔ خود این ارتباط را تقویت می‌کردند.

فیلم ساختاری نشان داد که شکل مواد فیلم ـ نور، زمان و فرایند ـ می‌تواند نوع جدیدی از لذت زیباشناختی را فارغ از سمبولیسم یا روایت به وجود آورد. این نوع سینما معمولاً تصمیم‌گیری قبلی (دربارهٔ موقعیت دوربین، تعداد قاب‌ها یا دفعات نوردهی و تکرارها) را با شانس و تصادف (حوادث غیر قابل پیش بینی که در لحظهٔ فیلمبرداری روی می‌دهند) ترکیب می‌کرد. در فیلم Remedial Reading Comprehension (۱۹۷۰)، ساختهٔ لندو، عبارتی که روی تصویر مردی درحال دویدن می‌آید ـ «این فیلمی است دربارهٔ سازنده‌اش» ـ به هدف حذف بیان فردی و ترغیب بیننده به مشارکت فعال در فیلم است. در این صحنه نقش مرد دونده را لندو بازی می‌کند و لذا عبارت فوق به او (به عنوان تصویری دیگر یا «تو») نیز برمی گردد. لندو فیلم ـ رؤیا را هزل می‌کند تا نشان دهد که دیدن بیشتر شبیه به خواندن یا فکر کردن است، تا خواب دیدن.

تا آن زمان سنت سینمای آوانگارد از کوبیست‌ها تا درن و براکیج اساساً تصویری و غالباً صامت بود. این امر باعث شد تا سینمای آوانگارد هم ارزان باشد و (براکیج تصریح می‌کند)، هم «خالص»، زبان بریلی برای سینمای طبیعت گرای ناطق و «درام فیلم شده». در دههٔ ۱۹۶۰ و در اوج سینمای زیرزمینی نوع همگانی‌تری از تصویر گرایی به وجود آمد و محرمات تصاویر جنسی را در آثاری همچون ***مخلوقات شعله‌ور*** شکست، فیلم توقیف شده‌ای که مکاس آن را «سینمای بودلری» نامید. وارهول (Couch، ۱۹۶۶)، کارولی اشینمن (Fuses، ۱۹۶۸) و باربارا روبین به کاوش در تصاویر تحریک کنندهٔ جنسی پرداختند. در همین زمان آوانگاردهای ساحل غربی (جوردن بلسون، بروس بیلی، تپ اونیل، اسکات بارلت) سمبولیسم تانتریک ، و چشم اندازهای بیابان را ستایش می‌کردند. تصاویر غنی آنها به شدت رومانتیک، اما به لحاظ تجاری انعطاف‌پذیر بود و از آگهی‌ها (ژانری روبه رشد) تا فیلم‌های سینمای مسلط (غالباً در سکانس‌های «توهم زا» خاصه در **۲۰۰۱** کوبریک) بر فرهنگ همگانی تأثیر نهاد. ظهور فیلم ساختاری در حرکت این رومانتیسم مصنوع خلل ایجاد کرد، اما آن را از میان نبرد و جنبه هایی از آن در دههٔ ۱۹۸۰ بار دیگر ظاهر شد.

انگلستان و اروپا

فیلمسازی تجربی در اروپا از اواخر دههٔ ۱۹۶۰ مسیری موازی، اما نه مشابه با آمریکا را در پیش گرفت. بین سال‌های ۱۹۶۵ تا ۱۹۶۹ باگسترش اصل همکاری از نیویورک به اروپا و علاقمند شدن هنرمندانی همچون استیو دو سکین و پیتر گیدال ـ که سابقاً به «کارخانهٔ» وارهول تعلق داشتند ـ اتحادیهٔ

فیلمسازان لندن با ریشه‌های تا حدی آمریکایی شکل گرفت. اما فیلمسازان انگلستان به زودی راه خود را یافتند. این اتحادیه به کمک نوعی ماشین چاپ (خانگی) فیلمسازی بی‌واسطه به سبک مدارس هنری ـ که اغلب اعضایش فارغ التحصیل آنها بودند ـ را در پیش گرفت. بسیاری از این فیلم‌ها متأثر از گرایشات تجریدی و مینیمالیستی رایج بودند و ماشین چاپ به کانون تجربیات آنها با مواد سینمایی تبدیل شد. برای مثال، در فیلم ***اسلایدها*** (۱۹۷۱) ساختهٔ آنابل نیکولسون اسلایدهای ۳۵ میلی متری و فیلم‌های نوردیده از درون دستگاه چاپ مجاورتی عبور داده می‌شوند تا چیزی بدست آید که در واقع ثبت فرایند ساخته شدن فیلم است.

فیلم ساختاری در اروپا عموماً تمایل بیشتری به «بنیان مادی» فیلم - کیفیات فیزیکی آن ـ داشت تا تصویر یا نما که حیطهٔ آمریکائیان به حساب می‌آمد. فی‌المثل ویلهلم و بریجیت هین در ***فیلم خام*** (۱۹۶۸) از کولاژ، خطوط قاب و سوراخ‌های حاشیهٔ فیلم استفاده می‌کنند تا بر مادهٔ فیلم و حضور فیزیکیش در پروژکتور تأکید نمایند. نخستین فیلم‌های ساختاری اروپا در عقاید آزادی‌خواهانه و آنارشیستی با سینمای زیر زمینی شریک بودند، عقایدی که در کتاب ***فیلم است*** (۱۹۷۵) نوشتهٔ دوسکین (با عنوان فرعی «سینمای آزاد بین‌المللی») مشهود است. این کتاب در کنار ستایش از ران رایس و جک اسمیت به تحلیل دقیق فیلم‌های ساختاری به کارگردانی کورت کرن و پیتر گیدال می‌پردازد.

اما با افزایش شکاف میان آوانگاردهای آمریکا و اروپا این گونه مشترکات به زودی از میان رفت. در واقع پیوندها هرگز جدی نبود بلکه غالباً شکل زورکی و ساختگی داشت. فیلمسازانی نظیر جف کین، دیوید لارچر و خود دوسکین ـ که سنت آنارشیستی سینمای زیرزمینی را زنده نگاه می‌داشتند ـ چندی در سایهٔ ساختار گرایان اتحادیه قرارگرفتند. در واقع آثار متعدد آنها که غالباً ازمجازهای ساختاری بهره می‌بردند، در بیشتر سالهای این دهه در فرانسه، آلمان و هلند بیش از انگلستان محبوبیت داشتند.

تجربه در زمینهٔ مادهٔ خام سینما با سنت چشم انداز انگلیسی نیز همراه شد. مالکوم‌لگریس در فیلم Whitchurch Down (Duration) (۱۹۷۲) سه چشم انداز با مایه‌ها و رنگ‌های مختلف را در کنار هم قرار داد. فیلم ***ابرها*** (۱۹۶۹) ساختهٔ گیدال نمایی از آسمان را لوپ می‌کند و برای نشان دادن ابعاد نما، بال هواپیمایی را از قاب عبور می‌دهد. ***پارک‌فیلم*** (۱۹۷۲) ساختهٔ کریس ولزبی از وقفه (time - lapse) برای فشرده کردن سه روز یک پیاده رو شلوغ در شش دقیقه استفاده می‌کند. این آثار درواقع به دنبال معادل‌های سینمایی برای نور و حرکت طبیعی و رسیدن به ادارکی جدید با استفاده از تمام امکانات زبان فیلم و تأکید بر جنبه‌های معمولاً نامریی (سطح قاب، فیلم مورد استفاده در چاپ) و «اشتباهات» (نورخوردگی ناخواسته، لغزش، نوردهی مضاعف) بودند. لگریس از این طریق نوعی «خط مشی ادارک» را به وجود آورد (او در اوایل دههٔ ۱۹۷۰ با امیدواری بر مجموعه‌ای از فیلم‌های خود نام How to Screw The CIA نهاد). فیلم‌های «ناب» منظره متعلق به رابان و مایک لگت (The sheepman And The Sheared (۱۹۷۰ـ۷۵) نیز به گذشت زمان تاریخی اشاره دارند، مضمونی که در مستند نو رابان ***فیلم تمیز*** (۱۹۸۶) و مطالعات دوکلندز در زمینهٔ رنگ و چشم انداز (Sundial، ۱۹۹۲) نیز مورد کاورش قرار گرفته‌اند. ولزبی به عنوان یک «دوگانه انگار لجوج» گرایش فلسفی‌تری به چشم و ذهن داشت، در حالی که گیدال قصد داشت نظریه انتقادی و فیلم صوری را از طریق «ماتریالیسم ساختاری» به هم پیوند دهد.

این آثار فاقد محتوای داستانی تخیلی بودند و ظاهراً با پریدن از روی تاریخ سینما به تجربیات دمنی، مایبریج و لومیرها باز می‌گشتند. به عبارت دیگر آنها روایت را انحرافی عظیم می‌پنداشتند و به دنبال ریشه‌های خود در سینمای اولیه بودند. رویکرد بدوی و کارگرمآبانه به فیلمسازی با نادیده گرفتن معیارهای صنعتی تولید و تقسیم کار به «سینمای گسترش یافته» (یا فیلمسازی با پروژکتور) نیز منتهی شد. ***فیلم ترسناک*** (۱۹۷۰) ساختهٔ لگریس نوعی «نمایش زندهٔ سایه هاست» که در آن پیکری برهنه در برابر پرده با نورهای رنگی بازی می‌کند. در ***مرد با آینه*** (۱۹۷۶) اثرگای شروین کنش زنده توهم پرده‌های چندگانه را تکرار می‌کند، در حالی که در فیلم ***زمان حلقه‌ای*** (۱۹۷۳) ساختهٔ آنابل نیکلسون یک تصویر لوپ شده (فیلمساز در حال دوختن) با عبور فیلم از چرخ خیاطی به آرامی ویران می‌شود. این آثار همگی با هوشمندی فیلم (رسانه‌ای تدارک دیده شده) را به عرصه‌های شانس و اتفاق سوق می‌دهد؛ آنها برناپایداری و گذرا بودن تأکید می‌کنند و این توهم راکه در عمل دیدن «زمان واقعی» به تعلیق در می‌آید به چالش می‌کشند.

جنبش اتحادیه‌های فیلمسازی منجر به پیوند محکمی میان سینماگران اروپا شد و آنها را در جشنواره‌های Knokke (بلژیک)، برلین و سالن سینمای ملی لندن به دور هم جمع کرد. فیلم ساختاری خصوصاً در آلمان و در آثار ورنرنکس، کلاوس ویبورنی و ویلهلم و بربجیت هین شکوفا شد. ویم وندرس کار

خود را در مونیخ با فیلم پساوارهولی برداشت بلند نظیر ***همان بازیکن دوباره شوت می‌کند*** (۱۹۶۷) آغاز کرد. گروه‌ها (یا دسته‌ها)ی متعددی در فرانسه شکل گرفت و گروه‌های کوچک اما مهمی در یوگسلاوی، هلند، ایتالیا و ژاپن به وجود آمد. اما در فرانسه و نقاط دیگر اروپای قاره‌ای فرهنگ‌های سیاسی قدرتمندی ازمی ۱۹۶۸ سربرآورد و مهیا شدن فرصت برای فلیمسازان مستقل، اما نزدیکتر به جریان اصلی سینمای روایی چهرهٔ متفاوتی به تجربیات فرم گرایانه داد. آثار ژان لوک گُدار در فرانسه و ژان ماری استروب و دنیل اویه (فرانسویانی که عمدهٔ کارشان در آلمان بود) حاکی از رویکردی تردیدآمیز و پرسشگر به تصویر است که پیوندهایی با سینمای آوانگارد ساختاری دارد، اما از سنتی متفاوت ریشه می‌گیرد و هدف‌های متفاوتی را نیز دنبال می‌کند.

بدوی‌ها و پسا ساختار گرایان

هم در آمریکا و هم در اروپا گرایش سینمای آوانگارد به فرم‌های اولیه سینما با نوعی تاریخ تجدید نظر شدهٔ دوران اولیه همراه بود. تاریخ‌نگاران و فیلمسازان به یکسان، سینمای اولیه را نه صرفاً نیای سینمای مسلط که بدیلی برای آن تلقی می‌کردند. این گرایشات بین سال‌های ۱۹۷۷ تا ۱۹۸۴ با یکدیگر تلاقی کردند و منجر به ظهور نوعی «تاریخ سینمای جدید» شدند که هم‌زمان بود با راه یافتن فیلم آوانگارد به نشریات مختلف، از «اسکرین» و «افترایمیج» تا «استودیو اینترنشنال» و «آرت فرم». این تقارن‌ها در فیلم شالو ده شکن یا کوبز ***تام، تام، پسر نوازندهٔ نی*** (۷۱-۱۹۶۹) متجلی است، فیلمی که به بررسی بافت و حرکت در فیلمی از بیلی بیتزر محصول ۱۹۰۵ می‌پردازد وبا فیلمبرداری مجدد تصاویر آن از روی پرده زمان فیلم را از چهار دقیقه به دو ساعت می‌رساند. همین بلند پروازی در فیلم ***تولد یک ملت*** (۱۹۷۳) اثر کلاوس ویبورنی دیده می‌شود، فیلمی که به کاوش در فضای سینمایی پیش از گریفیث که در اینجا به تعداد کمی بازیگر در چشم اندازی برهنه تقلیل یافته، اختصاص دارد. استفاده از نمای بلند و حذف باعث فاصله گرفتن بیننده از صحنه می‌شود. در فیلم Murder Psalm (۱۹۸۱) ساخته براکیج فیلمی آموزشی برش ورنگ‌آمیزی مجدد می‌شود تا یک رویای ترسناک کودکی را به ذهن القا کند. فیلم ساده و مقتدرانهٔ Eureka (۱۹۷۴) ساختهٔ ارنی گهر صرفاً سرعت یک فیلم تک نمایی اولیه را به هشت قاب در ثانیه کاهش می‌دهد. در این فیلم ترامواییی را از زاویهٔ مقابل می‌بینیم که در یکی از خیابان‌های شلوغ سانفرانسیسکو پیش می‌رود تا این که به ایستگاه آخر می‌رسد. حرکت شدیداً آهسته عمل ادراک را برجسته می‌سازد، در حالی که فیلم از تصاویری به ظاهر تصادفی استعاره‌ای پیچیده (سفر، تاریخ، حرکت و پایان) را بیرون می‌کشد.

یاکوبزوگهر با موشکافی در فیلم‌های اولیه در صدد بودند تا معانی آنهارا به کمک نوعی فرایند خود آشکارگی بر ملا سازند. اما فیلمسازان اروپایی احترام کمتری برای اصالت فیلم‌های اولیه قایل بودند. لگریس در فیلم ***اسب برلین*** (۱۹۷۰) دو نمای کوتاه، یکی از اسبی که در یک دایره می‌دود و دیگری بخشی از فیلم سال ۱۹۰۰ هیبرن ***انبار شعله‌ور***، را به تناوب به هم برش می‌کند وبا افزوده شدن رنگ به وسیلهٔ دستگاه چاپ این دو نما با همراهیِ نوار صدای برایان اونو در ریتمی هماهنگ ترکیب می‌شوند. این‌فیلم را می‌توان بر روی یک، دو یا چهار پرده نمایش داد. در فیلم Kali Film (۱۹۸۸) بریجیت هین برهنه نگاری‌های اولیه را با فیلم‌های جنگی و فیلم‌های سوء استفادهٔ جنسی کولاژ می‌کند تا در فیلم‌های ساخته شده توسط اقلیت معترض فرهنگ رسمی، مقاومت و مظلومیت را به یکسان نمایش دهد.

فیلم ساختاری در آغاز همان شدت و قدرتی را در مخالفت با روایت نشان می‌داد که در اغلب هنرهای معاصر آن دوره مشاهده می‌شود. نخستین فیلم لگریس، ***قلعه یکم (فیلم لامپ)*** (۱۹۶۶) نوعی سینمای پایه بود. دراین فیلم یک لامپ واقعی درکنار فیلم تابیده شده بر روی پرده (که لامپی مشابه و کولاژی از نماهای مستند تلویزیونی و عمدتاً صنعتی یا سیاسی را نشان می‌دهد) روشن و خاموش می‌شود. اما یک دهه بعد، سه‌گانهٔ او (***فرود پرندهٔ سیاه*** (۱۹۷۷)، Emily - Third Party Speculation (۱۹۷۹)، Finnegans Chin (۱۹۸۳) به تعمق در نقطهٔ دید و فضای روایی می‌پردازد. دراین فیلم‌ها، محیط خانگی، لحن شخصی و کنایی و سبک به لحاظ رنگ و دیدگاه باروکتر است. لگریس پس از این سه گانه فیلم دیگری نساخته است، سه فیلمی که به طور ضمنی نشان می‌دهند «کابوس روایت» (فرمپتون) همواره رسانهٔ فیلم را تسخیر می‌کند. وی از آن زمان به بعد به هنر الکترونیکی و کامپیوتری که فرم بازتر و امکانات فراوانی برای دستکاری مواد بصری دارد روی آورده است.

ریشه‌های سیاسی جنبش اتحادیه‌های بین المللی (ولذا ریشه‌های فیلم ساختاری که آن جنبش را تحت نفوذ داشت) در مبارزه علیه جنگ ـ شدیداً تلویزیونی شدهٔ ـ ویتنام بود. «خط مشی ادراک» سلاحی بود برای سیاسی کردن هنر و «راز زدایی» از قدرت رسانه‌ها. درانگلستان، سینمای آوانگارد از ۱۹۷۴ به این

سو در حال مبارزه برای دسترسی عموم به کارگاه‌های فیلمسازی و تلویزیون نوآور بوده است. کانال چهار (از ۱۹۸۳) تا حدی به واسطهٔ این بحث‌ها شکل گرفته اما از آن پس شرایط تغییر کرده است. ظهور مجدد نوعی سینمای توده‌ای جوانگرا توسط «بچه‌های سینما» ـ کسانی از نسل سینمای زیرزمینی متأخر همچون کانتبرگ، اسکورسیزی ـ ولینچ منجر به ظهور «روح جدید» در نقاشی شد که عمدتاً تبارگرا و اکسپرسیونیستی است و نمایندگان آن Beuys، کلمنت و Baselitz هستند. اما نوعی «فرهنگ کالا» که به شدت تقویت شده نشانه‌های ظهور رسانه‌های جدید در هنرها و چپ سیاسیِ مغموم معاصر باعث شد تا این دوره در حالی به پایان برسد که هنر آوانگارد در حال عقب نشینی است.

گرایش موقت به روایت نشان داد که سینمای آوانگارد از این که به مبهم بودن شهرت یابد راضی نیست. سبک‌های غیر روایی (شاعرانه، غنایی، تجریدی، یا ساختاری) هرگز ژانر عامه پسندی نبوده‌اند و لذا گروه‌های مختلف از «سینمای ۱۶» تا اتحادیه‌ها سعی کردند مخاطبان جدیدی را در خارج جریان اصلی سینما بیابند. اما تنش‌های این دوره منجر به ظهور هنرمندان جدید و برجسته‌ای شد که سنت شکل گرایانهٔ آوانگارد را با گرایش به ثبت‌زندگی مشخص هنرمند ترکیب کردند، کاری که سه گانهٔ لگریس نیز تا حدی انجام داد، اما در فیلم Light Reading (۱۹۷۹) ساختهٔ لیز رودز به موفق‌ترین شکل تحقق یافت.

در ایالات متحد، سو فردیدریک (Gently Down The Stream، ۱۹۸۱) و لزلی تورنتون (Adynata، ۱۹۸۳) عناصری از فیلم ـ رویا، فیلم ساختاری (فرایند دست ساز)، اجرای مستقیم (از طریق ایوون رینر) و نظریهٔ فمینیستی را با هم ترکیب کرد. در انگلستان دید شخصی وخاطره موجب کاهش خشکی و عدم انعطاف ساختاری شد. جان اسمیت در آثاری همچون فیلم خوش ساخت Slow Glass (۹۱ـ۱۹۸۸) از نظر طنز و سبک با جورج لندو رقابت می‌کند. در این فیلم یک روایت جذاب شخصی به تدریج هم نوعی ساختمان سینمایی و هم استعاره‌ای دربارهٔ تاریخ شهر را به نمایش می‌گذارد. در مقابل، جین پارکر از استعاره‌های موجز و وضوح تصاویر خوش‌عکس استفاده می‌کند تا حالات عاطفی را مستقیماً انتقال دهد، هر چند که فیلم بلند ویدیویی او ***تقریباً خارج*** (۱۹۶۸) کاوشی تحلیلی درگفتار، اعتراف، برهنگی و فریب است. تازه‌ترین فیلم‌های او نیز همچون آثار اسمیت، با بودجهٔ تلویزیون ساخته شده‌اند (مثلاً Cold Jazz، ۱۹۹۳) و از تماشاگر بالقوه‌ای درخارج از جرگهٔ آوانگاردها برخوردارند.

گرچه ریشه‌های فیلم ساختاری کاملاً در خارج از مجامع دانشگاهی است (کرن، وارهول و فلاکسوس)، اما در دههٔ ۱۹۷۰ پایگاه آن عمدتاً درکالج هایی بود که اساتیدش سازندگان فیلم‌های ساختاری بودند ـ از بوفالو و سانفرانسیسکو تا لندن، هامبورگ و لودز. در آغاز با گسترش آموزش در زمینهٔ فیلم ساختاری این نوع فیلم قوت گرفت، اما در پایان این دهه فیلم ساختاری به فضل فروشی و نخبه‌گرایی متهم شد. شرایط نیز در حال تغییر بود. مبنای مفهومی فیلم ساختاری بر ناهمسانی (صدا و تصویر، واژه و شیء، پرده و بیننده) تأکید داشت. این پیام تا سال ۱۹۷۹ یعنی زمانی که سینمای مسلط خود را برای انقلاب مصرف کنندگان آماده کرده بود و فیلمسازان جوانتر با الهام از زیبایی‌شناسی پسا پانک در صدد شکستن چارچوب‌های ساختاری بودند، جذابیت خود را از دست داد.

شورش آنهادر اوایل دههٔ ۱۹۸۰ با موجی از فیلم‌های ۸ میلی متری و ویدئو به وقوع پیوست. ویدئو سازان «بداهه پرداز» در انگلستان (جورج باربر، برادران دووت، نوارهای چریکی) فیلم‌های تلویزیونی عمدتاً دربارهٔ ریگان، تاچر و «مجتمع‌های نظامی ـ صنعتی» را تدوین مجدد کردند و از مونتاژ برای هزل کردن به سبک فیلم ***صلح و فراوانی*** اثر ایوور مونتاگ و فیلم‌های بروس کانر استفاده نمودند. شگردهای این نوع فیلم که از موقع‌شناسی سیاسی و تدوین چشمگیری (غالباً با موسیقی راک) برخوردار بود، به سرعت توسط تبلیغات و آگهی‌های تلویزیونی بلعیده شد. سبک مونتاژ دقیقتر زبیگنیو ریبچینسکی (***تانگو، پله‌ها***) فیلمساز لهستانی نیز در یک تبلیغ اکنون مشهور برای ماشین‌های لباسشویی آریستون مورد تقلید قرار گرفت.

در انگلستان «رومانتیسم نو» گرایش به کنث انگر، ژان کوکتو و ژان نه را به عنوان فیلمسازان بی اعتنا به قوانین ساختاری احیا کرد. Chant damour (۱۹۵۰،اثر ژنه) به نمادی از فرهنگ رادیکال سینمای همجنس گرایی تبدیل گردید. دراین فیلم عشق مخفیانهٔ زندان بان و زندانی در قالب نمادپردازی (دست‌ها گلی را از میان میله‌ها رد و بدل می‌کنند) و واقعگرایی زمخت و ناخوشایند (مردان در سلول‌ها) به نمایش در می‌آید. این فیلم الهام بخش نوعی «سینمای قانون شکنانهٔ» جدید شد که توسط درک جارمن ترویج گردید و خصوصاً در فیلم‌های اولیهٔ جان مایبری و سریث واین ایوانز نمود یافت. جالب این که بر فیلم گردآوری شده از آثار این دوره نام ***ماشین رؤیا*** (۱۹۸۴) نهاده شد.

بازگشت به «فن آوری ساده» و غالباً سوپر ۸ مصادف با

ظهور نوعی بازار حاشیه‌ای بود که ظهور هیجان‌انگیز ویدیویی راک و آگهی‌هایی راکه این گروه از فیلمسازان در ساختشان نقش داشتند نوید می‌داد. در اواخر دهۀ ۱۹۸۰ این بازار حاشیه‌ای به هستهٔ مرکزی فرهنگ راک تجاری جدید تبدیل شد. فیلم **وحشی** (۱۹۸۷) ساختهٔ سوفی مولر برای یوریسمیکس ترکیبی است از تدوین موجز سینمای آوانگارد و قطعاتی کمیک (از آمریکانا تا جولی اندروز) و پارانویای شهری دهۀ ۱۹۸۰. این سبک شبه فرهنگی جدید تا حد زیادی متکی بر زیباشناسی فیلم تجربی بود. اما شگفت این که بقایای فرم ساختاری (تکرار، طولانی بودن، چشمک تصویر و تاری تصویر) هرگز فیلم‌های رومانتیک جدید را ترک نگفت و عاقبت در فیلم ویدیویی صنعتی نیز نفوذ کرد.

فروپاشی سبک ساختاری مصادف با رشد فرهنگ‌های حاشیه‌ای مبارز بود که جانشین چپ سیاسی سقوط کرده در آمریکا و اروپا شدند. علاوه بر فیلمسازان «همجنس گرا»، هنرمندان سیاه‌پوست و فمینیست نیز به اشکالی از سینمای جدلی روی آوردند که هم علیه فیلم ساختاری فرمالیست شورید و هم در زمینه تبلیغات شمایل شکنی آن را تداوم بخشید. فیلم های اولیه اسپایک‌لی و جان آکومفرا (انگلیسی) در این حال و هوای فرهنگی پسا آوانگارد شریک بودند و برای نمایش زندگی سیاه‌پوستان در شهرها به کاوش در تصاویر تجزیه شده و مونتاژ صدا پرداختند.

اما رویگردانی ار خلوص ساختاری در دهۀ ۱۹۸۰ باعث شد تا زبان سمعی ـ بصری تجربه به فرهنگی وسیعتر که تشنه نوسازی خود بود راه یابد. برخی از هنرمندان در واکنش به جنبه‌های مصرف گرای این پدیده، به رسانهٔ ویدیویی روی آوردند و به موج جدیدی از کارتأسیسات در حیطهٔ هنرهای زیبا پیوستند، جنبشی که پیشروان آن در دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ وولف وستل در آلمان، نام یونگ پایک در آمریکا ودیویدهال در انگلستان بودند. آثار بیل ویولا و گری هیل (آمریکا)، ماریا ودر (آلمان) و جردیت گودارد (انگلستان) در دورهٔ معاصر نمونه‌ای از این گرایش است که اکنون از عناصر باروک و فراواقعگرا که دیر زمانی است درهنرهای تجسمی غرب احیا شده بهره می‌برد.

وضعیت فعلی فیلم تجربی (و اکنون ویدیو) کار جمع بندی را دشوار می‌سازد. گرچه این سینما فاقد تصویری روشن از آن نوعی است که آوانگاردهای کلاسیک در دوره‌های مختلف شکوفایی خود، از کوبیسم تا فیلم ساختاری، به آن دست یافتند، اما واقعیت این است که آن لحظات ممتاز در عین حال محصول بازنگری تاریخی و پیوند منحصر به فرد آثار فیلمسازان و گرایشات وسیعتر فرهنگی است. فرهنگ رسانه‌های تجاری که به ندرت می‌تواند مبدع اندیشه‌های نو باشد همچنان جیره خوار هنر تجربی است. لذا ماهیت دوگانه و سیری‌ناپذیر رسانه‌های جمعی منجر به واکنش هایی می‌شود که از طرد مطلق (گیدال) تا در خواست برای مداخله (هال) و مشارکت تقریباً بی قید و شرط (گریناوی) متفاوت است.

گرچه سینمای آوانگارد را غالباً مرده اعلام می‌کنند، اما اغلب هنرمندان زنده‌ای که نام‌شان دراین‌جا ذکر شد و تعداد به مراتب بیشتری که نامی از آنها نیامد همپای بی‌شمار فیلمسازان جوانتر به ساخت فیلم ادامه می‌دهند. اروپا صحنه‌ای آشفته دارد (اغلب اوانگاردها گروه‌های نه چندان منسجمی از افراد مستقل هستند). اما ایالات متحد همچنان دارای نشریاتی همچون میلنیوم، سینماتوگراف، موشن پیکچر و اکتبر است که اغلب به «شمایل‌شناسی بدن» که پیشروان آن فیلمسازانی همچون منکن و دوسکین بودند اختصاص دارد. حتی مجلهٔ فیلم کالچر که مدتها تعطیل بود بار دیگر با همان غرابت همیشگی خود بازگشته است. در حالی که رسانه‌های الکترونیک در حال پرکردن فاصله میان فیلم‌های سینمایی پرهزینه و فیلم‌های تجربی ارزان هستند، شاید بتوان گفت که این دو شکل افراطی سینما تنها بازماندگان عصر فیلم خواهند بود. در این صورت آنها به جنگ اخیراً شدت گرفتهٔ خود در طول مرزهای فرهنگی که سینمای قرن بعد بی تردید از گذشته به ارث خواهد برد ادامه خواهند داد.

ترجمه: محمدگذرآبادی

کتاب‌شناسی

Curtis, David(1971), Experimental Cinema.

Drummond, Philip, Dusinberre, Deke, and Rees, A.L(1979), Film as Film.

Dowskin, Stephen (1975), Film Is.

Hein, Birgit(1971), Film in Underground.

James, David(ed.) (1991), To Free the Cinema.

Le Grice, Malcolm(1977), Abstract Film and Beyond.

MacDonald, Scott(1993), Avant-gard Film.

Renan, Sheldon (1967), An Introduction to the American Underground Film.

انیمیشن در عصر پساصنعتی

ویلیام موریتس

در ۱۹۶۰ کارتون‌های کوتاه، دیگر جایی در برنامهٔ دائم سینماها نداشتند و بخش انیمیشن استودیوها یا تعطیل شده بودند و یا منحصراً برای تلویزیون برنامه تولید می‌کردند. انیماتورهای مستقل نیز توجه خود را عمدتاً به جشنواره‌های فیلم معطوف کرده بودند، زیرا در این جشنواره‌ها می‌توانستند فیلم‌های خود را به کارفرمایان و کارشناسان بین‌المللی بشناسانند و احتمالاً از طریق آنها به تلویزیون یا سینماها راه پیدا کنند. در آغاز فیلم‌های انیمیشن باید در جشنواره‌های عمومی فیلم نظیر کن و ونیز با فیلم‌های سینمایی زنده رقابت می‌کردند، اما پس از تأسیس آسیفا (اتحادیهٔ بین المللی فیلم انیمیشن) در ۱۹۶۰، جشنواره‌های تخصصی انیمیشن در آسنی، زاگرب،اوتاوا، هیروشیما و نقاط دیگر کارخود را آغاز کردند و به انیماتورهای مستقل امکان دادند تا از سراسر جهان دور هم جمع شوند و فیلم‌های یکدیگر را تماشاکنند.

انیماتورهای تجربی

تعداد اندکی از انیماتورهای تجربی به عنوان بخشی از سینمای تجربی هنری تا چند دهه از نوعی تشکل مستقل برخوردار بودند. حضور اسکار فیشینگر در لوس آنجلس برادران ویتنی (جان و جیمز) را تشویق نمود تا از موسیقی و نقاشی به خلق انیمیشن انتزاعی یعنی انطباق تصاویر هندسی با موسیقی شگفت آور «الکترونیک» که توسط یک رشته پاندول‌های به دقت درجه بندی شده مستقیماً به روی نوار فیلم انتقال می‌یابند روی آورند (**پنج تجربهٔ سینمایی**، ۴-۱۹۴۳). در ۱۹۴۶ موزهٔ هنر سانفرانسیسکو نخستین نمونه از چندین جشنوارهٔ سینمای هنری را راه اندازی کرد و فیلم‌های آوانگارد کلاسیک متعلق به دههٔ ۱۹۲۰ (بونوئل، من‌ری، کوکتو) را در کنار آثار جدید مایادرن، فیشینگر و برادران ویتنی به نمایش گذاشت. این واقعه، دو نقاش جوان دیگر، یعنی جوردن بلسون و هری اسمیت، را به انیمیشن انتزاعی سوق داد؛ بلسون به نمایش‌های چند شکلی و رنگی پویا علاقه داشت (***جاذبه‌ها***، ۱۹۶۱، ***سامادی***، ۱۹۶۷، ***نور***، ۱۹۷۳) در حالی که اسمیت به فرم‌های هندسی علاقه نشان می‌داد که در آغاز با دست بر روی نوار فیلم نقاشی می‌شد (***فیلم شمارهٔ ۱ و ۲***، ۹-۱۹۴۷) و بعداً با هم‌گذاری بخش‌های ملودیک قبلاً نقاشی شده با فیلم‌های زنده و فیلمبرداری مجدد آنها از روی پرده ساخته می‌شدند (فیلم ***شماره ۷***، ۱۹۵۱).

فیشینگر، جیمز ویتنی، بلسون و اسمیت همگی شیفتهٔ مفاهیم عرفانی و معنوی بودند. اسمیت تصاویر انتزاعی خود را با اشکال قدسی بریده شده از لیتوگراف‌های قرن نوزدهم ترکیب می‌کرد، و آنهارا با موسیقی تلویزیونی مانک و دیزی گیلسپی منطبق می‌نمود (***فیلم شماره ۱۰ و ۱۱***، ۱۹۵۵). در حالی که این چهار هنرمند هستهٔ مرکزی «مکتب موسیقی رنگی کالیفرنیا» را تشکیل می‌دادند، جشنواره‌های سینمای هنری تا ۱۹۵۷ فیلم‌های انتزاعی هفده هنرمند ساحل غربی و نه هنرمند ساحل شرقی را به نمایش گذاشتند. در ۱۹۴۹ جشنوارهٔ فیلم تجربی بروکسل نه تنها جایزهٔ بزرگ خود را به فیشینگر تقدیم کرد بلکه ***تمرین‌های سینمایی*** برادران ویتنی را حایز بهترین استفاده از صدا تشخیص داد. پس از جنگ جهانی دوم جان ویتنی را بیشتر به تجربیات تکنولوژیک روی آورد و در صف پیشگامان گرافیک کامپیوتری قرار گرفت. در حالی که جیمز ویتنی (همچون جوردن بلسون) به تولید انیمیشن‌های دست‌ساز، با زیبایی خیره‌کننده و شکوه معنوی ادامه داد (***یانترا***، ۱۹۵۵؛ ***لاپیس***، ۱۹۶۳؛ ***وو وینگ***، ۱۹۷۶؛ ***کانگ جینگ زیانگ***، ۱۹۸۲).

انیمیشن انتزاعی در کشورهای دیگر نیز به شکوفایی رسید. لن لای نیوزلندی در ۱۹۲۸ فیلم ***توسالاوا*** (طراحی و بریده‌های مقوا) را در لندن و در ۱۹۵۸ فیلم ***رادیکال‌های آزاد*** (که مستقیماً روی فیلم سیاه تراشیده شده بود) را در نیویورک ساخت. وی در فاصلهٔ این دو فیلم و در حالی که برای بخش جی پی او انگلیس (***جعبهٔ رنگ*** نقاشی شده روی فیلم در ۱۹۳۵، و ***خالکوبی تجارتی***، چاپ نوری همزمان فیلم‌های زنده و تصاویر انتزاعی، ۱۹۳۷) کار می‌کرد ویا به نقاشی، مجسمه سازی و ساختار آگهی‌های تجاری مشغول بود، ده فیلم انتزاعی دیگر تولید کرد. در اوهایو و نیویورک، دوئینل گرانت نقاش نه فیلم انتزاعی

ساخت (از جمله **تمیس**، ۱۹۴۰؛ **ترکیب‌بندی سه بعدی**، ۱۹۴۵؛ **ترکیب بندی ۶**«تخیلات رؤیایی»، ۱۹۸۵) در حالی که با طراحی برای تئاتر و ساخت فیلم‌های انیمیشن پزشکی روزگار می‌گذراند.های هریش که به حرفهٔ عکاسی اشتغال داشت طرح‌های اسیلوسکوپ هوشمندانه‌ای را به همراه موسیقی فراگیر شوندهٔ کارائیب و آفریقا ساخت (فیلم سه بعدی **نزدیک‌تر بیا**، ۱۹۵۲). او سپس به چاپ نوری فیلم‌های زنده و انیمیشن (کاری که لایل در فیلم **خالکوبی تجارتی** انجام داده بود) برای فیلم‌های Gyromorphosis و **طیف پاییزی** (۱۹۵۸)، la coulour de la forme (۱۹۶۱)، Scratch Pad (۱۹۶۰) روی آورد.

سنت انیمیشن انتزاعی تا زمان حاضر بی‌وقفه ادامه یافته و هنرمندی همچون جولز انگل (علاوه بر کار تجاری در دیزنی، یوپی‌ای و نامزدی جایزهٔ اسکار برای فیلم Icarus Montgolfier Wright ساختهٔ ۱۹۶۳) حدوداً سی انیمیشن انتزاعی ساخته است. این فیلم‌ها شامل گرافیک‌های کامپیوتری ظریف (**سکوت**، ۱۹۶۸)، مطالعاتی پویا در جنبش گرایی (Rumble، ۱۹۷۵)، و طراحی‌های دستی مشابه نقاشی‌های وی بر روی بوم (Villa Rospigliosi، ۱۹۸۸) می‌باشند و همگی از طنز مفهومی ظریفی سود می‌برند. هنرمندان کامپیوتری نظیر لاری کوبا (**دو فضا**، ۱۹۷۸) و دیوید برودی (**دستگاه بتهوون**، ۱۹۸۹) ظرفیت‌های پیچیدهٔ تکنولوژی خود را مهار می‌کنند تا نوعی موسیقی تصویری ظریف تولید کنند؛ در حالی که هنرمندانی همچون سارابتی (**پرلودهایی در زمان جادویی**، ۱۹۸۷) و دنیس پیس (Luma Nocturna، ۱۹۷۴) همچنان برای هر فیلم هزارها طرح دقیق و پیچیده می‌کشند.

رابرت دارول هنرمند انگلیسی (که در حال حاضر ساکن آلمان است) براساس تجربیاتش در زمینهٔ بودیسم کره و با استفاده از لایه‌های در هم بافتهٔ تصاویر نقاشی شده با دست سه‌گانه **اژدها** (۱۹۸۵)، **فونیکس** (۱۹۸۷) و **شیرسنگی** (۱۹۹۰) را ساخت و سپس فیلم **مِمب** (۱۹۹۲) را آفرید که با استفاده ازامکانات کامپیوتر می‌کوشد تا احساس نوعی عالم انتزاعی را در سیلان زمان ـ فضا ایجاد کند.

به فیلم به عنوان ادبیات تصویری یا به عبارتی تلاش برای انتقال اطلاعاتی که باکلمات بهتر می‌توان بیان‌شان کرد علاقه‌ای ندارم، به فیلم به عنوان فرایندی تصویری علاقه دارم که می‌تواند از طریق آگاهی فیزیکی نوعی آگاهی متافیزیکی نیز ایجاد کند. طی فرایند دریافت متمرکز هر حوزهٔ تصویری به نظامی بسته تبدیل می‌شود که حاکی از امکانات دیدن، تجربه کردن و درک هستی چیزهاست ـ درک آنچه تجربه می‌شود و نه صرفاً تجربه کردن آنچه پیش از این درک شده است.

نورمن مک لارن در میان این گروه از انیماتورهای تجربی بهترین کارنامه راداشته است. او در ۱۹۳۳ به عنوان یک دانشجوی هنر فیلمی انتزاعی را با طراحی مستقیم بر روی نوار فیلم به وجود آورد. سپس جان گریرسون او را برای کار در واحد فیلم جی.پی.او در لندن استخدام کرد و مک لارن در آنجا کارهای مختلفی را از جمله فیلمبرداری مستندی دربارهٔ جنگ داخلی اسپانیا و ساخت فیلمی تبلیغاتی دربارهٔ پست هوایی به نام **عشق روی بال** (۱۹۳۹) با طراحی مستقیم بر روی فیلم انجام داد. مک لارن به عنوان یک صلح گرا در ۱۹۳۹ به آمریکا گریخت و پس از اقامت در نیویورک (و ساخت فیلمی انیمیشن به نام **ورزش اشباح** ۱۹۴۰، برای مری الن بوت) به کانادا رفت و بقیهٔ عمر خود را به کار درواحد ملی فیلم کانادا (NFB) گذراند. مک لارن جمعاً چهل و دو فیلم برای NFB ساخت که از آموزشی تا سیاسی و از تمثالی تا انتزاعی را در برمی‌گیرند.

تنها هشت عدد از این فیلم‌ها با اهداف مشخصاً «تبلیغاتی» ساخته شده بودند و یکی از آنهایعنی فیلم جذاب **هن هاپ** که در ۱۹۴۲ با طراحی روی فیلم ساخته شده سال‌های پس از نخ‌نما شدن پیام «اوراق‌قرضهٔ ضد جنگ را بخرید» امروزه به عنوان یک اثر سرگرم کننده به نمایش درمی‌آید. شش فیلم «آموزشی» دیگر عبارتند از: مستندی دربارهٔ Pinscreen ساختهٔ پارکروالکسیف و فیلم‌های **ریتمیک** (۱۹۵۶) و **کانون** (۱۹۶۴) که به دلیل طنز قدرتمندشان همچنان سرگرم کننده‌اند و در عین حال به طور ناخودآگاه به بیننده در زمینهٔ ریاضیات و ساختار موسیقی آموزش می‌دهند. پنج فیلم آوازهای محلی کانادا را به تصویر می‌کشند (فیلم Cést láviron ساختهٔ ۱۹۴۴ با کانون پرتحرک خود که به درون منظره «زوم» می‌کند از جذابیت فوق العاده‌ای برخوردار است)؛ و پنج فیلم دیگر همچون فیلم سوررئالیستی **فانتزی** (۱۹۵۲) آثار هنری تمثالی هستند. سه فیلم باله را از زوایای مختلف به تصویر می‌کشند: Pas de deux ساخته شده به سال ۱۹۶۷ با چاپ نوری مراحل متعدد یک حرکت در تصویری واحد حرکت را تحلیل می‌کند؛ Ballet Adagio ساخته شده به سال ۱۹۷۲ حرکت راکند می‌کند و فیلم **نرگس** (۱۹۸۳) برای نمایش رقص اسطوره‌ای، دنیایی سینمایی و جادویی می‌آفریند. چهار فیلم مک لارن در NFB را می‌توان «سیاسی» قلمداد کرد: فیلم برندهٔ اسکار **همسایه‌ها** (۱۹۵۲) که عبث بودن جنگ فزاینده میان همسایه‌های «پرش نمایی» شده (بازیگران زنده که به روش تک فرم فیلمبرداری

شده‌اند) را به نمایش می‌گذارد؛ انیمیشن **Blinkity Blank** (۱۹۵۵) که روی فیلم سیاه تراشیده شده و در بزرگداشت تنوع و گوناگونی است؛ و فیلم **قصهٔ چیری** (۱۹۵۷) که در تبلیغ برابری خدمتکاران است.

اما بزرگ‌ترین گروه از فیلمهای مک لارن در NFB یازده فیلم انتزاعی اوست که عبارتند از **Fiddle-de-dee** (۱۹۷۴) که به روش سنتی طراحی روی فیلم ساخته شده، **Begone Dull Care** (۱۹۴۹) با اکسپرسیونیسم انتزاعی فوق العاده و موسیقی جاز اسکات پترسون، فیلم سه بعدی **Around is Around** (۱۹۵۱) با طرح‌های اسیلوسکوپ احساس برانگیز، سه گانهٔ ساختاری ***خطوط عمودی***، ***خطوط افقی*** و ***موزائیک***، و نهایتاً فیلم **Synchromy** (۱۹۷۱) که مک لارن برای آن یک نوار صوتی طراحی شده به وجود آورد و عناصر حقیقی صدا را همچون تصویر به روی پرده به نمایش گذاشت. شاهکارهای مک‌لارن در واقع به واسطهٔ حمایت‌های مالی NFB در طول چهل و پنج سال و نیز مساعدت مستمر همکاران وی ـ از جمله گای گلوور، اولین لامبارت و گرنت مونرو ـ ساخته شد.

انیمیشن در اروپای شرقی

نظام‌های حمایتی دولتی نظیر NFB کانادا در بسیاری از جمهوری‌های سوسیالیستی جدید شرق اروپا نیز به شکوفایی استودیوهای انیمیشن منجر شد. در چکسلواکی پس از جنگ جهانی دوم، کارل زمان و یرژی ترنکا خود را به عنوان سازندگان فیلم‌های عروسکی و کارتون شناساندند. زمان با فیلم ***الهام*** (۱۹۴۸) از عروسک‌های سنتی به مرحلهٔ جدیدی از کار هنری گام نهاد. او در این فیلم اوهام شیشه گری (زنده) را دنبال می‌کند که خیال می‌کند مخلوقات شیشه‌ای او جان گرفته‌اند. بخش اعظم جادوی این فیلم از توازن دقیق مفهومی میان تصاویر ناشی می‌شود، توازن میان باران روان بر پنجره و آب آینه‌ای در «سرزمین شیشه»، میان سختی شکنندهٔ بلور و انعطاف پذیری چشم‌گیر ده‌ها شکل شیشه‌ای متحرک از جمله ارابه‌ای مسابقه‌ای که توسط گروهی اسب کشیده می‌شود. زمان ده فیلم بلند سینمایی ساخت که عبارتند از چهارداستان کودکانه (**گنج جزیرهٔ پرنده**، ۱۹۵۲) و شش فیلمی که بازیگران زنده را با مدل‌ها و طرح‌های انیمیشن ترکیب می‌کنند.

بخش انیمیشن این آثار غالباً به سبک قدیمی تصاویر حکاکی شدهٔ کتاب‌ها هستند و به بازیگران زنده امکان می‌دهند تا شکار «علمی ـ تخیلی» دایناسورها را به نمایش بگذارند (***سفر ماقبل تاریخ***، ۱۹۵۴).

یرژی ترنکا پیش از ورود به دنیای انیمیشن در سال ۱۹۴۵ و ساخت پنج کارتون پیشرفته، عروسک گردان و تصویرگر کتاب بود. شانزده فیلم عروسکی بعدی او حاکی از باریک بینی و

دست (۱۹۶۵) اثر ژیری ترنکا، انیماتور کوچک : تمثیل توتالیتاریسم

مهارتی فزاینده‌اند: از هجو شاد در وسترن ***ترانهٔ علفزار*** (۱۹۴۷) تا نسخهٔ سینمایی رمان مشهور چک ***شوایک، سرباز پاکدل*** (۱۹۵۴)؛ از نسخهٔ سینمایی و بی‌کلام نمایشنامهٔ شکسپیر ***رؤیای شب نیمهٔ تابستان*** (۱۹۵۹) تا طنز تلخ داستان بوکاچیو ***جبرییل فرشته و خانم گوس*** (۱۹۶۴) ؛ و آخرین شاهکارش ***دست*** (۱۹۶۵) که اعتراضی است علیه هرگونه تمامیت خواهی از طریق تمثیل مفهومی دستی غول پیکر (زنده) که سعی دارد کوزه‌گر عروسکی را وادارد که به جای گلدان فقط دست‌های گلی بسازد.

سینمای انیمیشن چک با کار دهها هنرمندی که صدها فیلم ساختند شکوفا شد؛ از جملهٔ این افراد عبارتند از هرمیناتیلوا، سازندهٔ افسانه‌های عروسکی کودکان، ادوارد هوفمان سازندهٔفیلم بلند ***خلقت جهان*** (۱۹۵۷) و برتیسلاو پوجار (که کار خود را به عنوان دستیار ترنکا آغاز کرد، در نخستین جشنوارهٔ آنسی به سال ۱۹۶۰ جایزهٔ گراندپری را برای فیلم ***شیر و ترانه*** گرفت و بعداً به کار در NFB کانادا پرداخت). بسیاری از فیلم‌های کمتر شناخته شدهٔ سینمای چک نیز آثاری برجسته‌اند، مثلاً فیلم تکان دهندهٔ ***خلقت*** (۱۹۶۶) ساختهٔ یانامارگلووا (که در آن عروسک‌ها صرفاً ساخته می‌شوند تا گردن زده شوند)یا فیلم زیبای ***شاه و کوتوله*** (۱۹۸۰) ساختهٔ لوبومیربنز که ***افسانهٔ میداس*** رابه قصه‌ای معاصر دربارهٔمحیط زیست تبدیل می‌کند. ولاستاپوس پیسیلوا در ۱۹۸۲ در ساخت دو فیلم زیبا همکار داشت: ***دنیای منقرض شدهٔ دستکش‌ها*** ساختهٔ یرژی بارتا (که با رفتن به دورانی که درآن دست‌های دستکش پوشیدهٔ فاخر بر دکوراسیون‌های مجلل حکم می‌راندند اشاره‌ای طنزآمیز به فیلم ***دست*** ساختهٔ ترنکا دارد)، و فیلم ***ابعاد گفتگو*** ساختهٔ سوانک مایر که در برلین و آلسی جایزهٔ بزرگ رانصیب خود کرد.

سوانک مایر که گرافیست و عروسک گردان است به یک سنت سوررئالیستی زنده در چکسلواکی تعلق دارد و بیست و هشت فیلمی که ساخته (از جمله چندین کلیپ دیدئویی ام تی وی) در فضایی حقیقتاً سوررئالیستی میان نوعی پوچی رؤیا گونه، تهدید و شهوت توازن ایجاد می‌کند. تجربیات وی با تئاتر مشهور «چراغ جادو» در پراگ (جایی که بازیگران زنده در کنار عروسک‌ها، انیمیشن تابانده شده به روی پرده و دیگر جلوه‌های ویژه به ایفای نقش می‌پردازند) او را به ترکیب نمودن کنش‌های زنده با انواع انیمیشن از طراحی و عروسک تا گل و اشیاء رهنمون شده. از نخستین فیلم او در ۱۹۶۴ به این سو تقریباً تمام آثار انیمیشن وی جوایز اصلی جشنواره‌ها را ربوده‌اند. فیلم Jabber wocky (۱۹۷۱) عمدتاً دربارهٔ ارتباط عروسک‌های دوران ویکتوریاست که نحوهٔ کنش و واکنش‌شان حاکی از سبعیت و جنسیت نهفته در قصه‌های کلاسیک لوئیس کارول است. این مضمون در فیلم بلند ***آلیس*** (۱۹۸۸) پرورش می‌یابد. این اثر خوفناک که آلیس زنده را در سرزمین انیمیشن عجایب دنبال می‌کند خشک ترو جدی‌تر از آن است که احتمالاً کارول در نظر داشته. فیلم ***ابعاد گفتگو*** که شاهکاری است نفس گیر از سه بخش تشکیل شده است: برخوردی میان دو سر که به تناوب از غذا، ابزار، سلاح و دیگر اشیاء متضاد تشکیل شده‌اند که می‌توانند یکدیگر را نابود یا جذب کنند؛ برخوردی رمانتیک میان دو شکل گلی که در یکدیگر مستحیل می‌شوند؛ و نوعی هماهنگی کنایی میان دو مقام دولتی که پیشنهادات و اعترافات خود را به صورت اشیایی بر روی زبان خود مطرح می‌کنند - و این اختلافات ساده را با قرار دادن یک زبان بر روی یک مدادتراش ایجاد کرده است. فیلم بلند ***فاوست*** (۱۹۹۴) نیز با ترکیب قهرمان زنده و امکانات خارق العادهٔ انیمیشن، گوته را به اروپای بعد از جنگ سرد می‌آورد.

سوررئالیسم سوانک مایر تأثیر فراوانی بر انیماتورهای دیگر خاصه استیون و تیموتی کوآی دو قلوهای آمریکایی داشته است. برادران کوآی فارغ التحصیلان کالج سلطنتی هنر در لندن هستند و اغلب آثار خود را در انگلستان و با حمایت مالی کیث گریفیثنر درمؤسسهٔ فیلم انگلستان و کانال چهار تلویزیون ساخته‌اند. آنها بعد از فیلم (۱۹۸۴) شاهکار خود یعنی ***خیابان تمساح‌ها*** را ساختند که موتیف‌های خود را از خاطرات برونو شولتز هنرمند لهستانی (که در ۱۹۴۲ توسط نازی‌ها کشته شد) مثل شهوانیت مانکن‌های خیاط یا ویرانی ساختمان‌ها در بخش‌های قدیمی شهر می‌گیرد.

دیگر کشورهای اروپای شرقی نیز از سنتی مشابه (اگر نگوییم هم طراز) با چکسلواکی برخوردار بودند: یون پوپسکیوگوپو در رومانی (***تاریخ مختصر***، ۱۹۵۷) ؛ مارسل یانکوویتس (***سیزیف***،۱۹۷۴) و فرنک روفوژ(***حشره***، ۱۹۸۰) در مجارستان؛ کارتون‌سازان مکتب زاگرب در کرواسی ـ فیلم Surogat (۱۹۶۱) ساختهٔ دوشان وکوتیچ نخستین کارتون خارجی بود که جایزهٔ اسکار گرفت ـ و استودیوهای پرکار بلغارستان. اما فقط سینمای انیمیشن لهستان از لحاظ اصالت و کمال با سینمای چکسلواکی برابری می‌کند ؛ سه نابغهٔ انیمیشن این کشور عبارتند از والریان بوروچیک و یان لینکا (که پس از آن کار مشترکشان یعنی فیلم درخشان ***خانه*** (۱۹۵۷) جایزهٔ بزرگ جشنوارهٔ بروکسل را ربود به فرانسه و آلمان گریختند).

فیلم ***خانه*** در چند بخش که هر یک از تکنیک متفاوتی سود

تصویری از بخش Valse Triste سیبلیوس از فیلم بلند ایتالیایی Allegro non troppo ساختهٔ برونو بوزتو در هجو فانتزیای دیزنی.

می‌برند تخیلات زنی را به تصویر می‌کشد که در خانه منتظر است: یک کلاه گیس پرش نمایی شده در آشپزخانه پرسه می‌زند و غذاها را می‌بلعد، زنی زنده با یک مانکن مرد عشقبازی می‌کند و مانکن در زیر فشار عشق او خرد می‌شود، کارت پستال‌های قدیمی و نقشه‌های علمی با برش‌های حذفی به یکدیگر کولاژ شده‌اند. و اشکال زنده (از طریق چاپ توری) آن‌قدر تکرار می‌شوند که به مرزپوچی می‌رسند. بوروچیک همین مهارت را در هشت فیلمی که در فرانسه ساخت به نمایش گذاشت. در این آثار وی از اشیاء پرش نمایی شده (*رنسانس*، ۱۹۶۳) و گرافیک (فیلم تأثیر گذار ***بازی‌های فرشته‌ها***، ۱۹۶۵ که مرثیه‌ای است برای قربانیان آشویتس) استفاده کرد و سپس به فیلم‌های بلند زنده روی آورد. لینکادر ده فیلم خود از جمله آثار کلاسیکی همچون ***هزارتو*** (۱۹۶۲)؛ ***کرگدن*** (به تقلید از یونسکو، ۱۹۶۳) و A (۱۹۶۴) و نیز در فیلم بلند ***آدم*** (۱۹۶۹) از بریده‌های مقوا استفاده کرد.

Witold Giersz پس از پنج فیلم متعارف با فیلم ***وسترن کوچک*** (۱۹۶۰) که از تکنیک نقاشی بر روی شیشه سود می‌برد به سینمای انیمیشن روی آورد. وی در فیلم ***سرخ و سیاه*** (۱۹۶۳) که درآن شخصیت‌های نقاشی شده با چرخاندن دوربین به سوی سازندگان فیلم فرایند متحرک سازی را به دست می‌گیرند و دو شاهکارش یعنی ***اسب*** (۱۹۶۷) و ***آتش*** (۱۹۷۵) که درآنهابافت ضربه‌های قلم مو به بخشی تفکیک‌ناپذیر از فرایندهای طبیعت بدل می‌شوند به استفاده از این تکنیک ادامه داد.

المپیاد: انیمیشن در چهار گوشهٔ جهان

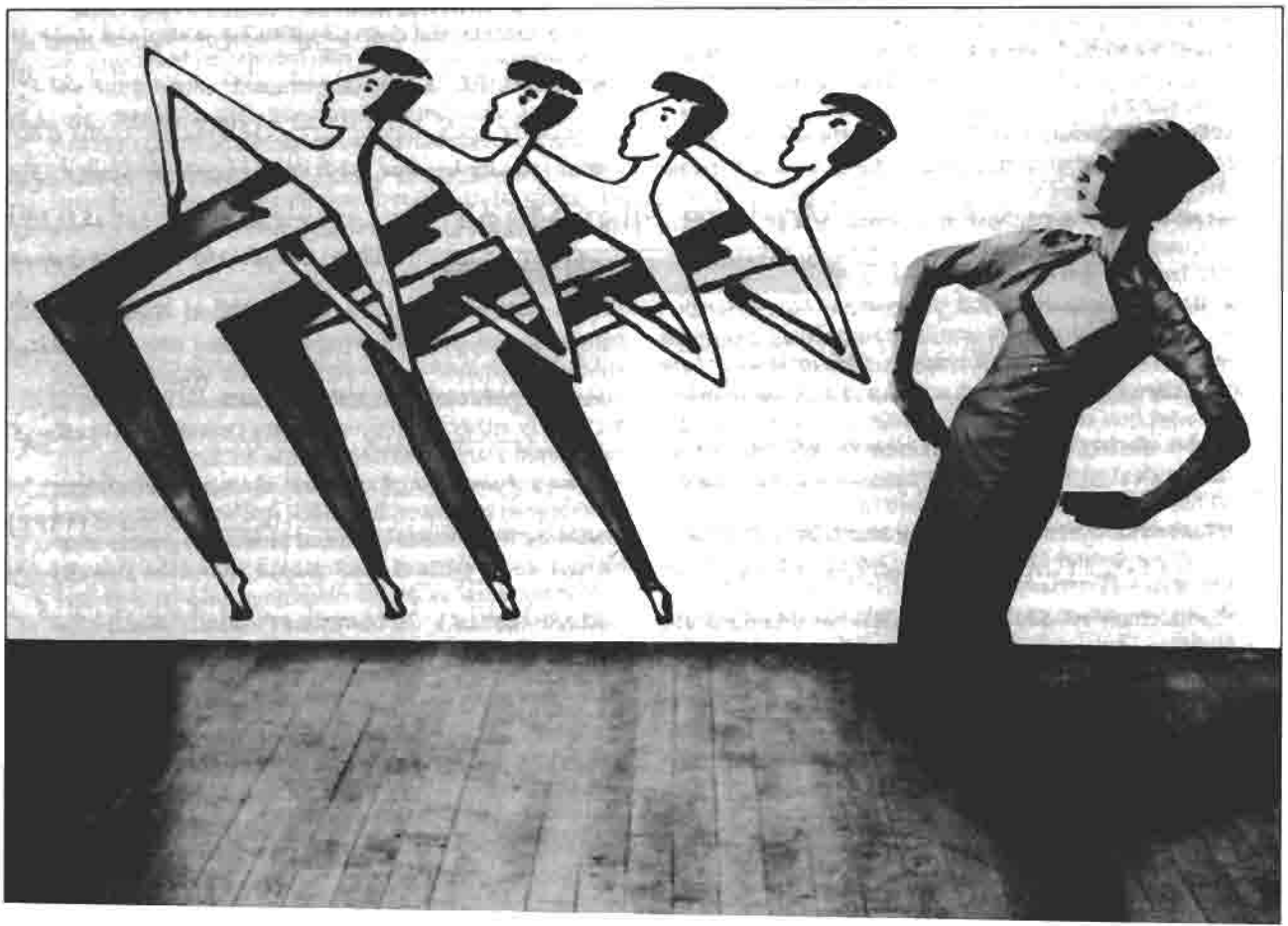
در زمان برگزاری بازی‌های المپیک ۱۹۸۴ لس‌آنجلس هیئتی بزرگ از داوران بین المللی برای برگزاری یک المپیاد انیمیشن گرد هم آمدند. این هیئت فیلم ***قصهٔ قصه‌ها*** (۱۹۷۹) ساختهٔ یوری نورستین را به عنوان بزرگ‌ترین انیمیشن همهٔ زمان‌ها برگزید ـ انتخابی شایسته و شاید ماندگار. قهرمان فیلم یعنی گرگ کوچکی از فرهنگ عامیانهٔ روسیه و در عین حال خویشتن دیگر انیماتور، مسئولیت خاطره را ـ در سکانس‌هایی که یادآور عصر رومانتیک پوشکین، جنگ‌های جهانی و معصومیت از دست رفتهٔ کودکی است ـ می‌پذیرد و لذا بر نقش هنرمند در زنده نگاه داشتن گذشته صحه می‌گذارد. فرانسیسکا همسر نورستین شخصیت‌ها را آفرید و یوری آنها را با زیبایی، ظرافت و دقت متحرک سازی کرد. فیلم انیمیشن ***ناهار بر روی چمن*** که در ۱۹۸۳ توسط پریت پارن استونیایی ساخته شد اما تا ۱۹۸۶ در توقیف بود، و در جشنوارهٔ گراند پری زاگرب (۱۹۸۸) جایزه گرفت به همین مضمون یعنی سرنوشت هنرمند در جامعه می‌پردازد. فیلم قصهٔ شخصیتی (پیکاسو) است که مورد آزار بوروکرات هاست تا این که تانکی از روی دستش عبور می‌کند و آن را به یک بال بدل می‌سازد. داستان او با زندگی چهار نفر که

بـرای پـاره کـردن یک پـیک‌نیک آرام مـتحمل مـحاکـمات و تحقیرهای شدید می‌شوند ترکیب شده است. اشکال استیلیزهٔ پارن که با خطوط نازک و نامنظم ترسیم شده‌اند نوعی گروتسک بیانگرا می‌آفرینند ـ که نقطهٔ اوج آن نه تنها در تضاد با نقاشی‌های مانه که همچنین در لحظه‌ای است که یکی از قهرمانان در فضایی واقع گرایانه خواب می‌بیند که به عیاشی تمام عیار تبدیل شده است.

سبک گرافیکی کنترل شدهٔ پارن بر آثار ایگورکوالیف روسی نظیر **همسرش مرغ** (۱۹۹۰) و آندری سویسلوتسکی (۱۹۹۲) تأثیر نهاد، اما گرچه کوالیف نیز به کابوس بوروکراسی می‌تازد، سوررئالیسم عجیب و غریب او شدیداً در تضاد با رئالیسم عمیقاً شاعرانهٔ پارن است. جالب این که کوالیف در حال حاضر در آمریکا کارتون‌های واقعگرای تلویزیونی نظیر **Rugrats** را می‌سازد. ظریف کاری‌های آثار نورستین و سبک‌پردازی آشکار پارن و کوالیف هر دو در تضاد با فیلم‌های رمانتیک الکساندر پتروف است ـ **گاو** (۱۹۸۹) و **رؤیای یک مرد مضحک** (۱۹۹۲)- که با مهارت و دقت فراوان بر شیشه نقاشی شده‌اند.

فیلم **خیابان** (۱۹۷۶) ساختهٔ کارولین لیف نیز که به همان شیوهٔ نقاشی بر روی شیشه تهیه شده در المپیاد انیمیشن مکان دوم راکسب کرد و علاوه بر نامزدی اسکار در اوتاوا جایزهٔ بزرگ را نیز ربود. فیلم تصویری احساس برانگیز از داستانی به قلم موردخای ریچلر نویسندهٔ کانادایی است و دیدگاه پسری نسبت به مرگ مادر بزرگش را به نمایش می‌گذارد. دیگر انیماتورهای کانادا نیز آثار برجسته‌ای تهیه نمودند. فیلم‌های **Mindscape** (۱۹۷۷) ساختهٔ ژاک درون و **خواستگاه** (۱۹۸۰) ساختهٔ کلوریندا وارنی، و دو نیز (همچون فیلم **خیابان**) محصول **NFB**، به رتبه‌های بالایی در المپیاد دست یافتند، در حالی که فیلم‌های **Tablesof Content** (۱۹۸۷) ساختهٔ وندی تیلبی و **معما** (۱۹۸۳) ساختهٔ یان مینیس و برندهٔ اسکار با بودجهٔ دانشکده‌های انیمیشن ساخته شدند. انیمیشن‌های تجاری خوبی نیز ساخته شده است: شرکت پخش امواج کانادا فیلم‌های فردریک بک انیماتور سرشناس را تهیه کرد و وی در ۱۹۴۸ در سن ۲۴ سالگی به کانادا مهاجرت کرد. بک ابتدا در شش فیلم نخست خود (۸ـ۱۹۷۰) به پالایش و بسط تکنیک فیلم هایش همت گمارد و سپس در ۱۹۸۱ شاهکارش **Crac** را آفرید که در واقع شمه‌ای است از فرهنگ کِبک. فیلم سرگذشت یک صندلی گهواره‌ای را در طی نسل‌های متوالی خانواده و جشن‌ها پی می‌گیرد تا آنکه صندلی دور انداخته می‌شود و سپس توسط یکی از مراقبان موزه «بازیافت» می‌شود. بک از احساساتی شدن پرهیز می‌کند، اما فیلم همچنان به راستی تکان دهنده است ـ مثل سکانس پایانی **Crac** که در آن نقاشی‌ها جان می‌گیرند و می‌رقصند ـ تا حدی به این دلیل که تصاویر انعطاف‌پذیر او که با مداد رنگی بر روی طلق مات کشیده می‌شوند امکان تسلط بر جزئیات ظریف و نیز قوت ظاهری طراحی را فراهم می‌کنند.

تکنولوژی جدید و هنراجرا: **Primitive Movers**



Crac درالمپیاد مقام ششم را کسب کرد و همچون فیلم نیم ساعتهٔ او **مردی که درخت می‌شکافت** (۱۹۸۷)، با اقتباس از قصهٔ جین جینو، موفق به دریافت اسکار شد.

انیمیشن مستقل تقریباً در تمام کشورهای جهان رونق دارد و فیلم‌های به یاد ماندنی آن‌قدر زیاد است که تنها یک اثر دائرةالمعارف‌گونه مثل کتاب ۵۰۰ صفحه‌ای بند آتزی کارتون‌ها می‌تواند به مرور همهٔ آنها امیدوار باشد. هر کشوری استادان خود را دارد ـ در بلژیک رائول سروایس سازندهٔ فیلم فراموش نشدنی و اسطوره شناختی Harpya که تلفیق ظریفی است از بازیگران زنده و مدل‌های انیمیشن (برندهٔ نخل طلا و جشنوارهٔ کن ۱۹۷۹)؛ در دانمارک نابغهٔ بی همتا لیف مارکوسن که شاهکارش ***نوارصدا*** (۱۹۸۳) به مدت ده دقیقه در اعماق یک نقاشی سوررئالیستی زوم می‌کند؛ در ایتالیا اجراهای زیبا و سبک‌مند اپرا توسط لوتزاتی و جیانینی؛ در آلمان طرح‌های خطی ساده و مفهمومی ریموند کروم در فیلم ***رقص طناب*** (۱۹۸۶)؛ ***تانگوی جنایی*** (۱۹۸۵) ساختهٔ سولویگ فون کلایست ؛ تکنیک شگفت‌انگیز خراش روی فیلم و فیلم عروسکی برندهٔ جایزه اسکار ***تعادل*** (۱۹۸۹) ساختهٔ دو قلوهای نیک پارک و نیز نمایش شکسپیری درخشان بری ***پوروز آینده*** (۱۹۸۹) و فیلم آرام و جذاب وی ***فیلمنامه*** (۱۹۹۲)؛ در ژاپن یوجی کوری مهار نشدنی و بیرحم؛ عروسک گردان حساس و فرهیخته کاواموتو و اوسامو توکای پرکار که از یک سو فیلم‌های پرتحرکی نظیر ***آستروبوی*** (۱۹۶۳) و ***کیمبا***، ***امپراطور جنگل*** (۱۹۶۵) را به سبک کتاب‌های داستان مصور (انیمیشن محدود) و از سوی دیگر فیلم‌های تجربی همچون ***پرش*** (۱۹۸۴) و ***فیلم نابودشده*** (۱۹۸۵) را ساخته که با به کارگیری قوانین واقعی جاذبه و قدرت کشش برای شوخی‌های عادی، کارتون‌های سنتی را هجو کرده است.

انیمیشن تجربی نیز در اوج شکوفایی است، کسانی همچون جین آرون (***نور متحرک***، ۱۹۸۵) وال جارنو ***حادثهٔ شمالی*** (۱۹۸۱) که به فیلمبرداری با وقفه علاقه دارند ؛ کریستین پانوشکا (مجموع آنها، ۱۹۸۴)، ماورین سلوود (***اودالسیک*** ۱۹۸۱) و سوزان پیت (***آسپاراگوس*** ۱۹۷۹)؛ که به کاوش در رؤیاها و دیدگاه‌های زنان می‌پردازند، و روث هیز (***حکومت سگ***، ۱۹۹۴) جرج گریفین (***دودمان***، ۱۹۷۹) و گری شوارتز (***آنیوسن***، ۱۹۸۱) که هم‌زمان در زمینهٔ کتاب‌های مصور و فیلمسازی فعالیت دارند.

تعدادی از فیلمسازان هم انیمیشن‌های شخصی می‌سازند و هم نوعی فعالیت مستمر در انیمیشن تجاری دارند: مثلاً بل دمیر انیماتور بلژیکی هم Papiers animes(۱۹۷۷) را ساخته که به شدت شخصی است و هم در قالبی کاملاً متفاوت ***دختر مرغابی*** (۱۹۸۹) را برای کانال چهار تلویزیون کار کرده است ؛ جویس بورنستین مؤلف فیلم شخصی ***نخل مسافر*** (۱۹۷۶) است در حالی که عمدتاً با واحد فیلم ملی کانادا همکاری می‌کند؛ و جوان گراتس که به عنوان طراح برای شرکت کلیمیشن کار می‌کند، برای فیلم شخصی خود ***فرود مونالیزا از پلکان*** (۱۹۹۲) اسکار گرفت. این گره از هنرمندان مستقل در زمینهٔ Anijans (چیزی شبیه به اجساد زیبای سوررئالیست‌ها) نیز همکاری می‌کنند که در آن چندین انیماتور مستقلاً بخش کوچکی از کار را انجام می‌دهند که عاقبت یا با یک واسطه و یا یک نوار صدا (۱۹۹۰) به هم می‌پیوندند.

فیلم‌های بلند

گذشته ازتولیدات تلویزیونی (شامل سریال‌های کمدی مثل خانوادهٔ سیمپسون، آگهی‌های تجاری و ویدیویی موزیکال‌ها) فیلم‌های بلند سینمایی تنها عرصه‌ای است که در آن انیمیشن تجاری همچنان رونق دارد زیرا امکان پخش آنها در سینماها وجود دارد. صدها عدد از این آثار در اغلب کشورهای جهان ساخته شده اما معدودی از آنها موفقیت‌آمیز بوده است، شاید به این دلیل که انیمیشن برای این که بینندگان خود را بیش از یک ساعت در سالن‌های سینما نگاه دارد به کیفیات، حال و هوا و گسترش خاصی نیاز دارد. فیلم‌های بلند تجربی مثل Theatre de M.et Mme Kabel (۱۹۶۷) ساختهٔ بوروزیک که فیلمی است بی‌نهایت خشن با تصاویر گروتسک، غالباً بیش از آن عجیب و پیچیده‌اند که عموم تماشاگران راجذب کنند. اما بسیاری از انیمیشن‌های بلند «سینمای مسلط» نیز نتوانسته‌اند مخاطب عام بیابند، چه بسیار فیلم‌های بلند یه سبک دیزنی که فاقد جذابیت‌های لازم برای جلب بینندگان بوده‌اند و حتی خود دیزنی نیز از عدم جذابیت فیلم‌های بلند دههٔ هفتادش لطمه دید (رابین هود می‌توانست فیلمی زنده باشد).

تا این که گروه جدیدی از استعدادهای جوان شروع به ساخت فیلم‌های فوق العاده موفقی نظیر ***پری دریایی*** (۱۹۸۹)، ***دیو و دلبر*** (۱۹۹۱)، ***علاءالدین***، ***کابوس قبل از کریسمس*** (۱۹۹۳) و ***شیر شاه*** (۱۹۹۴) نمودند، مضامین جدی نظیر ***مزرعهٔ حیوانات*** (۱۹۴۵) ساختهٔ هالاس و باچلر، با اقتباس از کمدی سیاسی جرج اورول، همواره سعی در تقلید از جذابیت‌های آثار دیزنی دارند. از سوی دیگر، برخی از فیلم‌های بلند جدی ـ ***جن پا برهنه*** (۱۹۸۵) ماساکی موری ؛ ***سنگ قبر***

برای کرم‌های شب‌تاب (۱۹۸۹) اساو تاکاهاتا و ***وقتی باد می‌وزد*** (۱۹۸۶)، جیمی موراکامی؛ که همگی به تأثیرات حاصل از تشعشعات انفجارهای هسته‌ای می‌پردازند ـ دقیقاً دیدگاهی دلسوازته دارند و با استفاده از انیمیشن مخاطبان کم سن و سال را جذب می‌کنند.

اما برخی از فیلم‌های درخشان انیمیشن بر این موانع غلبه نموده‌اند، دو فیلم ***سیارهٔ شگفت*** (۱۹۷۳) ساختهٔ رنه لالو و ***کتاب شن*** (۱۹۸۵) ساختهٔ ژان فرانسوا لاگونی از بریده‌های دقیق واستادانه مقوا استفاده می‌کنند تا قصه‌های علمی ـ تخیلی محلی را برای بزرگسالان نقل کنند. ***زیر دریایی زرد*** (۱۹۶۸) بااستفاده از موسیقی بیتل‌ها و سبک بصری مدرن و تماشایی خود همچنان سندی خیره کننده دربارهٔ انقلاب جوانان در اواخر دههٔ ۱۹۶۰ است. کارگردان فیلم جرج دانینگ چند دهه فعالیت درانیمیشن تجربی (درواحد فیلم ملی کانادا در دههٔ ۱۹۴۰ و یو.پی.ای در دههٔ ۱۹۵۰) را در طراحی بخش‌های تخیلی موسیقیایی به‌کارگرفت و از کمک انیماتورهای برجسته‌ای نظیر پل درسن دانمارکی (***گهوارهٔ گربه***، ***خالکوبی گاو***) و باب میشل ایرلندی ـ آمریکایی (***بقیهٔ ماجراهای عموسام***، ***کی ۹۰۰۰***، ***غریبه‌ای از فضا***) نیز بهره برد. با توجه به زیبایی فوق العادهٔ فیلم ۱۹۷۱ دانینگ دامون ***چمن زن*** (تصاویر طراحی شده با مداد روی تکه‌های کوچک کاغذ که کنش را دنبال می‌کنند) وبخش‌های باقی مانده از اقتباس بلند انیمیشن از توفان شکسپیر، جای بسی تأسف است که این فیلم بلند سینمایی به دلیل مرگ وی به سال ۱۹۷۹ ناتمام ماند.

Allegro non troppo (۱۹۷۹) ساختهٔ برونوبوتزتو اثر درخشانی است در هجو فانتزی دیزنی که بخش زندهٔ آن برخورد فوق العاده جدی دیزنی را با ارکستر استوکووسکی از طریق برجسته کردن تکلف و روابط کاری هجو می‌کند و شش بخش انیمیشن موسیقیایی آن در هزل بخش‌های انیمیشن فیلم دیزنی است: بولروی راول برای تکامل تدریجی دایناسورها و انسان‌ها و تبدیل شدن‌شان به هیولا (به تقلید از پرستش بهار) و بعد از ظهر یک فون اثر دبوسی برای تلاش‌های ترحم‌انگیز یک پیرمرد در اغوای پری‌های زیبا و جوان (به تقلید از سمفونی «پاستورال»). تصاویر پرشور و شوخ طبعی بوتزتو دراین بخش‌ها کاملاً موفق است اما علاوه بر این در Valse Triste سیبلیوس حقیقتاً موفق می‌شود تا گربهٔ چشم گنده‌ای را که می‌توانست از کارت‌های تبریک بازاری (یا یکی از فیلم‌های دیزنی) گرفته شده باشد به موجودی حقیقتاً احساس برانگیز تبدیل کند، خصوصاً در لحظاتی که تنهایی او را هنگام پرسه زدن در ویرانه‌های ساختمانی که زمانی خانهٔ او بوده درک می‌کنیم. یکی دیگر ازسکانس‌های گیرای فیلم زمانی است که مائورتیز یونیچتی انیماتور تکه کاغذی را به زمین می‌اندازد که روی آن شخصیتی کارتونی را طراحی کرده، کاغذ آتش می‌گیرد و به آرامی می‌سوزد در حالی که شخصیت کارتونی به عبث می‌کوشد تا خود را از شعله‌های پیش‌رونده حفظ کند. این صحنه و نیز ده‌ها شوخی دیگر بوتزتو برای نقطه اوج آلگرو همواره توسط انیماتورهای مستقل دیگر سرقت شده است.

فن آوری‌های جدید

فن آوری جدید و گرایش‌های هنر معاصر، انیمیشن را در دهه‌های اخیر به شدت تغییر داده است. بازتاب ظهور «هنر صحنه‌ای» در دنیای انیمیشن در آثار کسانی همچون کتی رُز و دنیس پایز نمود یافت، یعنی کسانی که رقص زنده را با فیلم انیمیشن که اختصاصاً برای صحنه تهیه شده بود ترکیب کردند. فن آوری ویدئو نیز به حدی از تکامل رسید که انیماتورها بتوانند فیلم خود را قاب به قاب برروی ویدئو ثبت کنند. Wanda (۱۹۸۹، ساختهٔ روشاهیزی) و بسیاری از انیمیشن‌هایی که نخست بر روی فیلم ثبت شده‌اند اکنون فقط بر روی ویدئو دیده می‌شوند (***باب آرام درابعاد پایین‌تر***، ۱۹۸۹ ساختهٔ هنری سلیک). به نظر می‌رسد تمایز میان «فیلم» و «ویدیو» کمتر از سابق شده و درحال حاضر تمام جشنواره‌ها ویدیو و فیلم را در کنار یکدیگر به نمایش می‌گذارند. به عنوان مثال، پت اونیل در فیلم هایی همچون ***مجموعه‌های سایگوس*** (۱۹۷۴) اشکال بی نظیر و پیچیده‌ای از نقاب‌گذاری و چاپ نوری را به اجرا گذاشته بود که به عنوان انیمیشن پذیرفته نشدند. اما وقتی زبیگینف ریجپنیسکی برای فیلم ***تانگو*** (۱۹۸۰) که فیلمی زنده با چاپ نوری بود هم جایزه بزرگ را در اِنسی و هم اسکار را در آمریکا ربود موانع موجود در برابر فن آوری جدید و تعریف گسترده‌تری از انیمیشن شکسته شد.

گرافیک‌های کامپیوتری تجربی در آغاز گران و وقت گیر بود و به تصاویری خام و ساده انگارانه منجر می‌شد. این تصاویر هر چند برای الگوهای انتزاعی مفید بودند اما تنها یک هنرمند فوق العاده ماهر مثل پیتر فولدز می‌دانست چگونه از آنها برای نمایش اشکال واقعی استفاده کند، کاری که در فیلم شدیداً انتقادی ***خودگرسنگی*** (۱۹۷۴) انجام داد. در اواسط دههٔ ۱۹۸۰ پیشرفت‌های حاصله در فن‌آوری تصویر سازی به هنرمندان امکان داد، تا اشکال سه بعدی را شبیه سازی کنند اما آنان صرفاً تمایل داشتند که بافت‌های پرزرق و برق با رنگ‌های محدود

بیافرینند. این بار نیز تنها یک نفر ـ یعنی جان لاستر که انیمیشن سنتی را در مؤسسهٔ هنر کالیفرنیا آموخته بود ـ از تخیل هنری کافی برای ترکیب این ظرفیت‌ها با داستانی مناسب برخوردار بود: دو چراغ رومیزی، مادر و پسر، دربارهٔ بازی با توپ اختلاف نظر دارند. این فیلم با نام .Luxo jr (۱۹۸۶) در آنسی، برلین و هیروشیما جایزه گرفت و نامزد اسکار نیز شد.

چند سال بعد اسکنرها این امکان را فراهم کردند که یک تصویر عکاسی شده به کامپیوتر انتقال یابد و ناگهان جلوه‌های ویژهٔ کامپیوتری اهمیتی تازه یافت. از دوران سینمای صامت تا کنون جلوه‌های ویژهٔ بسیاری با فنون انیمیشن انجام شده‌اند. ویلیس ابراین مدل‌های جانوران ماقبل تاریخی را برای فیلم‌های ***دنیای گمشده*** (۱۹۲۵)، ***کینگ کنگ*** (۱۹۳۳) و ***جویانگ نیرومند*** (۱۹۴۷) متحرک سازی کرد ؛ وارن نیوکامب (برای صدها فیلم از جمله ***جادوگر شهر زمرد***، ۱۹۳۹)، نقاب‌هایی را نقاشی کرد وبه بازیگران امکان داد تا در محیط‌های تخیلی و غیر واقعی ظاهر شوند؛ لینوود دان بازیگران را به همراه مدل‌ها، نقاشی‌ها یا استریپ فیلم‌های دیگر را چاپ نوری کرد (***همشهری کین***، ۱۹۴۱؛ ***پرندگان***، ۱۹۶۳). در بسیاری از فیلم‌ها این جلوه‌ها در صحنه‌های متوالی در کنار یکدیگر قرار گرفته‌اند. در فیلم اسطوره‌ای ***جیسون و آرگونات*** (۱۹۶۳) ساختهٔ ری هری هاوسن، نپتون که بازیگری است زنده از دریا برمی‌خیزید تا درحرکت آهسته دو صخره را (یکی نقاشی روی قاب و دیگری مدل) از هم باز کند تا کشتی مدل بتواند از میان‌شان رد شود. و به زحمت از تخته سنگ‌های فرو غلطیده (فیلم استریپ زنده) در امان بماند و بالاخره موفقیت **۲۰۰۱** (۱۹۶۸) کوبریک تا حد زیادی به دلیل جلوه‌های ویژهٔ درخشان آن از جمله ماکت‌های دقیق و استادانه و حرکات کنترل شدهٔ دوربین و استفاده از یک گروه بیست و پنج نفره از تکنسین‌ها بود.

شرکت اینداستریال لایت اند مجیک» متعلق به جرج لوکاس نه تنها برای ***جنگ ستارگان*** که برای شمار فزاینده‌ای از فیلم‌های علمی- تخیلی، ترسناک، فانتزی و اکشن که به جادوهای تصویری خیره کننده نیاز داشتند انواع فنون انیمیشن، از ماکت و گریم تا جلوه‌های کامپیوتری، را ترکیب کرد. ورود اسکن کامپیوتری و امکان دست بردن در تصاویر به هنرمندان فرصت داد تا قاب‌های فیلم را در کامپیوتر ـ ویدئو تغییر دهند (از جمله ترکیب دو یا چند عنصر تصویری از منابع مختلف) وسپس تصویر نهایی را به یک نگاتیو فیلم منتقل نمایند. از این فرآیند می‌توان برای تک‌تک جلوه‌های ویژه در فیلم‌های کاملاً زنده، مثل ***نابودگر۲***، برای ترکیب دائم فیلم زنده و انیمیشن (مثلاً در فیلم سینمایی ۱۹۸۸ دیزنی ؛ ***چه کسی برای راجر ربیت پا پوش دوخت***؛ که درآن شخصیت‌های کارتونی برای هماهنگ شدن با حرکات زندهٔ قاب و چاپ هم‌زمان آنها مورد اصلاح رنگ قرار گرفتند)، و یا به عنوان جزئی از فرایند خلق فیلم‌های کاملاً انیمیشنی مثل ***علاءالدین*** (که مثلاً قالیچهٔ پرندهٔ آن به صورت شیئی تخت طراح شد و کامپیوتر تمام چین و شکن‌های نقش روی قالیچهٔ در حال پرواز را «متحرک سازی» کرد) استفاده نمود. امرزو به یمن ابداعات حیرت آور انیمیشن کامپیوتری در شرکت اینداستریال لایت‌اندمجیک،؛ ***فارست گامپ*** (با بازی تام هنکس) می‌تواند با جان کندی و جان لنون قدم بزند و گفتگو کند. طولی نخواهد کشید که تام هنکس در اقتباس تازه‌ای از سه خواهر چخوف با گرتاگاربو، مارلنه دیتریش، مرلین مونرو، تایرون پاور و لورنس اولیویه همبازی شود...

ترجمه: محمد گذرآبادی

کتاب‌شناسی:

Bendazi, Giannalberto(1994), Cartoons: One Hundred Years of Cinema Animation.

Edera, Bruno(1977), Full Length Animated Feature Films.

Halas, John (1987) Masters of Animation.

Noake, Roger (1988), Animation : A Guide to Animated Film Techniques.

Pilling, Jayne(ed.) (1992), Women and Animation: A Compendium.

Russet, Ribert and Starr, Cecile(ed.), (1981), Experimental Animation: Origins of a New Art.

موسیقی نوین فیلم

رویال براون

در نخستین دورهٔ سینمای ناطق، فیلمسازان قاعده مشخصی برای تنظیم موسیقایی بنا نهادند که تا سال ۱۹۶۰ تغییرات اندکی یافت.این معیار، استفاده از نشانه‌های موسیقایی پایداری را ایجاب می‌کرد که از محدوده روایی فیلم‌ها خارج بودند و با عملکرد فیلم‌هایی خاص مناسبت داشتند. منشأ این موسیقی از دوره کلاسیک ناشی می‌شد و بیانگر نوعی موسیقی بود که اغلب در سالن‌های کنسرت استفاده می‌شد و این وضعیت، در تقابل با بیشتر قالب‌های هنری مردم‌پسند همچون آواز، آهنگسازی برای رقص و موسیقی جاز بود.

میکلوش روژا (آهنگساز فیلم) کثرت روش‌های هالیوودی را عامل موفقیت آن می‌داند؛ اگرچه تعدد شیوه‌ها و اسلوب‌های کلاسیک ـ در بعضی جاها به صورت کاملاً مدرن ـ از نخستین دوره‌های سینمای صامت پدیدار شد.

تا سال ۱۹۶۰ بیشتر موسیقی فیلم‌ها، آثار کلاسیکی به سبک دوره رمانتیک به بعد بودند. البته لازم به ذکر است که دیگر شیوه‌های موسیقایی، خصوصاً موسیقی جاز و پاپ، منحصراً و از قبل هم به صورت «موسیقی فیلمنامه‌ای» یا در سطحی بسیار وسیع در پسزمینه، استفاده می‌شدند. به هر جهت، راه‌های جدید رویارویی با موسیقی و فیلم و تأثیرات متقابل آنها بر یکدیگر وجود نوعی سینمای تجاری را ایجاب می‌کرد که: ۱ ـ تغییر و تکامل سلیقه مخاطب را اقتضا می‌کرد ۲ ـ تعادلی میان بازار فروش محصولات سینمایی و محصولات موسیقایی ضبط شده به وجود می‌آورد و ۳ ـ نوعی زیباشناسی به وجود می‌آورد که بر عوامل و فیلمسازان غیرهالیوودی خصوصاً اروپایی، تأثیرگذار بود.

رمانتیسم

بسیاری از موسیقی- فیلم‌های تأثیرگذار [بر یکدیگر] سبک کلاسیک، که تا سال‌های ۱۹۶۰ فرمی غالب داشت، بیش از دودهه (با وجود تغییر و تحولات جالب در انگیزه‌های زیباشناختی) ساختشان ادامه پیدا کرد. آهنگسازی پرتجمل و غنی به سبک رمانتیک، با آهنگسازان معروفی همچون اریک کورنگلد (***ماجراهای رابین هود***، ۱۹۳۸) و ماکس استاینر (***بر باد رفته***، ۱۹۳۹)، برای چندین دهه محبوب عام بود. در آن سال‌ها هالیوود، برای رقابت با تلویزیون، با یک دید جدید، شروع به بالا بردن سطح پیشرفت ضبط های موسیقایی و دیگر عوامل نمایشی کرد. این حرکت را می‌توانیم به عنوان محرک بزرگی در کار عظیم و پرطمطراق و ارکسترال موریس ژار، آهنگساز بزرگ، برای فیلم ***لورنس عربستان*** (۱۹۶۲) و ***دکتر ژیواگو*** (۱۹۶۵) مشاهده کنیم.

در سبک رمانتیک، حرف‌های ظریف و هوشمندانه و استفاده‌های خلاق از تُنالیته در ارکستراسیون‌ها، بیشتر در فیلم‌هایی نمود پیدا می‌کرد که منبع الهام‌شان ادبیات بود؛ و موسیقی متن در آنها، با توجه به جایگاه مهمش، با علائم و نشانه‌هایی نو، پدیدار می‌شد. موسیقی پاستورال فیلم ***دور از اجتماع خشمگین*** (جان شلزینگر، ۱۹۶۷) ساخته ریچارد رُدنی بِنِت و موسیقی متن فیلم *Lady Caroline Lamb* (رابرت بولت، ۱۹۷۲)، یا شکل بکارگیری فرم‌های تلخ و شیرین توسط آهنگساز مجرب فرانتس واکسمن در فیلم ***ماجراهای همینگوی جوان*** (مارتین ریت، ۱۹۶۲)، نمونه‌هایی‌اند که از مکتب غنی رمانتیک متأثر شده بودند.در آمریکا، گریز از غم غربت و رجعتی خودآگاهانه به سوی حماسه‌های رمانتیک، محرکی برای آهنگسازی جان ویلیامز در ***جنگ ستارگان*** (۱۹۷۷)، با استفاده از سبک اریک کورنگلد بود که ثابت می‌کرد این روند (آهنگسازی به شیوهٔ رمانتیک) همچنان ادامه دارد.

در فرانسه، نشانه‌های موسیقایی اغلب در سطحی وسیع، موسیقی را ارائه می‌دادند که پیش از آنکه عامل توازنی بین احساسات و عملکرد فیلم باشد و مکمل آن محسوب شود، شاعرانه و تعزلی بود.

آهنگسازی‌های سنگین و تراژیک ژرژ دلرو برای آثار موج نو و بخصوص ملودرام ***تحقیر*** (۱۹۶۳) کار ژان لوک گدار و ***پوست نرم*** (۱۹۶۴) اثر فرانسوا تروفو نمونه‌هایی از این دست‌اند.

اختلاف دراماتیکی بین موسیقی و کنش فیلم برای نخستین بار در ایتالیا، و در جایی شروع شد که انیو موریکونه آهنگسازی سری وسترن‌های اسپاگتی را آغاز کرده بود. این آثار اغلب نتیجه بسط و توسعهٔ خطوط ملودیک آوازهای ایتالیایی (belcanto)

بودند که با صداهای سوپرانو آهنگین می‌شدند. در دو شاهکار موریکونه **روزی روزگاری درغرب** (۱۹۶۸) و **سرتو بدزد رفیق** (۱۹۷۲، هردو به کارگردانی لئونه) موسیقی قصد تشدید تقابل میان خشونت فیلم و لطافت موسیقی رادارد.

مدرنیسم

استفاده از موسیقی مدرن، نخستین بار در هالیوود و جاهای دیگر، در ژانر فیلم‌های نوآر و اکشن صورت گرفت؛ ـ در این میان باید به موسیقی مدرن اولیه اشاره کرد که در کارهای ماکس استاینر (**کینگ کنگ**، ۱۹۳۳) و یا در کارهای درخشان میکلوش روژا، به شکل دیسنانسهای مخوف (**غرامت مضاعف**، ۱۹۴۵) شنیده می‌شد.

این موج در دهه ۶۰ و تا پس از آن نیز ادامه یافت که در این میان می‌توان به موسیقی فیلم **روح** (۱۹۶۰)، اثر برنارد هرمن با دیسنانسهای پیچیده و هارمونی تُنال؛ و با آهنگسازی دیمتری شوستاکوویچ برای فیلم **هملت** (کوزینتسف، ۱۹۶۴) باهارمونی گزنده، ارکستراسیونی خشک و در عین حال ظریف اشاره نمود. به این ترتیب در دهۀ ۶۰، استفاده از موسیقی مدرن بیشتر از فرم‌های مشخص سبک رمانتیک ـ که در آن زمان صداهای معمول قرن بیستم شده بودند ـ رایج شد؛ و این پیشرفت دیگر مختص فیلم‌هایی با مضمون سیاه و تاریک نبود.

از مهم‌ترین عواملی که فیلم **اسپارتاکوس** (استنلی کوبریک، ۱۹۶۰) را در آن سال‌ها از حماسه **بن هور** ویلیام وایلر متمایز ساخت، موسیقی متن الکس نورث، با تنظیم خشن و ناگهانی و استفاده از هارمونی سازهای برنجی و بادی و فرم‌های مبتکرانه و ناموزون و ریتمیک سازهای کوبه‌ای بود. آرون کوپلند بیشتر تحت تأثیر قهرمان‌پردازی رایج سینمای آمریکا بود. در بسیاری از قطعه‌های ارکسترال و در آوازهای کُرالِ موسیقی‌های تأثیرگذار گلدسمیت بخصوص در سه گانه **طالع نحس** (ریچارد دانر، ۱۹۷۶) حضور استراوینسکی، مشهود است. گفتنی است که حضور او از دهۀ ۶۰ به بعد در موسیقی فیلم‌های متعددی احساس می‌شود و موسیقی متن فیلم **سگ‌های پوشالی** (سام پکین پا، ۱۹۷۱) اثر جری فیلدینگ و فیلم *Juste avant lanuit* (کلودشابرول، ۱۹۷۱) اثر پیر جانسن از آن جمله‌اند.

در این زمان است که تأثیرات آهنگسازی بارتوک نیز، تا حدی در اغلب آثار فیلدینگ احساس می‌شود، همچنین شیوه آهنگسازی احساساتی و سرزنده و شاداب که یادآور آثار پروکوفیف اند، در آثاری از گلدسمیت همچون **سرقت بزرگ قطار** (مایکل کرایتون، ۱۹۷۹) نمود پیدا می‌کند، و این چنین بود که بسیاری از آهنگسازان جدید نیز، آهنگسازی به سبک مدرن را، با ایده‌های بزرگ ارکسترال در پیش گرفتند؛ **هنری پنجم** (کنت برانا، ۱۹۸۹) اثر پاتریک دویل و **مرگ دوباره** (کنت برانا، ۱۹۹۱)؛ و یا آثار جرج فنتون در **رابطه خطرناک** (استیفن فریرز، ۱۹۸۱) و همچنین در **ما فرشته نیستیم** (نیل جردن، ۱۹۸۹).

از سال ۱۹۶۰ به بعد آهنگ‌سازان که به شیوه کلاسیک مدرن آهنگسازی می‌کردند دریافته بودند که یک گروه کوچک‌تر از ارکستر معمولی چهل یا پنجاه نفره هم، بی‌شک قادر است جلوه‌های صوتی زمینه فیلم را، تأمین کند. برای نمونه هنگامی که موریس ژار بینندگان فیلم را با تم‌های باعظمت و سنگین ارکستر شده تحت تأثیر قرار می‌داد، (مثلاً در **لورنس عربستان**)، المر برنستاین، با به بازی گرفتن تم‌هایی ساده و گروهی کوچک از سازهایی همچون یک پیانو، ویبرافُن و سلز، حزن و اندوه وغم غربت را در فیلم **کشتن مرغ مقلد** (رابرت مولیگان)، برجسته ساخته بود. در فرانسه پیرجانسن اغلب با اصوات و علائمی بدون تُنالیته برای پیانو، ویلن و ویلن‌سل آهنگ‌سازی می‌کرد که به عنوان مثال در فیلم **همسر خائن** (کلود شابرول، ۱۹۶۸) نه تنها همچون آینه‌ای، بازتاب درونمایۀ عشقی فیلم بودند، بلکه سادگی و بی‌پیرایگی کشنده و بیرحم شوهر را نیز در مسیر زندگی نمایان می‌ساختند. برای جنایتکار در ملودرام عمیق *The breuk* (شابرول، ۱۹۷۰)، جانسن تمی را بکار برد که با استفاده از نواختن فواصل دیسنانس در یک کوارتت زهی بود. این روش در دهۀ ۱۹۸۰ نیز در فیلم‌های زیادی بکار گرفته شد که به‌عنوان نمونه به فیلم **مشت بارت** (گابریل آکسل، ۱۹۸۷) می‌توان اشاره کرد. در این فیلم کوارتتی برای ویلن، ویلن‌سل و پیانو با هارمونی خشن و اصواتی کشیده و ممتد استفاده شده است.

در بعضی از فیلم‌ها، آهنگسازی برای یک ساز تنها، نمایانگر جنبه روانشناختی تنهایی شخصیت فیلم است. برای نمونه سلوی پیانوی ژاکوب لوسیه در فیلم *life xpside down* (آلن ژسوا، ۱۹۶۴) یا موسیقی بلوز متغیر دیوید شایر در فیلم **مکالمه** (فرانسیس فورد کوپولا، ۱۹۷۴)، و یا سلوی پیانوی برایان ایسدیل بر شاهکار مایکل پاول به نام **چشم چرانی** (۱۹۶۰) از معروف‌ترین این نمونه‌هایند.

مدرنیسم پیشرفته

بیشتر تکنیک‌های پیشرفتۀ مدرن که به شکلی گسترده در دهه شصت در موسیقی فیلم‌ها به کار گرفته شدند، تقریباً در فیلم‌هایی با موضوعات غم‌انگیز و یا خشک و خشن بودند.

مسلماً آهنگسازی برای فیلم، که بیشتر مخاطبان آن را با یک نیمه گوش می‌شنیدند، به آهنگسازان فرصتی برای آزمودن می‌داد؛ این‌که آهنگساز ناچار نیست که سختی‌هایی را که برای آهنگسازی در سالن‌های کنسرت به خود روا می‌دارد در فیلم نیز به کار برد. در سال ۱۹۵۵، لئونارد رُزنمان روند فکری اولیه آهنگسازی برای فیلم با استفاده از موسیقی آتُنال را بر اساس آهنگسازی‌های شوئنبرگ در این سبک بنیان نهاد که نمونه آن در درامی فرویدی به کارگردانی ویتسنت مینلی به نام ***تار عنکبوت*** بود. گفتنی است که اگر چه آثار او عاملی برای آهنگسازی آتنال پی‌یر بارباود در فیلم نوآر ***ورطه*** و ***این زندگی ورزشی*** به کارگردانی لیندسی اندرسُن (هر دو، ۱۹۶۳) شدند؛ اما او خود را کاملاً در این جریان رها نکرد. جانی مَندِل موسیقی خود را در فیلم استثنایی دهه شصت به نام ***درست به هدف*** (جان بورمن، ۱۹۶۷) یک مجموعه نت‌های ردیف شده ـ آتنال ـ ارائه داد که به شکل مشخص نغمه‌های فلوت آلتو در آن برجسته شده بود. به عبارتی دیگر، در موسیقی‌دانان پس از شوئنبرگ تکنیک‌ها و پیشرفت فرم‌های مدرنیسم نسبت به آثار دوره شوئنبرگ شکل بهتری یافته بود.

از سال ۱۹۶۰ به بعد در فیلم‌هایی با مضمون مبهم و ساختاری تازه که به سینمای مدرن معروف بودند موسیقی دارای فضای متغیر نتها و هماهنگ باتغییرات مؤثر شرایط بود. این موسیقی جایگزین تم‌های بسط و پرورش یافته شد و ارکستراسیون سنتی را دگرگون ساخت. برای نمونه، موسیقی دیوید آمرون که در سکانس عنوان‌بندی فیلم اکشن ***کاندیدای منچوری*** (۱۹۶۲) به کار رفته بود، حال و هوای جنگی را فقط با یک طبل کوچک نظامی ایجاد کرده بود که در پس آن موتیف‌های بدون تنالیته با پرش‌هایی سریع بین سازهایی همچون تیمپانی، کلارینت، سازهای برنجی، فلوت و فلوت پیکُلو، یک جفت ابوا و اجراهای پیتسیکاتو سازهای زهی، تقسیم شده بودند.

یکی دیگر از استادانه‌ترین استفاده‌های موسیقی بدون تنالیته را می‌توانیم در یکی از ساخته‌های پیر جانسن در فیلم ***قصاب*** (کلود شابرول، ۱۹۶۹) ببینیم. فیلم درباره قتل‌های متعددی است که در حومهٔ یکی از شهرهای فرانسه رخ می‌دهد. اثر برای گروه کوچکی از سازهای پرطنین، به خصوص الکترونیکی، پیانو، گیتار، هارپ، پرکاشن با اوج‌گیری تدریجی سازهای زهی

استفان اُدران و ژان یَن در تریلر قصاب (کلود شابرول، ۱۹۶۹)

و گروهی از زنگ‌ها ساخته شده که هیچ گونه تم مشخصی در آن یافت نمی‌شود.
تنظیم این قطعه آتنال بر دایره‌های زنگی که به صورت مقطع به صدا درمی‌آیند و همچنین صدای نت‌های زیری که با ضربات انگشت از پیانو خارج می‌شوند، اثر متقابل می‌گذارد. این جلوه‌های صوتی همچون نقاشی‌هایی که در غار لاسکوئز ـ در فیلم ـ می‌بینیم بدوی و همچون فکر قصاب قاتل فیلم، بسیار مدرن‌اند.
جری گلداسمیت برای فیلم ***سیارهٔ میمون‌ها*** (فرانکلین جی. شافنر، ۱۹۶۸) سازها و جلوه‌های صوتی مؤثری را به کار گرفت؛ سازهای آلومینیومی بِلز، صدای بم یک هورن، صدای مالش تری انگل (مثلث) به یک زنگ و صدای شکافتن هوا با کوبش‌های سازهای برنجی و ضربی از این جمله‌اند.
تمام این حال و هوای موسیقایی به طور هم‌زمان هر دو حس مدرن و بدوی را بر می‌انگیخت. یکی دیگر از مهمترین شکل‌های تنظیم مدرن را می‌توانیم در موسیقی جان ویلیامز در فیلم ***تصاویر*** (رابرت آلتمن، ۱۹۷۲) ببینیم. فیلم جریان تحلیل زندگی یک زن متأهل است که از شیزوفرنی رنج می‌برد. موسیقی ویلیامز بازتاب شکاف میان جنبه‌های خلاق و سازنده وجنبه‌های جنسی قهرمان زن است. گفتنی است که آهنگساز در این راه دقتی فوق‌العاده صرف کرده است. از یک طرف، تنالیته‌ای را در گام مینور ارائه می‌دهد، تمی که تقریباً به شکلی غمگینانه شنیده می‌شود و به صورت سُلو و عمدتاً با نت‌های کششی بر روی پیانو نواخته می‌شود؛ و از طرف دیگر، ویلیامز پرکاشن نواز ژاپنی، استوموياماشتا را وامی‌دارد که به اشکال گوناگون و بدون تنالیته بنوازد تا همه این بی‌نظمی همچون طغیانی ناگهانی، در مسیر موسیقی، در سراسر فیلم نیز اثر گذارد. علاوه بر این، در ارکستراسیون ویلیامز، سازهای غیر ضربی همچون فلوت‌های چوبی اینکاها، پرکاشن‌های چوبی کابوکی و زنگ‌های چوبی به چشم می‌خوردند؛ و این در حالی بود که سازهای معمول با حالتهای عجیب و غیرمعمول، صداهایی انسانی تولید می‌کردند. استفاده از ابزارهای موسیقایی مدرن در اغلب فیلم‌هایی با مضمون‌های مبهم، همچنان ادامه یافت؛ این روند از سال ۱۹۶۰ به بعد شکلی مبتکرانه‌تر به خود گرفت.
هنری منسینی برای درام ***انتظار در تاریکی*** (ترنس یانگ، ۱۹۶۷) ـ که درباره زنی نابینا و روان‌پریش و همدست اوست ـ با استفاده از دو پیانو رنگ آمیزی هارمونیک ناهماهنگی به وجود آورد که با فواصل ربع پرده تنظیم شده‌اند. این موسیقی به شکلی هوشمندانه از فیلم تأثیر گرفته است. ایروین بازیون که خود آهنگساز فیلم است آن را این گونه توصیف کرده است: «... آلن آرکین (بازیگر) که در نقش قاتلی روانی بازی می‌کند، به اتاقی وارد می‌شود که ادری هپبورن (بازیگر) در آن تنها است. او نابیناست، اما حضور بیگانه را هوشمندانه تشخیص می‌دهد. موسیقی هنری منسینی، در این هنگام به صورت اجرای یک نت تنها بر روی پیانو است که بلافاصله در پی آن نت‌های خارج (ناکوک) شنیده می‌شوند، تنالیته‌های پیچیده و تیز به شکلی قانع کننده آشفتگی روانی شخصیت آرکین را توصیف می‌کنند.»
بازیون کلمهٔ «خارج» را در اشاره به فواصل موسیقایی می‌آورد که به صورت ربع پرده نواخته می‌شوند. این فواصل در موسیقی سنتی غرب یافت نمی‌شوند واز فواصل نیم پرده کوچک‌ترند.
منسینی فواصل ربع پرده را بسیار ماهرانه در فیلم ***ملاقات شبانه*** (لازلوبندیک، ۱۹۷۰) نیز به کار می‌برد. این فیلم درباره وضعیت ذهنی و روانی یک زندانی است که قربانی انتقام شده است. آهنگساز با همنوازی و استفاده از سازهای کی‌بورد به علاوهٔ دو پیانو که به صورت ربع پرده کوک شده‌اند،صداهای سرد و خشنی را خلق کرده است.

موسیقی الکترونیک

یکی از بزرگ‌ترین نوآوری‌های آهنگسازی کلاسیک که بعد از جنگ جهانی دوم گسترش یافت، موسیقی الکترونیک بود. اگر چه دستگاههای قدیمی الکترونیکی در شکل‌های خاصی چون ترمین، اُندز و مارتنوت، با اصواتی مخصوص راه‌هایی را برای آهنگسازی فیلم می‌گشودند؛ اما شکل تکامل یافته این نوع موسیقی در اوایل دهه پنجاه با استفاده از وسایل پیچیده صوتی، مولدها، نوسانگرها و انواع فیلترها شکل گرفت.
صداهایی که با روش‌هایی مخصوص از اصوات ضبط شده به دست می‌آمد، باتغییر و ترکیبی وسیع در مقیاس اولیه، و اغلب با اصلاحات و تغییرات الکترونیکی، برای ایجاد ترکیبی موسیقایی، بر روی نوارهای صوتی مغناطیسی برگردان و تنظیم می‌شد.
یکی از مهم‌ترین نمونه‌های آهنگسازی فیلم که در این سبک ارائه شد توسط لوئیزوبب بارون در فیلم ***سیارهٔ ممنوع*** (۱۹۵۶) بود. این نوع آهنگسازی در جریان فیلمسازی آوانگارد موفقیت زیادی کسب کرده بود. ولادیمیر یوساچفسکی که از پیشتازان استفاده از موسیقی الکترونیکی به شمار می‌رود؛ روندی کلی و مشخص در کارهای خود دنبال می‌کرد. او در سال ۱۹۶۲ در فیلم **بن بست** که تد دانیلوفسکی آن رابراساس داستانی از سارتر فیلسوف و نویسندهٔ فرانسوی ساخت، انواع گوناگون مولدهای

صوتی الکترونیکی را به کار گرفت. وی صداهای واقعی همچون زوزهٔ باد، خش‌خش آتش و یا تیک تاک ساعت و صدای شلیک تفنگ را به وجود آورد. یکی از جالب‌ترین استفاده‌ها از موسیقی الکترونیک، در همکاری میان آلن رب گریه (نویسنده و کارگردان) و میشل فانو (آهنگساز) وجود دارد؛ در این نوع کارگردانی که، برای رسیدن به زبان سینمایی خاص تلاش فراوان صورت گرفته از موسیقی استفاده شایان توجهی شده است؛ صداها و آثار موسیقایی در ترکیب با یکدیگر نوع پیشرفته‌ای از موسیقی واقعی را به وجود آورده‌اند که در قیاس با آنچه آلن رب گریه از آن با عنوان مکتبی واقعگرایانه یاد می‌کند، بسیار آزادانه‌تر عمل می‌کند.

فانو، در ***مردی که زیاد می‌دانست*** (۱۹۶۸) به شکلی پراکنده و مجموعاً در حد یک پارتیتور، از موسیقی آوانگارد استفاده کرد؛ که در این میان از صداهای واقعی همچون نوک زدن دارکوب، شکستن لیوان، به هم خوردن درها، ارتعاش تیغه و بریدن درخت نیز استفاده شده بود.

در دههٔ شصت گونه‌ای از سینتی سایزرهای اولیه هم چون آرپ و موگ به وجود آمدند. این دستگاه‌ها که اغلب به شکلی خودکار عمل می‌کردند، بسیاری از صداها و طیف‌ها را به صورتی واقعی در خود آماده داشتند که این اصوات از طریق روش آزمون و خطا و در آزمایشگاهها به دست آمده بود. این سازها، به سرعت جایگزین سازهای الکترونیکی شدند.

والتر لوکاس، پیشرو در استفاده از موگ، در فیلم ***پرتقال کوکی*** (استنلی کوبریک، ۱۹۷۱)، به شکلی روشن وخالص از ترکیب اصوات استفاده کرده است. تولد سینتی سایزرها، تأثیر بسزایی بر روند موسیقی فیلم گذاشت، در اغلب اوقات، سینتی سایزرها به لحاظ به صرفه بودن، جانشین ارکسترهای سمفونیک می‌شدند و به این ترتیب به مهارت‌های تکنیکی و آموزش آنها، بیشتر از تعلیم و تربیت موسیقی به شیوه سنتی نیاز بود. این دستگاه‌ها همچنین زمینه‌ای را برای خلاقیت آهنگسازان آماتور، در حیطهٔ موسیقی فیلم، مهیا می‌کردند. جان کارپنتر (کارگردان) خود برای بسیاری از آثارش آهنگ ساخت که برجسته‌ترین آنها فیلم ***هالووین*** (۱۹۷۸) است. در این فیلم، داستانی ترسناک، به شکلی ساده اما بسیار جالب و مهیج پرداخت شده که با موسیقی الکترونیکی به همان سادگی و به همان اندازه مهیج و تکان دهنده تکمیل شده است.

اوایل دههٔ هشتاد، پیشرفت دستگاه‌های الکترونیک، بر پایه تکنولوژی مدرن رایانه‌ای، نقش بسزایی را در موسیقی‌های فیلم

صحنه‌ای از **Round Midnight** تاورنیه، ۱۹۸۶)

پل، جرج، رینگو و جان در فیلم شب یک روز سخت (ریچاردلستر، ۱۹۶۴) با موسیقی گروه بیتلز

ایفاکرد. دستگاه‌های دیجیتالی، توانستند طیف هاواصوات‌مشکلی همچون صدای فلوت را تولید کنند و آن را به عنوان‌مثال با سازی دیگر همچون گیتار- به شکلی از پیش برنامه‌ریزی شده - به صورت ترکیبی از الگوهای ریتمیک ارائه دهند. وجود سازهای بادی، سازهای کوبه‌ای و انواع کی‌بوردهای الکترونیکی در ترکیب استودیوهای فیلمسازی، امری عادی شده است و موسیقی فیلم‌های بی‌نظیری نیز در زمان حاضر وجود دارند که ناباورانه، در عین اینکه آن را برای ارکستر کامل سمفونیک نوشته‌اند، با موسیقی الکترونیک ساخته شده‌اند. موریس ژار، آهنگسازی که قبلاً از امکانات عظیم ارکستری استفاده می‌کرد، در موسیقی فیلم‌های اخیرش (همچون اثر خیالی آدریان لین به نام **نردبان جیکوب** (۱۹۹۰) تنها از سازهای الکترونیک استفاده کرده است. او اغلب از شش یا هفت نوع ساز الکترونیک، به مثابه نوعی گروه موسیقی مجلسی استفاده می‌کند.

جری گلداسمیت نیز در زمینه موسیقی الکترونیک پیشرفت شایان توجهی کرده است و به بیان جدید و مدرن هارمونیکی، خصوصاً در آهنگسازی با سازهای الکترونیک رسیده است که به عنوان نمونه می‌توان به ساختهٔ او برای فیلم **ژرمینال** (مارتین کمپل، ۱۹۸۹) و موسیقی متن ماوراطبیعی او در **فرار** (مایکل کرایتون، ۱۹۸۴)، اشاره کرد. قابل ذکر است که گلدسمیت اجرای این آثار را (بر کی‌بردهای دیجیتالی برنامه‌ریزی شده)، توسط پسرش جوئل گلداسمیت انجام داد.

هنری منسینی در روشی جالب و هنرمندانه در فیلم **سوییچ** به کارگردانی بلیک ادواردز، از دوسینتی سایزر، دوسازبادی الکترونیکی، سازهای کوبه‌ای الکترونیکی، گیتار برقی و یک ساز معمولی استفاده کرده است.

امروزه، طیف های الکترونیکی موج نویی در موسیقی به وجود آورده‌اند؛ به وسیله آنها می‌توان به سادگی و اغلب بدون استفاده از یک حجم عظیم صدایی، اصوات غیر ملودیک هماهنگی را به شکل و شیوه مینی‌مالیستی به دست آورد. از نتایج آهنگسازی در این سبک می‌توانیم به موسیقی متن فیلم *Children of lesser God* (رانداهاینز، ۱۹۸۶) ساختهٔ مایکل کانوریتنو اشاره کنیم. او با استفاده از تاثیرات دنیای درونی یک زن ناشنوا (سوژه فیلم) به خلق موسیقی دست زده است.

مینی مالیسم

اگرچه آهنگسازی به شیوه غیر ملودیک و براساس احساسات و ادراک کهن، به شکلی اساسی در مرکز توجه آهنگسازان است؛ مینی‌مالیسم در برابر تکنیک‌های نوگرایی، با استفاده از هارمونی

تُـنال و بسـط و تـوسعه آنـها در دوره‌هـایی تکـرار شـونده و یکنواخت، قد علم می‌کند. این شیوه موسیقی زمانی نه با روشی امپرسیونیستی بلکه به مثابه گسترش یک نـقطه در خـطوطی شکسته شد که منحصراً در فضاهای فیزیکی و ترتیب‌های زمانی محدود شده‌اند. این روش، به وسیله فیلیپ گلاس در موسیقی بدون وقفه‌اش در فیلم ***زندگی بدون توازن***، و دو اثر دیگر گادفری رجیو به کار گرفته شد که همگی چشم‌اندازهایی از مناظر طبیعی و زندگی انسان‌اند.

اثرات آهنگسازی گلاس، همچنین بر آثار موسیقایی پل شریدر، آثار یوکیو میشیما در فیلم ***میشما*** (۱۹۸۵) و فیلم مستند ***خـط آبی باریک*** (ارول موریس، ۱۹۸۸) نیز به چشم می‌خورد. که در آنها موسیقی به خصوص مکمل روش ساده و بی‌آلایش بصری است. نوع متفاوت دیگر این روش که غالباً مینی مـالیسم بـه شیوه باروک نامیده می‌شود، در کارهای مایکل نیمان به چشم می‌خورد. او قطعاتی را با ساکسیفون اجرا می‌کند که به صورت فرم‌های بی‌تناسب و کاملاً انتزاعی درآمده‌اند و یادآور موسیقی دوران باروک است.

مایکل نیمان در آثار هنرمند ضد رمانتیکی به نام پیتر گریناوی از طرح‌های صوتی هارمونیکی تقلید کرد که پیشتر در آثار هنری پورسل شنیده می‌شد. او این طرح صـوتی را در سـاختارهایی هارمونیک به کار برد که به راحتی قابل طبقه‌بندی، قابل تغییر، قابل چرخش و قابل تکرار بودند. این مهم‌ترین شیوهٔ موسیقی مینی مالیستی است کـه بـا سـبک بـصری آثـار گـریناوی نـیز هم‌خوانی دارد.

موسیقی جاز

حدود سال‌های ۱۹۶۰ را می‌توان سال‌هایی دانست کـه در موسیقی ایده‌های جدید غـیرکلاسیک رشـد و تـوسعه یـافت. سبک‌هایی مانند سبک جاز که سینما مهم‌ترین جایگاه نمود آن بود، از این دسته‌اند.

در حقیقت دههٔ ۱۹۵۰، شروعی برای به کارگیری موسیقی جاز در فیلم‌هایی با مضمون جنایی بود. این سبک موسیقایی، توسط آهنگسازانی همچون الکس نورث (۱۹۵۱، الیـا کـازان، ***اتوبوسی به نام هوس*** المر برنستاین (***مرد بـازوطلایی***، اتـوپره مینجر ۱۹۵۵)، دیوید راکسین (۱۹۵۰،***کومبوی بزرگ***) و هنری مانسینی (۱۹۵۵، اورسن ولز: ***نشانی از شر***) و جـازیست‌های حرفه‌ای همچون مایلز دیویس (لویی مـال، ۱۹۵۷***آسانسور به سوی قتلگاه***)، دوک الینگتون (اتوپره مـینجر، ۱۹۵۹، ***تشـریح یک جنایت***) و جان لوایز (رابرت وایز، ۱۹۵۹، ***ناجورها علیه فردا***) بنیان‌گذاری شده بود.

بدین‌گونه، در دهه ۱۹۸۰، جازیست‌های مشهور و توانا به خیل آهنگسازان فیلم پیوستند. دوک الینگتون به عنوان نـمونه یکـی از آهـنگسازانـی بـود (مـارتین ریت، ۱۹۶۱، ***نـغمه‌های پـاریس***) کـه شـیوهٔ روایـی آثـارش بسـیار غـنی‌تر از مـفاهیم موسیقایی معمول و همیشگی بود.

مایلز دیویس نیز اغلب نوازنده و با هـمکاری شـرکت‌های آهنگسازی در فیلم‌ها ظـاهر مـی‌شد. (مـاری لمـبرت، ۱۹۸۷، ***سیستا***) مـوسیقی جـاز دیگـر از سـوی آهـنگسازان بـه عـنوان موسیقی منبع و از پیش ضبط‌شده به کار نمی‌رفت و این روش در دهه ۱۹۸۰ به اوج خود نرسید. فیلم‌هایی هـمچون ***حـوالی نیمه شب*** (برتران تاورنیه، ۱۹۸۶) که روایتی برگرفته از زندگی باب پارل و لستریانگ است و نوازنده ساکسیفون تنور، دکستر گوردن نقش اصلی را به تمام معنی در فیلم دارا می‌باشد و فیلم ***برد*** (کلینت ایستوود، ۱۹۸۹)، درباره زندگی چـارلی پـارکر، نمونه‌هایی از این دستند.

سرنوشت موسیقی جـاز بـه عـنوان مـوسیقی مـتن بسـیار همانند به سرنوشت سبک کلاسیک است:این شیوه به وسـیله آهنگسازان مـطرحـی هـمچون مـانسینی، لالوشـفرین، دیـوید گراسین، جان باری و میشل لگران با همهٔ عـوامـل اسـاسی و بیانیش مورد اسـتفاده قـرار گـرفت و بـا سـازگاری کـامل بـین موسیقی و فیلم انتقال یافت. موزسیقی متن فیلم ***هری کثیف*** اثر لالوشفرین (دان سیگل، ۱۹۷۱) یک نمونه موفق و مثال‌زدنی است. در آن ، نشانه‌ای کـه قـبل از وقـوع جـنایت خـودنمایی می‌کند، دیسونانس‌های قوی و طنین صداهایی غیرمعمول بود که از سازهای الکترونیک و صدای زنانه به دست مـی‌آمد. در اینجا موسیقی با اجرای فواصل جاز و ضربه‌هایی بر زه و سنج به همراه تأکیدات گـاه و بـیگاه گـروه خـودنمایی مـی‌کند. در قسمت‌های مختلف موسیقی متن اثر را تحت تأثیر خود قـرار می‌دهد. در اینجا هـنگامی کـه بـه سـنگینی در فـلوت دمـیده می‌شود، موسیقی جاز را در فیلم به مثابه موسیقی پیشرو و نو می‌یابیم. در این اثر و دیگر آثار، شفرین ایده‌های جاز و موسیقی کلاسیک را با یکدیگر ترکیب کرده است.

در حقیقت آهنگسازی برای فیلم بـود کـه بـه او فـرصت و امکان خـلق چـنین ایـده‌هایی را داد. بـرای فـیلم کـمدی «The knock... and How to Get it»، ۱۹۶۵ به کارگردانی ریچارد لستر و فیلم ترسناک «***پتولیا***»، ۱۹۶۸ ـ از همین کارگردان ـ جان بـاری مـوسیقی جـاز بـه‌یادماندنی ارائـه کـرده‌انـد. سـلسله آهنگسازی‌های باری به سبک جاز و پاپ، در فیلم‌های جیمزباند

به کار رفتند که درنهایت با ارکستراسیون پرسروصدای باری تم مشهور جیمزباند ساخته شد.

موسیقی متن فیلم ۰۰۷ کاملاً ارکستراسیون و آهنگسازی به شیوه مدرن و کلاسیک را به نمایش می‌گذارد. در فیلم ***خداحافظ عشق من*** (۱۹۷۵) شایر تکنیکی قوی را در به‌کارگیری از موسیقی جاز قدیمی و رنگ‌آمیزی‌شده به نمایش می‌گذارد و در داستان The Taking of Pellham one Two Tree، جوزپه سارجنت، (۱۹۷۴) موسیقی حزن‌انگیز و مبهمی را می‌شنویم که در آن جسورانه فیگورهایی آتونال و در ترکیب با فضای موسیقی جاز سنتی آمریکای لاتین به کار رفته است.بسیاری از آهنگسازی‌های مانچینی که برپایه جاز ساخته شده‌اند همچون ***پلنگ صورتی*** (بلیک ادواردز، ۱۹۶۴)، نمونه‌هایی هستند که در آنها، رجعتی به آثار قدیمی و معروف جازیست‌های سرشناس شده، و همگام با سبک کار خود مانسینی در ژانرهای مختلف سینمایی به شکلی مناسب تغییر پیدا کرده است. روش اصلی مانچینی، اغلب ارائه اصلی ملودی در خط باس و سپس بسط و توسعه و تغییر شکل ماهرانه آن در قالب خود است. موزیک متن ***تیری در تاریکی*** (بلیک ادواردز، ۱۹۶۴) و ***دزدی به شام می‌آمد*** (باد یورکین، ۱۹۷۳) از این نمونه‌هایند.

تأثیرات متقابل موسیقی متن‌های جدید:

تغییرات و تکامل زیربنایی موسیقی فیلم از سال ۱۹۶۰ به بعد، نه تنها در آثار آهنگسازان، بلکه در ارتباط مابین فیلم و موسیقی نیز نمود پیدا کرد. از سال ۱۹۶۰، ویژگی اصوات ضبط‌شده در فیلم‌ها و در نزد مخاطبان، با ویژگی‌های بصری در سینما توأم بود. علاوه بر این تغییرات مشخصی که در فضای فکری ایجاد شده بود ـ همچون موج نو، در فرانسه ـ به رشد عناصر دیگر موجود در فرایند ساختن فیلم سرعت می‌بخشید.

این عناصر مستقیماً به روایت جلوه‌های تصویری، صدا و موسیقی که در جای خود به عنصری اساسی و چشم‌گیر تبدیل شده بود، بستگی داشتند. به عنوان نمونه ژان لوک‌گدار در فیلم ***پیروخله*** (۱۹۶۵)، آهنگساز را (آنتوان دوامل) وادار به ساخت چهار موتیف کامل موسیقایی کرد که از آنها همچون فرمی تصویری، جایگزین تصاویر بصری، استفاده شده است .

یکی از نتایج چشم‌گیر این‌گونه گرایشات در فیلم‌های خاص، تأثیری بود که موسیقی بر نماها می‌گذاشت، تأثیری متقابل و همسنگ با عناصر بصری و روایی که باعث درک متفاوتی از تصاویر می‌شد.از نمونه‌های پیشرو در این زمینه می‌توان به فیلم ***الویرا مدیگان*** (ویدربرگ) و ***۲۰۰۱ یک اودیسه فضایی*** فیلم برجسته استنلی کوبریک، اشاره کرد.

ویدربرگ به منظور تکمیل این تصاویر ساده و روایت تراژدی عشقی الویرا مدیگان، منتخبی از موومان دوم کنسرتو پیانو شماره ۲۱ موتزارت را برگزید که از آنها نه به عنوان فرم‌هایی قدیمی و کلاسیک و از پیش موجود که در آغاز پیدایش سینما نیز استفاده می‌شدند بلکه به عنوان موسیقی تصویری استفاده کرد که به شکلی روایی و به موازات نماها، بی‌وقفه آنچه را به تصویر کشیده می‌شود، بیان می‌کند.استنلی کوبریک در فیلم ***۲۰۰۱ یک اودیسه فضایی***، هماهنگی استادانه‌ای را بین موسیقی و تصویر به نمایش می‌گذارد که ظاهراً قبل از ساختن فیلم آن را در ذهن داشته است. این اثر از موسیقی دوره رمانتیک (اثر ریشار اشتراوس)، موسیقی مدرن متأخر (آرام خاچاطوریان) و موسیقی پست‌مدرن (جرج لایگتی) وام گرفته بود.

ژان لوک‌گدار نیز غالباً تحت تأثیر موسیقی کلاسیک است. فیلم کوتاه Le Nouveau (۱۹۶۲)، و فیلم سینمایی بلند ***سلام، بر مریم***، نمونه‌هایی شاخص هستند که در آنها موسیقی بخش‌هایی کوتاه از پنج کوارتت زهی مختلف از بتهون است که به شکلی مرتبط و بادقت در فیلم به کار رفته‌اند.

یک روش دیگر استفاده از موسیقی، نفوذ در فرم معمول آن و حالتی است که اثر به آن محدود می‌شود. این انعکاس، به شنونده علاقه‌مند که همچون پشتوانه‌ای فرهنگی برای تصاویر به شمار می‌رود نیز تأثیر می‌گذارد. اگر از این دیدگاه به فیلم ***پرتقال کوکی*** کوبریک نگاه کنیم به خوبی میل وافر شخصیت شرور فیلم را در علاقه به بتهوون و دیگر آهنگسازان کلاسیک درک می‌کنیم. در این فیلم موسیقی ارتباط حیرت‌آوری با مضمون فیلم دارد.

ژان ژاکوب بینیکنر نیز، در دسیکا ۱۹۸۲، توانسته درکی جهان‌شمول از یک تک‌خوانی (آریا) که قبلاً اپرایی نه چندان مشهور از آلبرتو کاتالینی بود، ایجاد کند. این اثر مرکزیتی برای کندوکاو در ارزش آثار موسیقایی به عنوان آثار تصویری است. در فیلم ***عطش*** (۱۹۸۳، تونی اسکات) تک‌خوانی «وِنیز، مالیکا» از اپرای لاکامه اثر لئودلایب، نه تنها به مطرح شدن کار در نیویورک کمک فراوان کرد، بلکه «آریا» را به عنوان اثر موسیقایی عمده در استفاده از تیزرهای تلویزیونی و هم استفاده دیگر فیلمسازان ـ به عنوان نمونه فیلم‌های ***یک نفر مراقب من است*** (۱۹۷۸، ریدی اسکات) و ***ماجرای عاشقانه حقیقی*** (۱۹۹۳، تونی اسکات) و ***راه کارلیتو***، (برایان دی‌پالما ۱۹۹۳) مطرح ساخت.

موسیقی و توانایی‌های دلچسبش به جهت واقعیت‌گریزی آن، نقش بسزایی را در آثار کمدی سیاه بازی می‌کنند از برجسته‌ترین این آثار می‌توان به ***دستمالت را دربیار***، (۱۹۸۷) اشاره کرد.

موسیقی پاپ

همان زیبایی‌شناسی که نقش مهمی را در سینمای روایی بعد از سال‌های ۱۹۶۰ این کرد، به اعتبار یافتن موسیقی پاپ و ظهورش نیز انجامید. این نوع موسیقی، پیش از این زمان غالباً در چهارچوب آثاری نازل و یا آثار موزیکال سینمایی و یا به عنوان موسیقی «منبع» در غالب آوازهای رایج و محبوب به‌کار می‌رفت. استفاده از این نوع آثار به عنوان موسیقی متن، با تأثیرگذاری عمیق مضامین و عوامل بصری و روایی در فیلم‌های خاص، آغاز شد.

تیتراژها اغلب جایگاه حضور آوازهای پاپ شدند، آوازهای آغازین فیلم ***انگشت طلایی*** (شرلی بیسی، ۱۹۶۴) اثر جان باری یا The windmills of year mind، از میشل لگران در فیلم ***ماجرای توماس کراون*** (نورمن جیوسون، ۱۹۶۸) از این نمونه‌هایند. ترانهٔ «Everybody´s Taking» و آوازهای فیلم ***کابوی نیمه‌شب*** (جان شلزینگر، ۱۹۶۹) نیز اثر هاری نیلسون‌بودند که در فیلم‌ها به‌کار رفتند.

جالب این بود که آوازهای پاپ در لحظات رمانتیک، غالباً به عنوان موسیقی اصلی ظاهر می‌شدند. ترانه Raindrop Keep Falling on my headدر فیلم ***بوچ کسیدی و ساندانس کید***، ۱۹۶۹ از این نمونه‌هایند. به این ترتیب بود که موسیقی پاپ با استفاده از آوازهای محبوب آن زمان به پیشرفت و رشد چشمگیری دست یافت. در برخی از فیلم‌های فلینی همچون ***هشت و نیم*** (۱۹۶۳) و ***جولیتای ارواح*** (۱۹۶۵) و ***آمارکود*** (۱۹۷۴)، نینوروتا به منظور خلق فضای موسیقایی همگام با روایت، روش موسیقایی منحصر به فردی را ابداع کرد که از تلفیق رقص (فاکس تروت) و مارش و موسیقی سبک کلاسیک تشکیل شده بود. و به شکلی منسجم و کامل با تصاویر کارگردان همخوانی داشت.

گروه‌های راک نیز که به پدیده‌ای فرهنگی تبدیل شده بودند با اعضای خود نوعی دیگر از روایت‌های سینمایی مخصوص به خود را ایجاد کردند که بیشتر با آوازهایشان شکل می‌گرفت و غیرقابل تفسیر بود. در حقیقت عملکردی نبود که به منظور ایجاد اثر به‌کار رود.

در فیلم‌های ***شب یک روز سخت*** (ریچارد لستر، ۱۹۶۴) و ***کمک!*** (ریچارد لستر، ۱۹۶۵) و ***زیر دریایی زرد***(جرج دانینگ، ۱۹۶۸) و The Monkees Head (باب رافلسون، ۱۹۶۸) نمونه‌های شاخص موسیقی ***بیتل‌ها*** را می‌توان شنید.قابل ملاحظه است که این گروه‌ها، شهرت و مقام و مرتبت خود را، مدیون فیلم‌هایی با فرم آزاد و مضمون‌هایی توهم‌زا و شیوهٔ خاص روایی و بصری آنها، هستند. ژان لوک‌گدار، با تأکید بر خصلت‌های سینماگونهٔ تصاویر در فیلم ***همدردی با شیطان*** (۱۹۷۰)، با استفاده از آثار رولینگ استونز به هماهنگی چشم‌گیری دست یافت.

کار زیبای آلن پرایس و گروهش در فیلم ***اُه مرد خوش‌شانس*** (۱۹۷۳، لیندسی اندرسون)، سرگذشت تروبادورهای (نوازندگان دوره‌گرد) عصر حاضر است که با آوازهای این گروه روایت می‌شود. فیلم کاملاً روایی رابرت آلتمن (۱۹۷۵، ***نشویل***) کولاژی است از دو نمونه موسیقی وسترن و محلی، بسیاری از این مایه‌ها به وسیله بازیگرهای زن و مرد فیلم خوانده می‌شوند که درنهایت توجه بیننده / شنونده را بر روی ساختارهای بصری متمرکز می‌کنند.

بیشتر گروه‌های برتر و استثنایی راک به سوی آهنگسازی برای فیلم کشیده شدند. گروه پنیک فلوید برای فیلم ***بیشتر*** (باربه شرودر، ۱۹۶۹)، مجموعه‌ای از آوازهای رویاگونه را ارائه کرد که اساس ایجاد فضایی مؤثر در فیلم، بر یک روایت تراژیک از مواد مخدر بود. موسیقی فیلم ***دره*** (۱۹۷۲، شرودر) نیز از آثار آنها بهره گرفته است. گروه پنیک فلوید بعدها آلبوم خود را ـ به نام دیوار ـ به شکل کامل و با تغییرات جزئی به کارگردانی آلن پارکر تحت عنوان پنیک فلوید: ***دیوار*** (۱۹۸۲) در قالب یک فیلم راک ویدئویی ارائه کرد.

رویاهای رنگارنگ و صداهای هیپنوتیزم‌کنندهٔ فرازمینی که اغلب بدون آواز بودند و با دستگاه‌های الکترونیکی تولید می‌شدند به دنبال تقاضای ویلیام فریدکین در فیلم ***ساحره*** (۱۹۷۷) به‌کار رفتند.یکی از موفق‌ترین آثار آنها، موسیقی فیلم ***دزد*** (۱۹۸۱)، به کارگردانی مایکل مان با مضمونی در رابطه با جریانات جنایی بود. این اثر با جلوه‌هایی بدیع و زیبا و با استفاده از موسیقی الکترونیک و شیوه موسیقی پاپ ساخته شده بود. (سریال ***پلیس میامی*** و فیلم ***شکار انسان*** ۱۹۸۶ ساخته مان، نمونه‌های دیگری از این دست هستندی). شاید تحریک‌کننده‌ترین و سفسطه‌آمیزترین گروه‌های پیشرو در موسیقی پاپ که برای فیلم نیز موسیقی می‌سازند، یک گروه آلمانی به نام «Popol Uuh» باشد که در سال ۱۹۶۹ توسط شخصی به نام Flovian Fricke پایه‌گذاری شد. این گروه همکاری بسیار سودمندی با کارگردان جدید سینمای آلمان ورنر

هر تزوگ داشته‌اند.

کار این گروه، با فیلم‌های ***آگوئیرا*** و ***خشم خدا*** به سال ۱۹۷۲ شروع شد که در آن سرودهایی شرقی ـ مذهبی با دستهٔ کری عظیم به همراه سازهای الکترونیک و ارکستری و جاز تیمی آرام اجرا می‌شد. همکاری این گروه‌با ***نوسفراتوی خون آشام*** (۱۹۷۹)، که ظرافت و مهارت در آن با سبکی وهم‌انگیز و الهام‌گرفته از موسیقی کلیسایی دوران گریگوری و با همراهی سازهای بادی و خبری به اوج خود رسید، کامل شده است.

انواع جدید تأثیرات متقابل بین فیلم و موسیقی پاپ که از دهه ۱۹۶۰ آغاز شده بودند، با فیلم‌های موزیکال دهه ۷۰ به آخر خط رسیدند. تنها بازماندگان آن دسته، فیلم‌های کارتونی کمپانی دیزنی بودند که در اواخر دههٔ ۸۰ و اوایل دهه ۹۰ ادامه یافتند. ***دیو و دلبر*** (۱۹۹۱) با موسیقی و ترانه‌های آلن منکن و اشعار هوارد آشمن نمونهٔ شاخصی از این دست است.

در دهه ۸۰، استراتژی موسیقی پاپ سینما، اغلب در جهت جذب شنونده‌های جوان‌تر و تولید آثار ضبط‌شده صوتی (صفحه ـ نوار ـ..) به صورت آلبوم و با عنوان تبلیغی موسیقی اصلی و مادر بود.

حوزه اغلب این آهنگ‌های مادر که توسط ستاره‌های مشهور و مردم‌پسند و اغلب کاملاً خارج از مضمون و حوصله فیلم، انجام می‌شود، به درازاکشیده و اعتبار یافته تا جایی که هم‌اکنون یک جزء ثابت همیشگی در سینما شده است، اما یک امتیاز برجسته در سینما، به عنوان ابزاری مستقل و تصویری، این است که موقعیت تجاری موسیقی به‌کاررفته در فیلم، چه به عنوان موسیقی کلاسیک، جاز یا پاپ و یا انواع دیگر را تحکیم می‌کند. بسیاری از موسیقی فیلم‌های کلاسیک شرقی ژانرهای مورد توجه مخاطبین به شمار می‌روند. در بازار کار حتی برخی از قسمت‌های حذف‌شده موسیقی فیلم نیز ضبط می‌شود. **پردهٔ پاره** اثر برنارد هرمن و ***شمال ۲۰۰۱***.

در واقع بسیاری از شرکت‌های نشر آثار صوتی همچون ***آنتراکت*** (امروزه با نام Southem Cross و Saraband)، انرژی خود را منحصراً صرف نشر و عرضه آثار کلاسیک و تاریخی موسیقی فیلم کرده‌اند. در فیلم‌هایی همچون **۲۰۰۱** و **جوخه** (الیور استون، ۱۹۸۶) از ترکیب فرم‌های تجاری و کلاسیک به عنوان موسیقی متن فراوان استفاده شده است. نمونه موفقیت‌آمیز دیگری در این دوره سمفونی سوم ۱۹۷۷ هنری گورچی بود که دراین دو دهه از محبوب‌ترین کارهای ضبط‌شده کلاسیک به شمار می‌رفت و در فیلم ***بی‌باک*** (پیتر ویر، ۱۹۹۳) به عنوان موسیقی فیلم به کار رفت.

ژانرهای مختلف موسیقی پاپ، خصوصاً رپ نیز تبلیغات سینمایی رایج، نفوذ قابل توجهی یافتند که قسمتی از این موفقیت را مدیون تبلیغاتی از قبیل برنامه‌های تلویزیون هستند که در آنها آثار توسط ستارگان یا خواننده‌ها اجرا می‌شود و بعد بر روی فیلم پخش می‌گردد.

ترجمه: گلناز گل‌صباحی

کتاب شناسی

Bazelon, Irwin (1975), Knowing the Score: Notes on Film Music.

Brown, Royal S.(1994), Overtones and Undertones: Reading Film Music.

Karlin, Fred (1994), Listening to Movies: The Film Lover's Guide to Film Music.

- and Wright, Rayburn(1990), On the Track: A Guide to Contemporary Film Scoring.

Mancini, Henry, with Lees, Gene (1989), Did They Mention the Music?

Meeker, David (1981), Jazz in the Movies: A Guide to Jazz Musicians, 1917-1977.

Prendergast, Roy M.(1992), Film Music, a Neglected Art: A Critical Study of Music in Films.

Rozsa, Miklos(1983), Double Life: The Autobiography of Miklos Rozsa.

سینمای هنری

جفری ناول-اسمیت

در آغاز دهۀ ۱۹۶۰ چشم انداز آیندۀ سینمای اروپا کاملاً روشن بود، هرچند شمار تماشاگران رو به کاهش بود اما انواعی از فیلم در حال ظهور بود که واقعیت‌های جدید را در نظر داشت. تولیدات مشترک به یک بازار بین‌المللی وسیع‌تر راه یافته بودند. و موج نوی سینمای فرانسه نیز روش فیلمسازی ارزان را که برای بازگرداندن هزینه‌های خود به تماشاگران انبوه نیاز نداشت نشان می‌داد. اما در دهۀ ۱۹۸۰وضعیت آشکارا به این روشنی نبود. سینماهای نوی دهۀ ۱۹۶۰ و اوایل دهۀ ۱۹۷۰ میدان را خالی کرده بودند و تماشاگران بیش از پیش و غالباً به شکلی سرگیجه آور کاهش می‌یافتند. هالیوود تسلط خود را بر بازارهای عمدۀ فیلم افزایش و سهم بیشتری از درآمدهای رو به کاهش سینما را به خود اختصاص داد. در بسیاری از کشورهای اروپایی خاصه کوچک‌ترها، ساخت فیلم‌های عامه پسند داخلی-کمدی، فیلم‌های جنایی و دیگر ژانرهای پول‌ساز سنتی به حداقل کاهش یافت و تولید نامنظم و متکی بر یارانه و موفقیت‌های گاه و بیگاه بین‌المللی گشت. سینمای ملی به معنای اقتصادی یا فرهنگی آن ـ یعنی سینمایی که بتواند بازار دخالی رابه طور مستمر تغذیه کند و در خدمت طرح مسائل فرهنگ ملی باشد ـ اکنون فقط در معدودی از کشورهای اروپای غربی و (پس از فروپاشی کمونیسم) شرقی وجود دارد.

در نتیجه، سینمای اروپا به شکلی روزافزون (در سطح بودجه‌های پایین و متوسط) به عنوان «سینمای هنری» و (دست بالا) به عنوان (فیلم بین المللی) شناخته می‌شود. این دسته بندی‌ها شرایط حاکم بر سینمای اروپا را از دهۀ ۱۹۸۰ به این سو به خوبی منعکس می‌کند اما مفهوم سینمای هنری در صورتی که برای توصیف دوره‌های گذشتۀ فیلم اروپایی به کار رود ممکن‌است کاملاً گمراه کننده باشد. بسیاری از آثاری که تحت عنوان «سینمای هنری» درانگلستان و آمریکا به نمایش درآمده وتصور بر آن بوده که به نوعی با فیلم‌های تجاری تفاوت دارند، در واقع در کشور سازنده در ردیف محصولات جریان اصلی سینما قرار داشته (و گاهی هنوز هم قرار دارند) و پیش از صدور به کشورهای دیگر برای نمایش محدودتر در «سینمای هنری» در داخل فروش خوبی داشته‌اند. فیلم‌های ژاپنی و هندی نیز از همین قاعده پیروی می‌کنند.

سینمای هنری نو

ایدۀ نوعی «فیلم هنری» که فضای اقتصادی و فرهنگی آن متفاوت از تولیدات عادی تجاری باشد عمری به قدمت خود سینما دارد. ساخت فیلم هایی با کیفیات هنری بالا (یا به هر ترتیب متمایز) می‌توانست هم یک خط مشی صنعتی برای تهیه کنندگان و سرگرمی سازان باشد و هم نوعی هدف زیبا شناختی برای کارگردانان ـ هر چند که هر دو طرف غالباً دریافتند که دو هدف فوق لزوماً با یکدیگر سازگار نیستند. پس از ۱۹۴۵ سیاست دولت در بسیاری از کشورها بر اولویت ساخت فیلم هایی قرار گرفت که در خدمت بیان فرهنگ ملی باشند. این سیاست‌ها هر چند غالباً هم به لحاظ اهداف و هم به لحاظ نتایج مبهم بودند اما فضاهایی را گشودند که فیلمسازی خارج از جریان اصلی سینما می‌توانست در آنهااز نظر اقتصادی، اگر نگوییم سودآور، حداقل مستقل باشد.

سینمای هنری نو که در دهۀ ۱۹۶۰ در اروپا شکل گرفت پدیدۀ همسان یکنواختی نبود. این سینما هم فیلم‌های ارزان و غالباً پرنشاط موج نوی فرانسه را در برمی‌گرفت و هم تولیدات عظیم و جدی نظیر یوزپلنگ ویسکونتی را؛ فیلمی که در ایتالیا اما توسط شرکت فوکس قرن بیستم ساخته شد. در خود موج نو نیز گرایشات متفاوتی دیده می‌شد. برخی از کارگردانان نظیر ژان لوک گدار به تجربه‌های افراطی وفادار ماندند اما دیگران مثل کلود شابرول به تدریج به سینمای ژانر (در مورد شابرول تریلرهای ملهم از هیچکاک) روی آوردند. اما کارگردانان هر مسیری که در پیش می‌گرفتند می‌توانستند بااطمینان ازاین که بازار از انعطاف لازم برای پذیرش انواع بسیار متفاوت فیلم و پخش داخلی و بین‌المللی آنها رادارد، برای فیلم‌های خود تهیه کننده‌ای بیابند. اما در بازار انگلستان شرایط به این خوبی نبود و کارگردانان مکتب «سینمای آزاد» بیش از نقاط دیگر بر پخش‌فیلم از طریق جریان اصلی سینما متکی بودند. آنها اگر چه از نوعی وجهه بین المللی برخوردار بودند اما راه اصلی موفقیت‌شان از آمریکا می‌گذشت نه اروپا.

نقطهٔ عطف سینمای هنری اروپا سال‌های ۶۰-۱۹۵۹ و نمایش عمومی **چهار صد ضربه** تروفو، **هیروشیما عشق من** آلن رنه؛، **از نفس افتاده** گدار، **ماجرا** میکل‌آنجلو آنتونیونی و **زندگی شیرین** فلینی بود. شرایط فرهنگی برای موفقیت این سینمای نوین در دههٔ ۱۹۵۰ و در وهلهٔ نخست با کار مجامع سینمایی و مجلات کم تیراژ بنا نهاده شد و نشانه‌های شکوفایی دههٔ ۱۹۶۰ را می‌توان در استقبال گرم از فیلم هایی نظیر **مُهر هفتم** اینگماربرگمان در ۱۹۵۷ دید. اما موج نو و سینماهای وابسته به آن نزد عموم تماشاگران محبوبیت بیشتری داشت و این محبوبیت بیش از آن‌که به واسطهٔ کیفیات «هنری» آن باشد ماحصل خصایصی نظیر بی‌پروایی فیلم‌های موج نو در تجربه‌های تازه و (در مقایسه با سینمای مسلط انگلستان و آمریکا که همچنان در بند قوانین ممیز بودند) بی‌پردگی جنسی آنها بود. این بی‌پردگی خاصه بر تماشاگران جوان و تحصیل‌کرده که به واسطهٔ تحولات جمعیتی و فرهنگی اهمیتی روزافزون می‌یافتند تأثیر می‌نهاد. در سراسر دههٔ ۱۹۶۰ این به اصطلاح سینمای هنری بود که داستان‌های ساده و شتاب‌زده و واجد نوعی عدم قطعیت را عرضه می‌کرد در حالی که سینمای مسلط، چه در محصولات استودیوهای بزرگ هالیوود و چه در بقایای «سنت کیفی» فرانسه، فیلم‌های خوش ساخت و هنری را برای بینندگان میان‌مایه‌ای که تولید می‌کرد روز به روز کمتر هم می‌شوند.

دههٔ ۱۹۶۰ دوران تألیف یا سینمای مؤلف نیز بود. فیلم‌های هالیوود به شکلی روز افزون اثر کارگردانان آنها شناخته (و تبلیغ) می‌شدند واین در حالی بود که مفهوم کارگردان مؤلف به لحاظ قانونی جایی در نظام تولید هالیوود نداشت، کارگردانان اروپایی که از دیر باز نظارت بیشتری بر کار خود داشته و از حمایت قانونی قوی‌تری برخوردار بودند از تماشاگران جدید بهره بردند تا فیلم هایی را ارائه دهند که هم به لحاظ فکری پیچیده و هم تکان دهنده باشند.

در ایتالیا پیرپائولوپازولینی رمان نویس و مقاله نویس سینما را به عنوان راه جدیدی برای بیان عقایدش دربارهٔ اسطوره، سیاست و فرهنگ معاصر برگزید. در فرانسه دو تن از سردمداران رمان نو یعنی مارگریت دوراس و آلن روب ـ گریه که هر دو به عنوان فیلمنامه نویس با آلن رنه کار کرده بودند (مارگاریت دوراس برای **هیروشیما عشق من**، ۱۹۵۹ و آلن روب ـ گریه برای **سال گذشته در مارین باد**، ۱۹۶۱) برآن شدند تا این بار در مقام کارگردان به تفحص در قابلیت‌های روایت سینمایی بپردازند. لوئیس بونوئل کارگردان تبعیدی اسپانیا پس از بازگشتن از مکزیک به اروپا در اوایل دههٔ ۱۹۶۰ ساخت مجموعه فیلم هایی را آغاز کرد که در راستای تعهد دیر پای او به سوررئالیسم، هم اخلاقیات سنتی و هم منطق روایی را به یکسان مورد طرد و نفی قرار داد.

یکی از وجوه مشترک فیلم‌های دههٔ ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ نوعی‌آزادی در تفسیر فیلم‌ها یا طرد قوانین ساختار روایی بود که به طور سنتی تابع مقتضیات کنش و پیرنگ تلقی می‌شدند. این آثار قصهٔ خود را به شکلی پراکنده و نامنسجم (گدار، بونوئل) و یا با تأکید یکسان برکنش و «زمان مرده» که در آن ظاهراً اتفاقی نمی‌افتاد (آنتونیونی، اریک رومر، ویم وندرسن) نقل می‌کردند. به گفتهٔ ژیل دلوز فیلسوف فرانسوی حرکت ـ تصویر جای خود را به زمان ـ تصویر داد. به عبارت دیگر تجربهٔ فضا و زمان بر گسترش روایت از طریق روش‌های سنتی تدوین تداومی غلبه کرد. برخی از کارگردانان ـ تئودور آنجلو پولوس در یونان (**بازیگران سیار**، ۱۹۷۵) میکلوش یا نچو در مجارستان (**برخورد**، ۱۹۶۸) و گلوبر روشان در برزیل روایت‌های خود را به استفادهٔ روشمند از برداشت‌های بلند پانورامیک استوار ساختند که در آنها فضا به طور پیوسته و در یک دورهٔ زمانی افزایش می‌یابد و فقط هراز گاهی با برش یا از آن هم کمتر، با حرکت به یک نمای درشت شکسته می‌شود. در تقابل (و البته گاهی درتلفیق) بارویکرد تصویر مدار؛ کارگردانان دیگر از صدای بیرون قاب و انواع مختلف افزوده‌های کلامی برای تضعیف و تفسیر بداهت و آشکارگی تصویر بهره می‌بردند. سبک کناره گیرانه و مشاهده‌گرایانه آنتونیونی در تقابل آشکار با رویکرد مداخله جویانهٔ گدار است اما برخی از کارگردانان نظیر تروفو و فلینی راهی در بین این دو رویکرد را برگزیدند.

عدم تجانس و یکنواختی میان فیلم‌های سینمای هنری این دوره کار کسانی را که هراز گاهی می‌کوشند این سینما را ژانری مجزا همچون ژانرهای هالیوود یا دیگر سینماهای تجاری قلمداد کنند بی اعتبار می‌سازد. این درست است که بسیاری از این فیلم‌ها در سرپیچی از قوانین ساختار سینمای ژانر متفق القول بودند و حتی تعدادی از ویژگی‌های ایجابی نیز در آنها مشترک بود ـ روایت‌های باز، سیطره زمان مرده، قهرمانان یا ضد قهرمانان «از خود بیگانه» و امثالهم، اما سرپیچی آنها از سینما مسلط اشکال متفاوتی داشت و گردآوردن آنها در زیر عنوانی واحد کار دشواری است. در میزان روی‌گردانی از جریان اصلی سینما نیز تفاوت‌های قابل ملاحظه‌ای دیده می‌شد. در کنار سنت شکنان تندرویی همچون گدار، کارگردانان پیچیدهٔ فیلم‌های ژانر نظیر شابرول نیز دیده می‌شدند و دیگران مثل

میکل‌آنجلو آنتونیونی (- ۱۹۱۲)

در می ۱۹۶۰ فیلم **ماجرا** ساختهٔ آنتونیونی در کن برای نخستین بار به نمایش درآمد. فیلم به رغم هو شدن از سوی برخی از تماشاگران با استقبال گرم تعدادی از منتقدین روبرو شد و پس از آغاز نمایش عمومی آن در سپتامبر، ماه‌ها بر پردهٔ سینماهای پاریس باقی ماند. ماجرا که تماماً در محل‌های واقعی فیلمبرداری شده و در حین ساخت با مشکلات اقتصادی و تدارکاتی عدیده‌ای دست و پنجه نرم کرده بود ششمین فیلم سینمایی کارگردان ۴۶ ساله‌اش به حساب می‌آمد.

ستارهٔ فیلم **ماجرا** بازیگر آن زمان ناآشنای سینما مونیکا ویتی بود. وی در فیلم بعدی آنتونیونی شب (۱۹۶۱) (با کلاه گیس سیاه) ظاهر شد وستارهٔ فیلم‌های **کسوف** (۱۹۶۲) (باز هم بلوند در برابر آلن دلون) و **صحرای سرخ** (۱۹۷۴) (با موهایی به رنگ قرمز) نیز بود. شخصیت ویتی که زنی است باهوش، پرشور و در آستانهٔ (و در **صحرای سرخ**، دچار) اختلال عصبی معرف خوبی‌برای این گروه از فیلم‌های اوایل دههٔ ۱۹۶۰ است؛ آثاری که واجد ارزش‌های عمیق بصری و دربارهٔ سرگشتگی اخلاقی در دنیای آشفته و سردرگم امروزی اند.

مضامین فیلم‌های مونیکاویتی گرچه برجسته‌تر شده بودند اما در کار آنتونیونی تازگی نداشتند. گم گشتگی اگزیستانسیالیستی نه تنها در شخصیت‌های فیلم‌های داستانی قبلی وی از **قصهٔ یک ماجرای عشقی** (۱۹۵۰) به این سو بلکه در شخصیت‌های واقعی مستندهای اولیه آنتونیونی خصوصاً کسانی که خودکشی‌های ناموفق داشته و با آنهادر ۱۹۵۳ برای فیلم چند قسمتی **L'amore in citta** مصاحبه شده مشهود است. شیوهٔ قرار دادن شخصیت‌ها در چشم اندازهایی که آنها را در خود می‌کشد و (خصوصاً در صحرای سرخ)آنهارا آسیب‌پذیر و حتی عارضی و اتفاقی می‌نمایاند نیز به وضوح در فیلم‌های قبلی وی دیده می‌شود. اما در دههٔ ۱۹۶۰ بود که مدرنیسم صریح و جسورانهٔ آنتونیونی نظر تماشاگران جدید و جوان سینمای هنری را جلب کرد.

آنتونیونی به واسطهٔ موفقیت ماجرا امکان دسترسی به بودجه‌های بزرگ‌تر و کار با ستارگان بین المللی را یافت: مارچلو مارستوریانی بی‌حال و وارفته و ژان موروی عبوس در **شب**، دلون پرتحرک و سرزنده در **کسوف** و ریچارد هریس کم و بیش احمق در **صحرای سرخ**. وی سپس به سفارش کارلوپونتی مشغول ساخت یک رشته تولیدات مشترک بین المللی شد که اولین آنها **اگراندیسمان** (۱۹۶۶) است، فیلمی درباره دیدگاه یک خارجی با هوش نسبت به «لندن پرشور و مدرن» با بازی دیوید همینگز و جف بک. همین دیدگاه در فیلم **قلهٔ زابریسکی** (۱۹۶۹) دربارهٔ شورش‌های دانشگاهی در آمریکا به شکلی بی‌رحمانه و احمقانه از سوی منتقدین آمریکایی به باد انتقاد گرفته شد و آنتونیونی مجبور شد برای ساخت **مسافر** (**حرفه: خبرنگار**، ۱۹۷۵) و اتمام تعهد خود به کارلو پونتی پنج سال انتظار بکشد.

آنتونیونی در ۱۹۷۲ به دعوت دولت چین و در دوران اوج فرهنگی مستندی ۲۲۰ دقیقه‌ای دربارهٔ این کشور و برای تلویزیون ایتالیا ساخت. میزبانان او به شدت سرخورده شدند و فیلم در چین به دلیل ارائهٔ تصویری «غلط» از این کشور به سختی محکوم شد (درست همانطور که **قلهٔ زابریسکی** به دلیل ارائهٔ تصویری غلط از آمریکا محکوم شده بود) فیلم آنتونیونی، **چین** در حقیقت تصویری ظریف (اما بسیار شخصی) از جامعه‌ای در حال تغییر است که خود را با احتیاط در برابر نگاه کنجکاو یک خارجی می‌گشاید.

در انتهای فیلم **مسافر** آنتونیونی و گروهش نمایی را طراحی و اجرا کردند که شاید مشهورترین نمای تاریخ سینما باشد یک نمای تراولینگ طولانی و آرام که از یک اتاق آغاز می‌شود، از میان میله‌های آهنی پنجره عبور می‌کند، گشتی در حیاط می‌زند و باز می‌گردد تا به درون ساختمان و به جسد شخصیتی بنگرد که نما با نقطهٔ دید او شروع شده بود و اکنون به دست مردان مسلحی که حین گشتن دوربین در حیاط برای لحظه‌ای کوتاه دیده‌شده بودند به شکلی اسرارآمیز کشته شده است. انتونیونی در فیلم بدی خود **عقابی با دوسر** (۱۹۸۰) به یکی دیگر از دستاوردهای تکنیکی فوق العاده خود دست یافت. وی در این اثر کل فیلم را روی ویدیو و با جلوه‌های رنگی الکترونیکی ثبت کرد و

مونیکاویتی در کسوف (۱۹۶۲)

سپس آن را به روی فیلم ۳۵ میلی متری انتقال داد. متأسفانه فن آوری سینما قادر نبود تا جلوه‌های مورد نظر آنتونیونی را تمام و کمال به وجود آورد و شکست فیلم با انتخاب داستانی ملودراماتیک اثر ژان کوکتو که برای آنتونیونی تازگی داشت تشدید شد.

رولان بارت منتقد فرانسوی در ستایش آنتونیونی به سال ۱۹۸۰ وی را نمونهٔ کامل هنرمند مدرن خواند که شعارش «فرزانگی» و «هوشیاری» و «شکنندگی» است. بارت به گونه‌ای ستایش‌انگیز کیفیات آثاری را بر می‌شمارد که در آنها دقت هنرمند معطوف ثبت لحظهٔ گذرای تعریف خویش در بحبوحهٔ عدم قطعیت و ثبات است. این کیفیات به بهترین وجه در فیلم ***شناسایی یک زن*** (۱۹۸۲) متجلی می‌شوند، داستانی دربارهٔ یک کارگردان سینما که جستجویش برای یافتن قهرمان زن فیلم جدیدش با جستجویش برای یافتن زن جدید زندگیش پیوندی ناگسستنی می‌یابد. کارگردان نه بازیگر فیلم‌اش را می‌یابد و نه زن زندگیش را، اما جستجوهایش به نوعی آگاهی دربارهٔ راه حل معما منتهی می‌شود. در سراسر آثار آنتونیونی سفر بیش از مقصد اهمیت دارد. نتیجه‌گیری‌ها پایانی باز دارند و نیل به نوعی روشنگری اخلاقی نامطمئن جای پایان (بستهٔ) روایت را می‌گیرد. ***فریاد*** (۱۹۵۷) و ***مسافر*** با مرگ به پایان می‌رسند، و **شب** با محبوس شدن زوج فیلم در ازدواجی عاری از عشق، اما فیلم‌ها اغلب با این احساس به اتمام می‌رسند که قهرمان مرد یا زن فیلم به حرکت خود ادامه خواهد داد. مونتاژ غیر عادی و شبه انتزاعی فصل نهایی ***کسوف*** آشکارا بر پایان یافتن عشق پیرو و ویتوریا دلالت دارد اما با همین وضوح نیز اعلام می‌کند که آن دو باز هم دوست خواهند داشت.

به نظر می‌رسد سکتهٔ شدیدی که در ۱۹۸۵ آنیونیونی را نیمه فلج کرد روند فیلمسازی او را متوقف کرده باشد اما با کمال تعجب وی در ۱۹۹۵ فیلم ***در پس ابرها*** را بر پایهٔ تعدادی از داستان‌های کوتاه خودش کارگردانی کرد. در این میان مرور آثارش در سراسر جهان شهرت او را به عنوان خالق آثار زنده و امروزی تثبیت کرده است.

جفری ناول ـ اسمیت

گزیده فیلم‌شناسی

(فیلم‌های بلند)

خاطرهٔ یک عشق (۱۹۵۰)؛ I vint (۱۹۵۲)؛ بانویی بدون کاملیا (۱۹۵۳)؛ رفیقه‌ها (۱۹۵۵)؛ فریاد (۱۹۵۷)؛ ماجرا (۱۹۶۰)؛ شب (۱۹۶۱)؛ کسوف (۱۹۶۲)؛صحرای سرخ (۱۹۶۴)؛ آگراندیسمان (۱۹۶۶)؛ قلهٔ زابریسکی (۱۹۶۹)؛ حرفه: خبرنگار (مسافر) (۱۹۷۵)، شناسایی یک زن (۱۹۸۲) ؛ در پس ابرها (۱۹۹۵).

کتاب‌شناسی:

Barthes, Roland(1980), Cher antonioni.

Chatman, Seymour (1985), Antonioni.

Nowell-Smith, Geoffrey(1993), Beyound the Po Valley Blues.

ohdie, Sam(1990), Antonioni.

تروفو موقعیتی بینابین را اشغال می‌کردند؛ در برابر کارگردانی همچون ژاک ریوت که هر فیلم‌شان گسستی جدیدی به حساب می‌آمد، کسانی مثل رومر نیز بودند که خود را کاملاً به عمد در حیطه‌ای مشخص محدود می‌کردند تاجایی که شبه ژانری ویژهٔ خود می‌آفریدند.

یکی از وجوه مشترک و بارزتر را می‌توان در عرصهٔ بازار فیلم یافت. فیلم هایی که درخارج از جریان اصلی سینما ساخته می‌شدند برای رسیدن به موفقیت بین المللی چشم به جشنواره‌های- ترجیحاً کن، ونیز یا برلین و در درجهٔ دوم لوکارنو، سن سباستین، کارلوی واری یا یکی از جشنواره‌های کوچک‌تر داشتند آنها در وهلهٔ دوم بر تلاش منتقدین و پخش کنندگان و مهم‌تر از همه بر وجود تودهٔ تماشاگران نوجو و صبور در برابر لحظات گه‌گاه خسته کننده فیلم‌هایشان بودند. آنها حتی مقدم بر این به تهیه‌کنندگان آگاهی همچون آناتول دومان یا پیر برانبرگر در فرانسه و فرانکو کرستالیدس در ایتالیا نیاز داشتند که آمادهٔ حمایت از آثار نوآورانه، تعدیل خواست‌های گاهاً افراطی کارگردانان و بهره برداری از امکانات سیستم بودند.

این امکانات با ظهور اشکال جدیدی از کمک‌های دولتی در دهۀ ۱۹۶۰ مثل نظام avance sur recettes در فرانسه و حمایت تلویزیون از سینما در دهۀ ۱۹۷۰ خصوصاً ZDF در آلمان و RAT در ایتالیا، به شکل چشم‌گیری افزایش یافت. با وجود این‌گونه سازو کارها این امکان فراهم شده که فیلم‌ها فارغ از شانس یافتن تماشاگر به بازار عرضه شوند و تماشاگرانی نیز خارج از دنیای محدود تخصصی نمایشگاه‌های «هنر تجربی» برای فیلم‌ها پیدا شد. بنابراین سینمای ناهمگن و ناهمسان دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ از حمایت داخلی اطمینان داشت و به همراه سینمای جدید و در حال ظهور آمریکای لاتین، هند، ژاپن و نقاط دیگر بازار جدیدی برای فیلم‌ها به وجود آورد.

یک میان پرده: می ۱۹۶۸ و سینمای سیاسی

حتی پیش از می ۱۹۶۸ نیز نوعی جوّ آنارشیستی جدید در سینما احساس می‌شد که مخالفت با جنگ ویتنام به آن دامن می‌زد. فیلم ***دور از ویتنام*** (۱۹۶۷) پیش درآمدی بر فیلم‌های سیاسی این دوره است که با گردآوردن آثاری از یوریس ایونس مستند ساز کهنه کار، ویلیام کلین فیلمساز مستقل آمریکایی و نمایندگانی از تمام جناح‌های موج نو فرانسه- گدار، رنه،واردا و عجیب‌تر از همه کلود للوش کاملاً تجاری ساز ـ به جنگ ویتنام اعتراض می‌کند. حتی پیش از این هم گدار که تا آن زمان

صحنه‌ای نمونه‌ای از فیلم بازیگران سیار (۱۹۷۵) اثر تئودور آنجلوپولوس

به راست سیاسی تمایل نشان می داد، با فیلم **پیروخله** شروع به وارد کردن ارجاعاتی به جنگ ویتنام در بافت از هم گسیختهٔ فیلم‌های خود کرده بود. گدار با فیلم **چینی** (۱۹۶۷) توجه خود را به دنیای در حال رشد گروه‌های مائوئیست و چپ‌گرا که سال بعد به نحو چشم‌گیری در صحنهٔ سیاسی ظاهر شدند معطوف کرد.

در فضای سیاسی هیجان‌زدهٔ می ۱۹۶۸ گروهی از فیلمسازان ـ کارگردانان و متخصصین و دیگران ـ نوعی تشکل سینمایی به وجود آوردند و پیشنهادات مختلفی را جهت بازسازی دموکراتیک سینمای فرانسه مطرح نمودند که همگی تا حدی آرمانگرایانه بود. بازگشت نظم توسط دولت دوگل به این نقشه‌های بلند پروازانه به سرعت پایان داد، اما فیلمسازی سیاسی فرانسه شاهد یک دورهٔ کوتاه شکوفایی بود که بر فیلمسازان مستقل سراسر اروپا تأثیر نهاد و منجر به تأسیس شبکه هایی ویژهٔ نمایش فیلم‌های سیاسی برای تماشاگران تندرو شد. تقریباً همه فیلمسازان بزرگ به طریقی در حوادث می ۱۹۶۸ و پس از آن درگیر شدند. حتی فیلمسازی غیر سیاسی مثل شابرول‌نیز در تشکل عمومی سینما شرکت جست و بعدها در فیلم **تادا** (۱۹۷۴) به این وقایع پرداخت.

اما گرایشات آشکارا متفاوتی در میان فیلمسازان سیاسی دیده می‌شد که در مجموع آنهارا به دو دسته تقسیم می‌کرد: گروهی در صدد بودند تا یک محتوای سیاسی را در یک قالب روایی کم و بیش قراردادی بگنجانند و از این طریق بر تودهٔ تماشاگران تأثیر بگذارند و گروهی که به دنبال فرم‌های جدید برای بیان ایده‌های سیاسی حتی، به قیمت از دست دادن انبوه تماشاگران، بودند. در گروه اول کسانی چون جیلوپونته کورروو که موفقیت **نبردالجزایر** (۱۹۶۵) را با فیلم **کوئیمادا** (۱۹۶۸) با بازی مارلون براندو پی گرفت و مارین کارمیتز سازندهٔ فیلم **کمونیست‌ها** (۱۹۶۹) قرار داشتند. اما در سوی دیگر گدار ایستاده بود که در فیلم‌های اواخر دههٔ ۱۹۶۰ خود هم در زبان سینما به کاوش پرداخت و هم دیدگاه سیاسی ستیزه جویانه‌ای اتخاذ نمود (برجسته‌ترین نمونه La Gai Savoir, British Sounds,1968) شعار گدار مبنی بر «ساختن فیلم به طریق سیاسی» و حمله هایش به سینمای مسلط (هالیوود ـ مسفیلم) از افکاری مایه می‌گرفت که ریشه‌هایش نه در اروپا، که درآمریکای لاتین بود. در آنجا خولیوگارسیا اسپینوزا، فیلمساز کوبایی، ایدهٔ «به سوی یک سینمای سوم» را در ۱۹۶۹ منتشر کرده بود. اما در دراز مدت ثابت شد که ایدهٔ «سینمای سوم» سولاناس و گتینو که به یکسان در برابر هالیوود و سینمای هنری اروپا (و شعباتش در نقاط دیگر) قد علم می‌کرد بیشترین تأثیر را

آناتول دومان (ـ ۱۹۲۵)

آناتول دومان در یک خانوادهٔ یهودی مهاجر روسی ـ لهستانی به دنیا آمد و در دبیرستان پاستور در پاریس که سارتر معلم و آلن رنه و کریس مارکر از دانش‌آموزان آن بودند) درس خواند که به دلیل یک دوره فعالیت درخشان در نهضت مقاومت ناتمام ماند. دومان جوان به همراه دوستش فیلیپ لیفشیتر در ۱۹۴۹ شرکت آرگوس فیلمز را تأسیس کرد و با این کار به قول خودش وارد «بازی رولت تهیه کنندگان سینمای بعد از جنگ» شد.

سرمایه گذاری اولیه دومان چندان زیاد نبود زیرا وی با فروتنی بر آن بود تا آرگوس را بر مرکزی برای تولید ؛ اجاره و پخش فیلم‌های کوتاه که در آن زمان به عنوان پشتیبانان فیلم‌های بلند بازار مطمئنی داشتند تبدیل کند. آرگوس به شرکتی ثروتمند تبدیل شد و با بهره‌گیری از عواملی که در حال دگرگون کردن سینمای فرانسه بودند برای خود هویت و اسم و رسمی دست و پا کرد. دولت در ۱۹۴۸ نوعی «کمک خودکار» را برای فیلمسازان به وجود آورد که با قانون «کمک گزینشی» به سال ۱۹۵۳ و وام‌های بدون بهرهٔ سیستم avance sur recettes در ۱۹۵۹ تکمیل شد. همهٔ این قوانین با هدف ارتقاء سطح تولید وضع شده بودند. هرمان به عنوان یک تهیه کنندهٔ مستقل از شرایط لازم برای دریافت این کمک‌ها برخوردار بود. وی علاوه بر این از نوآوری‌های فنی ـ دوربین‌های قابل حمل، فیلم‌های حساس‌تر ـ که موجب کاهش افراد گروه سازندهٔ فیلم و هزینه‌های می‌شد و کارگردان را قادر می‌ساخت تا از استودیو خارج شده و در محل‌های واقعی فیلم بسازد، بهره برداری می‌کرد. در حالی که تولید فیلم‌های کوتاه مارکر، رنه و واردا تا حدی به دلیل این نوآوری‌ها تسریع می‌شد، منحصر به فرد بودن آرگوس به دلیل برداشت خاص دومان از اهداف شرکت بود.

اگر چه غالباً دومان را در کنار ژرژدوبورگار و پیر برانبرگر یکی از سه تهیه کنندهٔ فرانسوی قلمداد می‌کنند که تقریباً به طور انحصاری با کارگردانان موج نو کار کرده‌اند، اما وی سینمای مؤلف را مدت‌ها قبل از اوج‌گیری آن به تنهایی مفهوم‌پردازی کرده بود. او در واقع به تولیدات شرکت آرگوس هویتی متمایز و پایدار بخشید. مقالهٔ تأثیرگذار الکساندر آستروک «آوانگارد نو: سبک دوربین» (۱۹۴۸) و نمایش عمومی فیلم ***خاطرات کشیش روستا*** (۱۹۵۱) ساختهٔ روبرو برسون از عوامل تعیین کننده در تعهد آرگوس به مفهوم جدیدی از سینمای ادبی بود؛ سینمایی که به گفتهٔ دومان «نه اقتباس‌های ادبی که آثار سینماگرانی است که رابطهٔ بی نظیری میان متن و تصاویر به وجود می‌آورند: مؤلفان آرگوس... در این راه موفق اند چراکه آنها ادبیات را نه از کسی که از خود وام می‌گیرند: آنهانویسنده‌اند. نخستین فیلم بلند شرکت آرکوس Les crimes de l'amour (۱۹۵۳) مجموعه‌ای از دو فیلم با زمان‌های متوسط Rideau Cramoisi اثر آستروک و Minade Vaughel اثر کلاول و باری بود که هزینهٔ آنهارا درآمد حاصل از تولید یک رشته فیلم‌های کوتاه پرفروش شامل آثار مستند و انیمیشن تأمین شد. تعهد دومان به سینمای مؤلف در ۱۹۵۹ منجر به همکاری مارگریت دوراس با آلن رنه بر روی هیروشیما عشق من شد. آرگوس این روند را در دههٔ ۱۹۶۰ با قبول پروژه‌های رد شده از سوی دیگران مثل ***ناگهان بالتازار*** (روبرو برسون، ۱۹۶۷) و ***دوسه چیزی که ازش می‌دانم*** (گدار، ۱۹۶۶) ادامه داد.

در اواخر دههٔ ۱۹۷۰ و اوایل دههٔ ۱۹۸۰ آرگوس در تولید فیلم هایی شرکت جست که کارگردانان آنها را به موفقیت‌های بین المللی رسانده یک نمونهٔ مشهور فیلم موفق ***امپراطوری احساس*** (۱۹۷۶) بود. از دیگر آثار ستایش شده آرگوس می‌توان به ***طبل حلبی*** (۱۹۷۹) اثر فولکر اشلندورف و ***پاریس، تگزاس*** (۱۹۸۴) ساختهٔ ویم وندرس اشاره کرد که هر دو برندهٔ نخل طلای جشنواره‌ای کن شدند. همکاری دومان با وندرس در زمینهٔ تولیدات مشترک در سراسر دههٔ ۱۹۸۰ ادامه یافت و به تولید فیلم‌های ***زیر آسمان برلین*** (۱۹۸۷) و ***تا پایان جهان*** (۱۹۹۱) انجامید. آرگوس درنظر داشت تا آخرین فیلم تارکوفسکی یعنی ایثار (۱۹۸۶) را نیز تولید کند. ازاواخر دههٔ ۱۹۸۰ به این سو دومان درگیر پروژهٔ طولانی بود که قرار بود الیاکازان آن راکارگردانی کند.

دراکتبر ۱۹۸۹ مرکز ژرژ پمپیدو در پاریس برای گرامی داشت چهل سال فعالیت دومان در تولید فیلم‌های مؤلف مرور کاملی بر تولیدات شرکت آرگوس ترتیب داد.

کریس دارک

گزیدهٔ فیلم‌شناسی

در مقام تهیه کننده:

Les crimes de lâmour (۱۹۵۳)؛ Nuit et bruoillar (رنه، ۱۹۵۵)، نامه‌ای از سیبری (مارکر، ۱۹۵۸) هیروشیما عشق من (رنه؛ ۱۹۵۹)، سال گذشته در مارین باد (رنه، ۱۹۶۱)،دوسه چیزی که ازش می‌دانم (گوردا ۱۹۶۶) ناگهان بالتازار (برسون، ۱۹۶۷)؟؟ (اوشیما، ۱۹۷۶)، طبل حلبی (اشلندورف، ۱۹۷۹) پاریس، تگزاس (وندرسن، ۱۹۸۴)؛ زیر آسمان برلین (وندرس، ۱۹۸۷)

کتاب‌شناسی

Gerber, Jacques (1992), AnatolDauman

جورجو آلبرتازی و دلفین سیریگ در صحنه‌ای از فیلم سال گذشته در مارین باد (۱۹۶۱،آلن رنه)

اینگمار برگمان (ـ۱۹۱۸)

برگمان دراوپسالای سوئد به دنیا آمد وپدرش یک کشیش لوتری بود. در کودکی بسیار بی‌قرار و پرشور بود و خیلی زود استعدادش را در هنرهای نمایشی به اثبات رساند. نمایش‌هایش را در یک تئاتر عروسکی ترتیب می‌داد و پیش از نوجوانی فیلم‌های ساخت خودش را به نمایش می‌گذاشت. در ۱۹ سالگی علیه اخلاقیات خشک پدر شورید و خانه را ترک گفت تا کارگردان تئاتر بشود. نمایش‌های بی‌پرده و گزنده او خیلی زود توجه را به سوی خود جلب کرد و در ۱۹۴۴ به مقام کارگردان تئاتر شهر هلسینگ بورگ منصوب شد. سپس همین مقام را در شهرهای مالمو، گوته‌برگ و استکهلم به دست آورد. حتی در اوج کارهای سینمایی نیز تئاتر همچنان بخش اعظم وقت او را می‌گرفت، و بر فیلم هایش تأثیر می‌نهاد. در جایی گفته است که تئاتر «به همسری وفادار می‌ماند، اما فیلم یک ماجراجویی بزرگ است، معشوقه‌ای پرخرج و پرتوقع». او نمایشنامه هایی را نیز نوشته و در واقع نخستین کار سینمایی اش در مقام نویسنده بود. در **جنون** (۱۹۴۴) بر اساس فیلمنامهٔ آلف شوبرگ، مردی جوان بر تسلط معلمی دیگر آزار فایق می‌آید. مضمون سرکوبی جوانان توسط شخصیت‌های پدرگونهٔ خبیث در تمام فیلم‌های اولیه‌اش تکرار می‌شود، چه آنهایی که خودش نوشته و چه آنهایی که دیگران. این رشته آثار دستگرمی گونه غالباً ناشیانه و تصنعی اند و نوعی دیدگاه شخصی پررنگ را نشان می‌دهند که در تلاش است تا از خلال تأثیرات نه چندان هضم شدهٔ آثار پیش از جنگ کارنه و نئورئالیسم ایتالیا سربرآورد.

برگمان با دهمین فیلمش راه خود را یافت. ***میان پردهٔ تابستانی*** (۱۹۵۱) گزارش مرثیه وار عشق نافرجام دو نوجوان است، فیلمی که به رغم سرزندگی، جذابیت و احساسات غنایی اش برای مناظر طبیعی‌بیش از حد غم‌انگیز است. او همین ویژگی را در ***تابستان با مونیکا*** (۱۹۵۳) با بازی هریت اندرسون ـ اولین نفر از بازیگران بسیاری که موفقیت خود را مدیون او هستند ـ در نقش دختری تازه بالغ تکرار کرد. اما در **شب برهنه** (۱۹۵۳) جذابیت کم و تسلی از آن هم کمتر بود، فیلمی که در آن یک سیرک کوچک نماد حقارت و تنهایی فرد می‌شود.

برگمان با فیلم ***لبخندهای یک شب تابستانی*** (۱۹۵۵) به شهرت جهانی رسید ؛ یک کمدی متعادل موتزارتی که کنایه‌های ظریفش احساس گذرا بودن عشق و خوشبختی را تعدیل می‌کند. سه فیلم بعدی او برای نسل پس از جنگ نه تنها نماد سینمای اسکاندیناوی، که نماد سینمای هنری اروپا به طور کلی شد. در **مهر هفتم** (۱۹۵۷) که نوعی تمثیل متافیزیکی مربوط به اروپای طاعون زدهٔ قرون وسطاست، شوالیه‌ای در بازگشت از جنگ‌های صلیبی با مرگ شطرنج بازی می‌کند. در ***توت فرنگی‌های وحشی*** (۱۹۵۷) که ایبسنی‌ترین فیلم برگمان است، پرفسوری پیر (با بازی ویکتور شوستروم، کارگردان کهنه کار سوئد) در خاطرات خود جستجو می‌کند تا با شکست عاطفی زندگیش روبرو گردد. یک درام قرون وسطایی دیگر، **چشمهٔ باکرگی** (۱۹۶۰) افسانه‌ای دربارهٔ قتل و کفاره را باز می‌گوید. مضمون بنیادی هر سه فیلم

بیبی آندرسون ولیواولمان در پرسونا

جستجوی معنا به رغم رنج و ناامیدی است.

ظاهراً زیبایی سادهٔ تصاویر برگمان با هدف فوق العاده جدیش همخوان است ـ کیفیاتی که بعدها با عوض شدن پسند زمانه به عنوان عامل اصلی «تیرگی و اندوه نوردیک» مورد تمسخر و هجو قرار گرفتند. شاید بتوان گفت که او هرگز خودش را به اندازهٔ طرفدارانش جدی نگرفت: دوست داشت خودش را «شعبده باز... یک شیاد» خطاب کند و در کمدی‌های هجوآمیزی همچون **چهره** (۱۹۵۸ـ یک قصهٔ گوتیک شاد دربارهٔ هنرمند به مثابه شیاد) و ***حالا در بارهٔ این زن‌ها*** (۱۹۶۴) خود نمایی‌های منتقدینش را به مسخره گرفت. اما در عین حال حرکت عمدهٔ آثارش، به قول پیترکووی (۱۹۹۲)، رو به «درون دارد، نه بیرون، به سوی زیرزمین ناخود آگاه». برگمان با حذف نشانه‌های زمانی و کاستن از شمار بازیگران و مکان‌ها سه‌گانهٔ دیگری آفرید سرشار از یأس و ناامیدی. شخصیت‌های **همچون دریک آینه** (۱۹۶۱)، **نور زمستانی** (۱۹۶۳) و **سکوت** (۱۹۶۳) خودشان و یکدیگر را رنج می‌دهند و در جهانی بی خدا به دنبال هدایت و آرامش‌اند.

پرسونا (۱۹۶۶) که در آن دو زن، اولی بازیگری که دچار شوک روحی شده و دیگری یک پرستار، یکدیگر را به لحاظ روانی ویران می‌کنند، فصل جدیدی را در آثار برگمان گشود ـ جایی به دور از مسائل فراطبیعی و در قتلگاه روابط انسانی. نمای نزدیک که همواره در سینمای برگمان عنصری کلیدی بوده، در این فیلم ژرفا و قدرتی هینپوتیسم کننده دارد. برگمان تا پیش از ساختن ***فریادها و نجواها*** (۱۹۷۳) که یک باردیگر به روابط متقابلاً آزارندهٔ زنان می‌پردازد، نتوانست به عمق و نگاه شدیداً متمرکز **پرسونا** باز گردد. در بین این دو فیلم برگمان در چند اثر خود به تأمل در بی‌ثمر بودن کار هنرمند به لحاظ اجتماعی و سیاسی و عاطفی پرداخت: ***ساعت گرگ و میش*** (۱۹۶۸)، **شرم** (۱۹۶۸) و ***آیین*** (۱۹۶۹) که نخستین فیلم برگمان برای هر دو رسانهٔ تلویزیون و سینماست.

در دههٔ ۱۹۷۰ با دور شدن برگمان از وطن و گروه صمیمی بازیگران و متخصصانی که با او در تئاتر و سینما همکاری می‌کردند، روند کارش دچار فترت شد. ***تماس*** (۱۹۷۱) که تنها فیلم انگلیسی زبان اوست آزمایشی و کم‌اهمیت می‌نماید، در حالی که دو فیلم ساخته شده در آلمان (به خاطر مسائل مالیاتی) به دلیل تأکیدات بیش از حد هیستریایی شکست خورده‌اند. جدا از ***فریادها و نجواها***، بهترین کار او در این دهه فیلم ***صحنه‌هایی از یک ازدواج*** (۱۹۷۳) است که به بررسی یک رابطهٔ در حال فروپاشی می‌پردازد و در نسخهٔ پنج ساعتهٔ تلویزیونی بسیار تلخ‌تر و دلخراش‌تر است.

برگمان با ***فانی والکساندر*** (۱۹۸۲) بازگشتی پیروزمندانه به فرم ـ و به ریشه هایش ـ داشت، ماجراهای پرهیجان و تماشایی یک خانواده در اوپسالای سال‌های آغاز قرن. گرما و دست و دل بازی فیلم بسیاری را غافلگیر کرد، اما برگمان در فیلم ***فلوت سحرآمیز*** (۱۹۷۵) نیز نمونه‌ای از این برخورد شاد و مسرت بخش را نشان داده بود. برگمان پس از این فیلم اعلام بازنشستگی کرد و تا این تاریخ نیز ـ از دو قطعهٔ کوچک تلویزیونی که بگذریم ـ بر حرف خود باقی مانده است.

اما بعید به نظر می‌رسد که برگمان بار دیگر محبوبیت فوق العاده اوایل دههٔ ۱۹۶۰ را به دست آورد. در حال حاضر کمتر کسی با این سخن حیرت آور وودی آلن موافق است که برگمان احتمالاً بزرگ‌ترین فیلمساز.... از زمان اختراع دوربین فیلمبرداری» است. با این وجود هیچ کارگردان دیگری تا کنون نتوانسته همچون برگمان بر سینمای یک کشور سایه بیفکند ـ سایه‌ای که امروزه نیز تا حدی دیده می‌شود. و اندک کسانی توانسته‌اند یک چنین مجموعهٔ منسجمی از آثار کاملاً شخصی بیافرینند. از اوایل دههٔ ۱۹۵۰ به این سو تمام فیلم‌های برگمان، خوب یا بد، با سبک و لحنی کاملاً متمایز و مشخص به تفحص در دلمشغولی‌های شخصی او اختصاص داشته‌اند. او می‌تواند ادعا کند که نخستین فیلمسازی است که از سینما به عنوان ابزاری برای تأملات مستمر فلسفی استفاده کرده و تا کنون نیز جانشینی نداشته است.

فیلیپ کمپ

گزیده فیلم‌شناسی

میان پردهٔ تابستانی (۱۹۵۱)؛ تابستان با مونیکا (۱۹۵۳)؛ شب عریان - خاک اره و پولک (۱۹۵۳)؛ لبخندهای یک شب تابستانی (۱۹۵۵) ؛ مهر هفتم (۱۹۵۷)؛ توت فرنگی‌های وحشی (۱۹۵۷)؛ چهره و جادوگر (۱۹۵۸)؛ چشمه باکرگی (۱۹۶۸)؛ همچون در یک آینه (۱۹۶۱) ؛ نورزمستانی (۱۹۶۳)؛ پرسونا (۱۹۶۳)؛ ساعت گرگ و میش (۱۹۶۸)؛ شرم (۱۹۶۸)؛ مصیبت آنا- یک مصیبت (۱۹۶۹)؛ فریادها و نجواها (۱۹۷۳)؛ صحنه هایی از یک ازدواج (۱۹۷۳)؛ فلوت سحرآمیز (۱۹۷۵)؛ فانی و الکساندر (۱۹۸۲).

کتاب‌شناسی

Bergman, Ingmar (1973), Bergman on Bergman.
- (1988), The Magic Lantern: An Auto Biography.
Cowi, Peter(1992), Ingmar Bergman: A Critical Biography.
Wood, Robin(1969), Ingmar Bergman.

داشته است. در اواسط دهۀ ۱۹۷۰ اغلب فیلمسازان اروپایی که در موقعیت مناسب قرار داشتند ساخت فیلم‌های بلند را از سر گرفتند و آثاری پدید آورد که به درجات مختلف متأثر از رادیکالیسم سیاسی و زیبایی شناختی اواخر دهۀ ۱۹۶۰ بود. اما ایدۀ سینمای سوم سال‌ها پس از آن دوران همچنان زنده و پابرجا و الهام بخش فیلمسازان جهان سوم و سیاه‌پوستان مهاجر اروپا و آمریکای شمالی است.

فیلم بین المللی

موفقیت سریع ***آخرین تانگو در پاریس*** در ۱۹۷۲ توجه همگان را به مسألۀ بین المللی شدن روز افزون سینما که از دهه ۱۹۵۰ به این سو روی داده بود جلب کرد. ***آخرین تانگو در پاریس*** به کارگردانی برناردو برتولوچی و بازی مارلون براندو، ماریا اشنایدر و ژان پیرلو، یک تولید مشترک ایتالیایی-فرانسوی بود که‌پخش آن را یونایتد آرتیستز انجام داد. این به هیچ وجه نخستین باری نبود که یک فیلم اروپایی ساختۀ کارگردانی از جرگۀ «سینمای هنری» برای بازار جهانی تولید می‌شد. در دهۀ ۱۹۶۰ کارلوپونتی تهیه کنندۀ ایتالیایی برای ساخت سه فیلم به کارگردانی آنتونیونی با استودیوی مترو-گلدوین-مه‌یر به توافق رسید. این آثار عبارت بودند از ***آگراندیسمان*** (۱۹۶۶)، ***قلۀ زابریسکی*** (۱۹۶۹)؛ و ***مسافر*** (***حرفه خبرنگار***،۱۹۷۵). تجربۀ مخاطره‌آمیز ویسکونتی ***یوزپلنگ*** (۱۹۶۲) نیز وجود داشت که باز هم با بازیگران بین المللی (برت لنگستر، آلن دلون، کلودیا کاردیناله) ساخته شد، اما نسخۀ به شدت کوتاه شده و ناقصی از آن توسط شرکت فوکس در انگلستان و آمریکا اکران شد.

اما روش فیلمسازان اروپایی به طور کلی ساختن فیلم برای بازار داخلی ـ البته بازاری که از طریق تولیدات مشترک دو یا چند کشور را در بر می‌گرفت- و سپس تلاش برای پخش آن در نقاط دیگر بود. فیلمسازان کشورهای کوچکتر اروپا در موقعیت به ویژه بدی قرار داشتند، زیرا برای ساخت فیلم به مشارکت حداقل یکی از کشورهای بزرگتر ـ فرانسه، ایتالیا یاآلمان غربی ـ نیاز داشتند. برای مثال، آندره دلوو کارگردان بلژیکی از فیلم ***یک شب، یک قطار*** (۱۹۶۸) به بعد اغلب فیلم‌های خود را به عنوان تولیدات مشترک فرانسوی ـ بلژیکی ساخت و برای فیلم ***قرار ملاقات با باری*** (۱۹۷۱) آلمان نیز به عنوان شریک سوم حضور داشت. کارگردانان دیگر تا این حد خوش اقبال نبودند: آنهابا داشتن یک بازار داخلی بسیار کوچک (و نه لزوماً موافق) اساساً بر جشنواره‌ها وپخش کنندگان خارجی فیلم‌های هنری متکی بودند. (این مسئله خصوصاً در مورد فیلم هایی مثل ***بازیگران سیار*** آنجلوپولوس که در یونان و به شکل کم و بیش مخفیانه ساخته شد صادق است). اگر چه تولید مشترک کمک بی تردید مؤثری دریافتن بازارهای مناسب برای فیلم‌های نه چندان پرخرج بود، اما فیلم‌های گران‌تر برای جبران هزینه‌های خود به بازار بزرگ‌تری نیاز داشتند.

تصور می‌شد مشارکت آمریکا کلید ورود به این بازار بزرگ‌تر باشد. مشارکت یک پخش کنندۀ بزرگ آمریکایی نه تنها بازار آمریکا را به روی فیلم می‌گشود، بلکه منجر به پخش بهتر آن در خود اروپا می‌شد. اما بازار آمریکا بیشتر به روی تولیدات بزرگ اروپایی باز بود تا فیلم‌های ناشناختۀ سینمای هنری. بنابراین تنها معدودی از فیلم‌ها توانسته‌اند از این طریق به بازار آمریکا راه یابند. از جملۀ این آثار می‌توان به اغلب کارهای اخیر برتولوچی، ***پیانو*** ساختۀ جین کمپیون (تولید مشترک فرانسه و استرالیا) و فیلم بدفرجام رایدلی اسکات ***۱۴۹۲: فتح بهشت*** اشاره کرد. فیلم‌های انگلیسی به برکت زبان مشترک و روابط دیرینۀ دو کشور در مجموع در وارد شدن به بازار آمریکا موفق‌تر بوده‌اند. ارزش‌های هنری که به نظر می‌رسید از فیلم‌های موج نو حذف شده‌اند اکنون با شدتی بیش از حد انتظار بازگشته‌اند و تماشاگران آمریکایی سینمای هنری اروپا را بار دیگر با فیلم هایی همچون اقتباس اسمائیل مرچنت و جیمزایوری به سال ۱۹۸۷ از رمان اتاقی با چشم انداز نوشتۀ ای. ام. فورستر باز می‌شناسند.

فیلم‌های ساخته شده برای تماشاگران عمدتاً اروپایی نیز تا حدی از همسان سازی و تظاهر به یک موضوع عموماً اروپایی لطمه دیده‌اند، اما چیزی به عنوان مخاطب عام اروپایی که نقطۀ اتکای این‌گونه آثار باشند وجود ندارد و موفق‌ترین فیلم‌های اروپایی معمولاً آنهایی هستند که از نوعی تشخص ملی برخوردارند و تماشاگران یا آنها را آشنا و خوشایند می‌یابند و یا عجیب و جذاب. در حالی که در دهۀ ۱۹۷۰ فیلم‌های بسیاری دربارۀ تاریخ معاصر مثلاً فاشیسم و استعمار و جنگ جهانی دوم ساخته شد، در دهۀ ۱۹۸۰ فیلمسازان به گذشته دور و منفک از زندگی معاصر گرایش پیدا کردند. این حالت دوری با اقتباس از آثار ادبی قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم که فیلتر ثانوی هنر کلاسیک را نیز به فیلم تحمیل می‌کنند تشدید شده است. فقط هراز گاهی، مثلاً اقتباس خلاقانۀ سالی پاتر از رمان ویرجینیا وولف ***اورلاندو*** (۱۹۹۲)، گذشته به شکلی بدیع بر زمان حاضر تأثیر می‌نهد.

در این اوضاع و احوال ملیت فیلم جدا از مسألۀ رنگ و بوی

محلی اهمیت خود را روز به روز از دست می‌دهد. کشورهای کوچک باز هم گه‌گاه فیلم‌های موفقی نظیر **مشت بابت** (دانمارک، ۱۹۸۷) ساخته گابیرل آکسل یا ***استخدام قاتل حرفه‌ای*** (فنلاند و سوئد، ۱۹۹۰) ساختهٔ آکی کوریسماکی و ***پل فاتح*** (سوئد و دانمارک ۱۹۸۷) ساختهٔ بیل آگوست را روانهٔ بازار می‌کنند. کوریسماکی مورد به ویژه جالبی است زیرا آثارش در تقابل با سینمای هنری قراردادی است و از این نظر تا حدی یادآوری تقابل موج نوی فرانسه و «سنت کیفی» دههٔ ۱۹۶۰ است. در واقع می‌توان مدعی شد که در حال حاضر سینمای هنری بین المللی دو قالب کلی دارد. در یک سو نوع رسمی آن ایستاده که هم به لحاظ ارزش‌های سینمایی وهم به لحاظ نحوهٔ پخش به جریان اصلی سینما یا سینمای مسلط بسیار نزدیک است. نه فقط فیلم هنری اروپایی، بلکه فیلم‌هایی نظیر آثار سینماگران «نسل پنجم» چین، کسانی مثل ژانگ ییومو و چن کایگه، که به دلیل کیفیات هنریشان با استقبال جهانی مواجه شده‌اند نیز در این رده قرار می‌گیرند. و در سوی دیگر فیلم‌های کم هزینه و ارزان قرار دارند که در کشورهای مختلف از جمله آمریکا ساخته می‌شوند و تجربهٔ متفاوتی را به بیننده عرضه می‌کنند.

فیلمسازانی مثل جیم جارموش (***قطار اسرارآمیز***، ۱۹۷۹) و دیوید لینچ (***مخمل آبی***، ۱۹۸۶) حداقل به اندازهٔ همتایان اروپایی خود نظیر وندرس و کوریسماکی ادعای تعلق داشتن به این گروه را دارند. برخی از کارگردانان از جمله پدرو آلمودوُار اسپانیایی که تجربیات جسورانه‌ای در زمینهٔ جایگاه قدرت در مسائل جنسی دارد و حتی خود وندرس جایی در بین این دو گروه قرار می‌گیرند و فیلم هایی می‌سازند که هم اصالت هنری دارد و هم مخاطب عام. همین تداخل میان کارگردانانی نظیر لینچ که برخورد خلاقانه‌ای با ژانرهای کلاسیک سینما (وتلویزیون) دارند و اقلیت نامتعارف‌تر فیلم‌های هالیوودی وجود دارد.

بنابراین سینمای هنری بیش از هر زمان دیگر به یک اصطلاح چند معنایی تبدیل شده و ایده‌های متفاوتی را دربارهٔ سینما، چه داخل و چه خارج از جریان اصلی، در بر می‌گیرد. اما دروهلهٔ نخست این واقعیت را تداعی می‌کند که هنوز حتی در جهان تک قطبی امکان متفاوت بودن هست.

ترجمه: محمدگذرآبادی

کتاب‌شناسی:

Brown, Nick(1990), Cahiers du cinema, Vol iii.

Harvey, Sylvia (1977), May' 68 and Film Culture.

Hillier, Jim(ed.) (1983,1984), Cahiers du Cinema, vols, i and ii.

Solans, Fernando, and Getino, Octavio (1969). Towards a Third Cinema.

جهت‌گیری‌های تازه در سینمای فرانسه

پیتر گراهام

از ۱۹۶۰ تا ۱۹۹۳ فرانسه کشور پیشگام فیلمسازی در اروپا بود، هم از نظر کیفیت و هم از نظر کمیت. هرچند در طول این دوره تعداد تماشاگران کاهش یافت، نسبت به سایر کشورها وضعیت بسیار بهتری وجود داشت، حتی پس از رونق کار بازار ویدیوهای خانگی در اواخر دهه ۱۹۸۰. برای مثال، در ۱۹۹۱ فرانسه در بین کشورهای غربی ، بجز آمریکا، بیشترین تعداد فیلم بلند را ساخت (۱۵۶)، تعداد سینماهای فعال بیشتری داشت (۴۵۳۱)، و تعداد بیشتری بلیت سینما در این کشور فروخته شد (۱۱۷/۵ میلیون) . اینها سه دلیل اصلی و به هم وابسته تندرستی سینمای فرانسه‌اند: ساختار صنعتی دولتی‌که به تمام مراحل فیلمسازی - از پروژه اولیه تا توزیع - از طریق مرکز ملی سینماتوگرافی (CNC) کمک می‌کند، پشتوانهٔ عظیمی از استعدادهای جوان در تمام دپارتمان‌های سینمایی، و تماشاگرانی بسیار علاقمند و فرهنگ سینمایی بسیار پویا. این دوران از نظر ماهیت به سه مرحله تقسیم میشود که هرکدام با یک واقعهٔ سیاسی - فرهنگی مهم آغاز می‌شوند : موج نو؛ ماه مه ۱۹۶۸؛ و به قدرت رسیدن دولت سوسیالیست در ۱۹۸۱.

ساختارهای صنعتی

مکانیسم‌های زیادی به شکل‌گیری موج نو کمک کردند، جریانی که در ۱۹۵۹ صنعت فیلمسازی فرانسه را غافلگیر کرد(البته این واژه رایک سال قبل از آن ، فرانسوا ژیرو در نشریهٔ L'Express به کار برده بود). شرایط سیاسی کاملاً مناسب چنین جریانی بود: دولت تازه سرکار آمدهٔ دوگل که می‌خواست صنعت فیلمسازی داخلی را پروبال دهد تا با سلطهٔ هالیوود بر بازارهای فرانسه مقابله کند، و به همین منظور هم سیستم avance sur recettes راپایه‌گذارد. این یارانهٔ سینمایی که باتکیه بر مالیات بلیت‌های سالن‌ها سینما پرداخت می‌شدو با درصدی از درآمد فیلم قابل بازپرداخت بود کمک کرد تا خیلی از فیلمسازان گمنام فرصت ساختن اولین فیلم‌شان را پیداکنند. گروهی از منتقدان فعال نشریهٔ کایه‌دوسینما مشتاقانه به این فرصت چنگ زدند و کارگردانان تازه کار بسیاری راهم به دنبال خود کشیدند. پیشرفت تکنولوژیک مانند فیلم‌های خام مرغوب‌تر ،دوربین‌های سبک‌تر و ابزارهای صدابرداری سرصحنه، کمک کرد تا خصوصیات مشخصهٔ موج نو، مثل فیلمبرداری در مکان‌های واقعی ، بداهه سازی و تجربه‌گرایی ، شکل بگیرد. عامل مهم دیگری ، تغییر دیدگاه تهیه کننده‌ها بود: موفقیت تجاری ***و خدا زن را آفرید*** (۱۹۵۶)، به کارگردانی روژه وادیم بیست و هشت ساله، کمک کرد تا ارزش‌های این فیلمسازان جوان را باور کنند.

پس از وقایع ماه مه ۱۹۶۸، سیستم فیلمسازی به کلی تغییر کرد. قوانین یارانهٔ avance طوری عوض شد که هم تهیه کننده‌ها و هم کارگردان‌ها می‌توانستند آن‌را تقاضا کنند؛ کمیتهٔ تشخیص صلاحیت عضویت نماینده‌های صنعت فیلمسازی و شخصیت‌های برجستهٔ فرهنگی را هم پذیرفت تا تنها مختص کارمندان دولت نباشد. بودجهٔ ویژه‌ای برای اولین فیلم کارگردان‌ها اختصاص پیدا کرد و به سالن های سینمایی که فیلم‌های «فرهنگی» فرانسوی نشان می‌دادند تخفیف مالیاتی تعلق می‌گرفت.

با شروع دهه ۱۹۸۰، تغییرهای بنیادی‌تری در راه بود، و وزیر فرهنگ سوسیالیست وقت، ژاک لانگ ، در راستای سیاست مبارزه با امپریالیسم فرهنگی آمریکا کمک‌های تازه‌ای را برای تولید فیلم‌های فرانسوی در نظر گرفت. او بودجهٔ avance sur recettes را به میزان قابل توجهی افزایش داد، به نمایش دهندگان فیلم‌ها کمک کرد تا سالن‌های نمایش راتجهیز کنند، و در ۱۹۸۵ سیستمی برای حمایت مالیاتی ابداع کرد که به اشخاص یا شرکت‌ها اجازه می‌داد به طور غیرمستقیم و از طریق سیستم سرمایه‌گذاری Soficas در تولید فیلم شرکت کنند. در ۱۹۹۱ Sofica سرمایهٔ یک سوم از فیلم‌های تولید شده را تأمین کرد. تلویزیون هم به شرکت در تولید فیلم تشویق شدو با شروع دهه ۱۹۹۰ سرمایه‌گذاری بخش سینمایی شبکهٔ تلویزیون کانال پلوس در صنعت فیلمسازی حتی از سی.ان.ان هم بیشتر بود. سیستم حمایت مالیاتی تازه‌ای با بودجه‌ای بیش از ۵۰ میلیون

فرانک شکل گرفت وتعداد فیلم‌های پرهزینه بیشتر شد. تغییر دولت در دهه ۱۹۸۰ و انتخاب دولت دست راستی در ۱۹۹۳ تغییر چندانی در سیاست‌های کلی سینما ایجاد نکرد. در ۱۹۹۳ سرمایهٔ سی.ان.ان با مالیات دودرصدی فروش نوارهای ویدیویی بازهم افزایش یافت ؛ دولت تازهٔ فرانسه در مذاکرات گات تلاش کرد تا در جدال با سلطهٔ هالیوود سهمیهٔ مناسب‌تری برای فیلم‌های فرانسوی و سایر کشورهای اروپایی در بازار فراهم کند.

موج نو

هرچند که ژانرهای سنتی سینمای فرانسه - هم سیاسی ، کمدی، درام اجتماعی، فیلم تاریخی و غیره - در این دوران رونق داشتند، ودر مقایسه باهمتاهای‌شان دردیگر کشورهای اروپایی بیشتر سرپا به نظر می‌آمدند، تکان دهنده‌ترین تحول سینمای فرانسه شکل‌گیری سینمای مؤلف بخصوص در سال‌های موج نو بود.

موج نو، که توسط فرانسوا تروفو و همکارانش در کایه‌دوسینما رهبری می‌شدواکنشی علیه معیارهای سنتی جریان اصلی فیلمسازی در دهه ۱۹۵۰ بود که کلیشه‌ای و محدود به استودیوها شده بود. دو نفر از اولین منتقدان کایه‌دوسنیما که توجه اهالی سینمارا جلب کردند و بانمایش عمومی اولین فیلم‌شان در ۱۹۵۹ موج نو را آغاز کردند عبارت بودند از کلودشابرول با ***سرژ زیبا*** (۱۹۵۸)و ***پسرعموها*** (۱۹۵۹)، و خود تروفو با ***چهارصد ضربه*** (۱۹۵۹). سپس نوبت به همکاران دیگرشان در کایه رسید- اریک رومر با ***نشان شر*** (۱۹۵۹)، ژاک ریوت با ***پاریس مال ماست*** (۱۹۶۰)، ژاک دو نیل و والکروز با ***بازی برای شش عاشق*** (۱۹۵۹) و ژان-لوک گدار با ***از نفس افتاده*** (۱۹۵۹) . فیلم‌های اولیه منتقدان کایه نکات مشترکی داشتند: بی‌اعتنایی به «قواعد» جریان اصلی سینما، سبک تدوین بی‌قیدو بندتر و فیلمنامه‌هایی با ساختارهای رهاتر. سال‌های ۱۹۵۹ و ۱۹۶۰ شاهد نمایش اولین یا دومین فیلم کارگردانان تازه‌کاری بجز منتقدان کایه هم بود، مانند ***هیروشیما، عشق من*** (۱۹۵۹،آلن رنه) و واژهٔ «موج نو» آنهارا هم دربر می‌گرفت ، هرچند که خیلی‌هاشان روشی کاملاً سنتی داشتند وبعضی‌ها هم (مثل ***هیروشیما***) ابداع های فرمی کاملاً فکر شده و آگاهانه‌ای داشتند.

پس از نوآوری‌های ***چهارصد ضربه*** واز آن هم تکان‌دهنده‌تر ***به پیانیست شلیک کن*** (۱۹۶۰)، تروفو قالبی کلاسیک‌تر را برای ***ژول و ژیم*** (۱۹۶۱)، و ***پوست لطیف*** (۱۹۶۴) انتخاب کرد. پس از آن، قالبی شبه اتوبیوگرافیک را برای مجموعه فیلم‌های آنتوان دوانل (بابازی ژان-پی‌یر لئود در نقش شخصیت همتای تروفو) برگزید و در ژانرهای مختلف از سینمای پلیسی تا اقتباس ادبی و فیلم‌های تاریخی-فیلم ساخت. او برای بیان احساس(***دو دختر انگلیسی و یک قاره*** ،۱۹۷۱) اشتیاق، (***آخرین مترو***،۱۹۷۹) و حتی دغدغه‌های ذهنی (***اتاق سبز***،۱۹۷۸) روش غیر مستقیم و بی‌تأکید را (اغلب با موسیقی آهنگساز همه فن حریفی مثل ژرژ دلرو) ترجیح داد. در دوتا از پرجایزه‌ترین فیلم‌هایش -***کودک وحشی*** (۱۹۶۵) و ***شب آمریکایی*** (۱۹۷۲) که خودش در هر دو بازی می‌کند - به طورمستقیم و غیر مستقیم در ارتباط میان کارگردان و فیلم، و واقعیت و خیال کنکاش می‌کند.

کلودشابرول پرکارترین کارگردان موج نو بوده و در عین حال، اولین شان که به جریان اصلی سینما پیوست و چندین فیلم هنرمندانه ساخت که بیشترشان در ژانر تریلر روانشناختی بودند. فیلم‌های ژانری شابرول که همه طنزی گزنده دارند نشانهٔ بدبینی و تنفرش از خرده بورژواها (***زن‌بی‌وفا*** ۱۹۶۸، ***عروسی سرخ*** ۱۹۷۲) و دید غرض آلودش به زن‌ها، چه توطئه گر (***ویولت نویزیه***، ۱۹۷۷)و چه قربانی ***قصاب*** ،۱۹۶۹)، هستند.

برعکس ، ژاک ریوت کم کارترین عضوگروه کایه بوده است . فیلم‌های طولانی و کاملاً تجربی او سینمای داستانی و مستند را تلفیق می‌کند ، به بداهه سازی متکی هستند، و با کنکاش در رابطهٔ کارگردان و بازیگر یا هنرمند و مدل، مثل گدار ما را دعوت می‌کند به این‌که فیلم را سیستم نشانه‌ها ببینیم نه یک روند روایی. وقتی معلوم شد که فیلم‌هایی مثل Out One:Spectre (۱۹۷۳) برای تماشاگران عادی و حتی نمایش دهندگان سنگین هستند، او با ***سلین و ژولی به قایق سواری می‌روند*** (۱۹۷۴) به موفقیتی نسبی و با ***زیبای مزاحم*** (۱۹۹۰) که بررسی رابطهٔ یک نقاش با مدل/منشأ الهامش است و در دونسخهٔ دو ساعته و چهارساعته به نمایش درآمد به موفقیت کامل رسید.

پیرترین عضو گروه کایه اریک رومر مدام در فیلم‌هایش جهانی شخصی و قابل فهم ساخته است . او با سادگی فریبنده «متانت دلنشین» و «هنرایجاز»ی که در سینمای آمریکا تحسین میکرد ، احساسات و مشکلات جنسی، تردیدها و دودلی‌های اخلاقی شخصیت‌هایش را به شکل متقاعدکننده‌ای به تصویر می‌کشد، بخصوص در مورد شخصیت‌های زنی که بین شهر و روستا، کار و تعطیلی، و تعهدهای شخصی و خانوادگی سرگردانند. بیشتر فیلم‌هایش به شکل مجموعه کنار هم قرار می‌گیرند ـ شش «قصهٔ اخلاقی» با راوی اول شخص، از

آلن دلون (۱۹۳۵-)

آلن دلون، یکی از دمدمی‌مزاج‌ترین بازیگران نقش اول سینمای فرانسهٔ پس از جنگ، همیشه خواسته که برای همهٔ سینماروها، همه چیز باشد: «Vedette» محبوب فرانسوی‌ها و بت بین‌المللی؛ عامل جاذبهٔ تجاری، و یک بازیگر «جدی»؛ و کارگردان و تهیه‌کننده؛ و این به کارنامه‌اش هم آسیب رسانده و هم کمک کرده است.

دلون پس از گذراندن دوران خدمت به عنوان چترباز در هندوچین، از طریق دوستی‌اش با ژان ـ کلود بریالی بازیگر وارد سینما شد. اولین فیلم‌هایش کمدی‌های رمانتیک سبکی مثل اولین فیلمش، Quand la femme sen mële (ایو آلگره، ۱۹۵۷) و ***کریستین*** (پی‌یر گاسپار ـ هویت، ۱۹۵۸) بودند، که اولین فیلم از پنج فیلمی بود که به همراه روی اشنایدر بازی کرد، بازیگر زنی که بعدها همسر او شد و در نمایش ***چه بد که او یک فاحشه است*** در ۱۹۶۱ در پاریس، به کارگردانی ویسکونتی، همراه با او بازی کرد.

با مرگ ژرار فیلیپ در ۱۹۵۹، سینمای فرانسه به دنبال بازیگر نقش اولی بود که جاذبهٔ جادویی او را داشته باشد، و دلون تا یک جایی از عهده برآمد، بخصوص بعد از Plein Soleli (رنه کلمان، ۱۹۶۰) که ـ به نقل از دائرةالمعارف سینمایی لاروس ـ در آن برای اولین بار «وجودی شیطانی زیر ظاهری فرشته‌گون» را به نمایش درآورد. همین ابهام بود که کارگردانان دیگر را هم جذب کرد و باعث شد تا پراعتبارترین و ثمربخش‌ترین دورهٔ کاری او آغاز شود. این دوره شامل بازی‌اش در ***روکو و برادرانش*** (ویسکونتی، ۱۹۶۰)، ***یوزپلنگ*** (ویسکونتی، ۱۹۶۳)، و ***کسوف*** (آنتونیونی، ۱۹۶۲) می‌شود که در این فیلم آخر، پویایی عبوس او متضاد مردانگی پلاسیدهٔ شخصیت‌های مرد آثار آنتونیونی است.

فیلم دوای دلون با ژان ـ پل بلموندو و ژان گابن تأکیدی بر تداوم سنت بازیگری سینما در فرانسه است که در سبک موجز و بی‌تکلف گابن تجلی می‌یابد. این فیلم‌ها برای تثبیت شخصیت سینمایی دلون به عنوان «آدم سرسخت باوقار» نقش بسزایی داشتند. فیلم‌های دیگر او در این زمینه عبارتند از فیلم گانگستری ***بورسالینو*** (ژاک درای، ۱۹۷۰) که ژان ـ پل بلموندو هم در آن حضور دارد، و مجموعه فیلم‌های «پلیس» در دههٔ ۱۹۷۰ و تا اواسط دههٔ ۱۹۸۰، که گه‌گاه تهیه‌کننده و کارگردان‌شان هم بود (Pour la pean dum flic، ۱۹۸۱ و Le Battant، ۱۹۸۲).

ژان پی‌یر ملویل در ***سامورایی*** (۱۹۶۷) از این شخصیت سینمایی دلون استفاده‌ای هوشمندانه کرد، و همه چیز را به جز ظاهر تهدیدآمیز، ولی شکننده‌اش حذف کرد تا شخصیت قاتلی با قدرت مرگبار را ترسیم کند. این جنبه از شخصیت سینمایی او، به همراه جاذبهٔ انکارناپذیرش، باعث شد تا ادعا کند که برخلاف بلموندو «آمادگی حضور در عرصهٔ بین‌المللی» را دارد. دلون در اواسط دههٔ ۱۹۶۰ به هالیوود رفت، ولی دوران کارش در آمریکا کوتاه و بی‌ثمر بود، و هرگز واقعاً به حضور در بازار بین‌المللی نینجامید.

کم‌کم حفظ محبوبیتش در خود فرانسه هم برایش مشکل شد. رسوایی شرکتش در قاچاق مواد مخدر در ۱۹۶۹، و اعترافش به همکاری‌اش با «مافیا»ی سیسیل در گذشته اوضاع را وخیم‌تر کرد. دههٔ ۱۹۸۰ شاهد افول او بود، و هرچند که برای بازی در Notre Histoire (برتران بلیه، ۱۹۸۴) یک جایزهٔ «سزار» گرفت، در ***قوی عاشق*** (فولکر شلندورف، ۱۹۸۴) نامش در عنوان‌بندی بعد از جرمی آیرونز و اورنلا موتی آمد. شرکت فیلمسازی خودش، آدل، که در ۱۹۶۴ تأسیس شد، کمک بزرگی به کارنامهٔ بازیگری کرده است. تلاش اخیر دلون برای بازگشت دوباره نشانگر شکاف عمیقی است که در کارنامهٔ هنری‌اش وجود دارد ـ شکاف میان اعتبار سینمای هنری و زرق و برق فیلم‌های تجاری و پرتماشاگر؛ شکاف میان حضورش در ***موج نوی*** گدار (۱۹۹۰) و بازی‌اش در ***بازگشت کازانووا*** (ادوارد نیرمانس، ۱۹۹۲) که نام دلون به تنهایی نتوانست تماشاگران را به تماشایش بکشاند. در ۱۹۹۶ مرور کامل آثارش در سینماتک فرانسه برپا شد.

کریس دارک

گزیده فیلم‌شناسی:

Plein Soleil (۱۹۶۰)؛ روکو و برادرانش (۱۹۶۲)؛ کسوف (۱۹۶۲)؛ یوزپلنگ (۱۹۶۳)؛ سامورایی (۱۹۶۷)؛ بورسالینو (۱۹۷۰)؛ آقای کلاین (۱۹۷۶)؛ Notre histoir (۱۹۸۴)؛ قوی عاشق (۱۹۸۴)؛ موج نو (۱۹۹۰).

کتاب شناسی

Dazat, Oliver(1988), Alain Delon.

آلن دلون در فیلم بورسالینو (۱۹۷۳)

جمله اولین فیلم موفقش، **شبی که با مود گذراندم** (۱۹۶۹)، شش«کمدی و ضرب‌المثل»، و چهار قصهٔ فصلی. فیلم‌هایش فضاهای خاص، بخصوص حومهٔ شهرهای مدرن، را به دقت به تصویر می‌کشند؛ هرچند که چند فیلم تاریخی هم ساخته، از جمله اقتباس درخشانش از رمان کلیست، **مارکیز فون او...** (۱۹۷۶). با وجود گفتگوهای فراوان، فیلم‌های رومر کاملاً سینمایی‌اند.

نقش بسیار مهم منتقدان سابق کایه در میان کارگردانان موج نو، بر اهمیت رقیب دیرینهٔ این نشریه، پوزیتیف، سایه انداخته است. ستیزه‌جویی و موضع ضدکلیسایی پوزیتیف درست نقطهٔ مقابل تمایل‌های آشکارا غیر سیاسی، ولی کاتولیک‌مآبانهٔ کایه بود. منتقدان پوزیتیف همانطور که می‌توانستند نقدهایی به کوبندگی مطالب تروفو بنویسند (بخصوص برای حمله به گدار یا موقع اشاره به تدوین **محاکمه‌های ژاندارک** روبر برسون به عنوان «یک پینگ‌پنگ معلولین»)، برای فیلمسازان سهمی چون آلن کاوالیه، کلود سوته و موریس پیالا ارزش و احترام زیادی قائل بودند، فیلمسازانی که آثار اولیه‌شان با بی‌اعتنایی کامل کایه روبرو شد. به علاوه، پوزیتیف از همان ابتدا پشتیبان کارگردانانی بود که استعدادشان قبل از شروع موج نو، بروز کرده بود، فیلمسازانی مثل ژر فرانژو، و گروه «چپی‌ها»ی آلن رنه، کریس مارکر و آینس واردا.

ژرژ فرانژو که در ۱۹۳۷ به همراه هانری لانگوا سینماتک فرانسه را تأسیس کرد، چندین فیلم مستند قابل اعتنا ساخت، تا این‌که در سن ۴۶ سالگی اولین فیلم بلندش ـ **به آب و آتش زدن** (۱۹۵۹) ـ را کارگردانی کرد. در دههٔ ۱۹۶۰ و اوایل دههٔ ۱۹۷۰، چند فیلم بلند دیگر، از جمله **ژودکس** (۱۹۶۳) را ساخت که بزرگداشت لویی فویاد است. فیلم‌های او - چه بلند و چه مستند ـ جهانی عبوس و تیره با مایه‌هایی سوررئالیستی خلق می‌کنند، ولی قاعدتاً او را بیشتر با مستندهایش به یاد خواهند آورد.

آلن رنه هم مثل فرانژو کارش را با ساختن فیلم‌های مستند آغاز کرد. ارتباط میان گذشته و حال، و خاطره و تخیل که مضمون برخی فیلم‌های کوتاه او در دههٔ ۱۹۵۰ بودند مایهٔ اصلی اولین فیلم‌های بلندش را هم تشکیل می‌دهند: **هیروشیما، عشق من** که هیروشیمای امروزی را کنار فرانسهٔ زمان جنگ می‌گذارد، و **سال گذشته در مارین باد** (۱۹۶۱). او مضمون خاطرهٔ عذاب‌آور را بعدها در ارتباط با جنگ الجزایر، در **موریل** (۱۹۶۳)، و جنگ داخلی اسپانیا، در **جنگ تمام شده است** (۱۹۶۶)، هم دنبال کرد. فیلم‌های بعدی رنه از نظر لحن و موضوع بسیار متفاوتند، از بازسازی ماجرای تاریخی **استاویسکی** (۱۹۷۴) و «تئاتر فیلم‌شده» و کسالت‌آور **ملو** (۱۹۸۵)، و فیلم فیلسوفانهٔ **عموی آمریکایی من** (۱۹۷۹) تا اثر طنزآلودی مثل **زندگی یک رمان است** (۱۹۸۲) و **مشیت الهی** (۱۹۷۶)، هجومی بسیار تکان‌دهنده و پرتکلف به خیالبافی‌های مردی محتضر. ولی نکتهٔ مشترک فیلم‌های رنه انسجام فرمی فوق‌العاده برای کنکاش در ضمیر ناخودآگاه فیلمساز و تماشاگر است.

آینس واردا فعالیتش در زمینهٔ کارگردانی را میان مستندهای بسیار شخصی و فیلم‌های بلند تقسیم کرده است: **کلئو از پنج تا هفت** (۱۹۶۱) ـ که زمان داستانی و نمایشی یکسانی دارد ـ و فیلم تراژیک **خانه به دوش** (۱۹۸۵) که هر دو به شیوه‌ای بسیار مبهم به مسائل فمینیستی اشاره می‌کنند. گرفتگی و ملال این فیلم‌ها نقطهٔ مقابل ظاهر پرزرق و برق **خوشبختی** (۱۹۶۴)، و **یکی آواز می‌خواند، بقیه نه** (۱۹۷۶) است. **ژاک نانتی** (۱۹۹۰) کاوشی تکان‌دهنده در دوران کودکی شوهر فقیدش، ژاک دمی، است.

هرچند که لویی مال ارتباطی با گروه **کایه** ندارد، ولی اغلب جزو موج نو به حساب می‌آید. او کارنامهٔ پرفراز و نشیبش را با فیلم پلیسی و سبک‌گرایانهٔ **آسانسوری به سوی قتلگاه** (۱۹۵۷) آغاز کرد که شروع کار ژان مورو هم محسوب می‌شود. فیلم دومش، **عشاق** (۱۹۵۸) ـ باز هم با بازی ژان مورو ـ به خیانت‌های مادری جوان می‌پردازد که به دلیل صحنه‌های بی‌پروایش به یک رسوایی بدل شد. **عشاق** هم مثل فیلم **و خدا زن را آفرید** راه را برای موج نو هموار کرد، چراکه نشان داد یک فیلم سنت‌شکن و بدیع از یک کارگردان جوان هم می‌تواند در گیشه موفق باشد. مال همیشه گرایش فوق‌العاده‌ای به مضمون‌های ممنوعه داشته، مثل زنای با محارم در **زمزمهٔ قلب** (۱۹۷۱) و فحشای کودکان در اولین فیلم آمریکایی‌اش، **بچهٔ خوشگله** (۱۹۷۸). همچنین با نشان دادن همکاری فرانسوی‌ها با نازی‌ها، و بخشیدن جنبه‌ای انسانی به این همکاری در فیلم **لوکومب لوسین** (۱۹۷۴) قفل سکوت در این مورد را شکست. مال کمدی‌هایی پرنشاط **نازی در مترو**، ۱۹۶۰) و مطالعه‌ای داستانی دربارهٔ اسطورهٔ بریژیت باردو (**زندگی خصوصی**، ۱۹۶۱) ـ با بازی خودش ـ هم ساخته است.

از میان ۹۷ کارگردانی که در فاصلهٔ ۶۲ ـ ۱۹۵۸ شانس ساختن اولین فیلم بلندشان را پیدا کردند، خیلی‌هایشان به هیچ جا نرسیدند و بی‌هیچ ردپایی محو شدند. سایرین هم برای یکی دو فیلم در خاطره‌ها مانده‌اند، مثل ژان ـ گابریل آلبیکوکو

کلودلابدو در خاطرات کشیش دهکده (روبر برسون، ۱۹۵۰)

(**دختری با چشمان طلایی**، ۱۹۶۰)، ژاک روزیه (**خداحافظ فیلیپین**، ۱۹۶۲)، آلن رشوآ (**زندگی وارونه**، ۱۹۶۴) و هانری کولپی (**غیبتی چنین طولانی**، ۱۹۶۱).

از میان کارگردانانی که دورهٔ کاری پایدارتری داشتند، شاید ژاک دمی و آلن کاوالیه اصیل‌ترین‌شان باشند. شیفتگی دمی نسبت به ماکس افولس در توجهش به طراحی صحنه و موزیکال بودن میزانسن‌هایش نمود پیدا می‌کند: او اولین فیلمش، **لولا** (۱۹۶۱)، را به افولس تقدیم کرد. در **چترهای شربورگ** (۱۹۶۴) و **دختران جوان راچفورد** (۱۹۶۷)، موسیقی کاملاً خود را به رخ می‌کشد؛ هر دو فیلم موزیکال‌هایی هستند که حتی گفتگوهایشان هم آهنگین است. خصوصیت دیگر سبک بسیار منسجم او، یک جور مالیخولیای نوستالژیک است که در آخرین فیلمش، **سه صندلی برای بیست و ششمین** (۱۹۸۸) به چشم می‌خورد که در آن ایومونتانِ بازیگر / خواننده نقش خودش را بازی می‌کند.

کارنامهٔ پرفراز و نشیب آلن کاوالیه با دو فیلم تأثیرگذار آغاز شد که به موضوع نه چندان باب روزِ آن سال‌ها، یعنی جنگ الجزایر، می‌پرداختند: **جنگ در جزیره** (۱۹۶۱) و **غایب** (۱۹۶۴) که به دلیل استفادهٔ موجز ـ یا حتی عدم استفاده ـ از زبان سینمایی و معرفی ظرفیت شخصیت‌ها قابل توجه بودند. پس از چند فیلم معمولی، دوباره همین توانایی‌ها را در **مارتین ولنا** (۱۹۷۸)، **یک سفر عجیب** (۱۹۸۰) و **ترز** (۱۹۸۶) به رخ کشید.

عمق فرهنگ سینمایی فرانسه در این سال‌ها را می‌توان از حضور رمان‌نویسان، مشهور معاصر در آن ـ نه تنها به عنوان فیلمنامه‌نویس بلکه به عنوان کارگردان ـ حدس زد. آلن روب ـ گریه، مظهر رمان نو و نویسندهٔ فیلمنامهٔ **سال گذشته در مارین باد**، با فیلم **نامیرا** (۱۹۶۲) به کارگردانی روی آورد که اروتیسم متکلف آن به نوعی ترجیع‌بند کارنامهٔ فیلمسازی او بدل شد. مارگریت دوراس، نویسندهٔ فیلمنامهٔ **هیروشیما، عشق من**، هم با **موسیقایی** کارنامهٔ سینمایی‌اش را آغاز کرد که به دلیل مدرن بودن و تجربه‌گرایی (بخصوص در زمینهٔ صدا) شاخص است. شاید استفادهٔ مکرر او از صدای راوی تکرارشونده و غیرناتورالیستی نشانگر اعتقاد او به برتری رمان نسبت به سینما (به مثابه) باشد.

پیش به سوی جریان اصلی؟

ژان ـ پی‌یر موکی، کارگردانی بسیار پرکار ولی بی‌ثبات، کارش را در اواخر دههٔ ۱۹۵۰ آغاز کرد و فیلم‌هایی با طنز نیشدار و اغلب بی‌ادبانه ساخت که در هر زمینه‌ای بوده‌اند: از کلیسا (**راهب عجیب و غریب**، ۱۹۶۳)، سیستم آموزشی (**وحشت بزرگ**، ۱۹۶۴) و تلویزیون (**روکم کنی بزرگ**، ۱۹۶۸) ـ همگی

با بازی بورویل کمدین ـ تا بورژواها (**خودستاها**، ۱۹۶۱) و هواداران فوتبال (**مرگ بر داور**، ۱۹۸۳). فیلیپ دبروکا کارگردان پرکار دیگری بود که ساختن فیلم‌های بلند را از حدود همان سال‌ها آغاز کرد. ابتدا دستیار تروفو و شابرول بود، ولی در فیلم‌های بلند خودش از تأثیر موج نو فاصله گرفت تا کمدی‌هایی سبک و پرنشاط بسازد که ضرباهنگی سریع داشتند و کمی هم نامتعارف به نظر می‌رسیدند. او با **مردی از ریو** (۱۹۶۴) ـ نوشتهٔ فیلمنامه‌نویس مورد علاقه‌اش دانیل بولانژه و با بازی ژان ـ پل بلموندو ـ به موفقیت بین‌المللی رسید، ولی انگار سرچشمهٔ ذوق او هم مثل موکی در دهه‌های ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰ خشک شد.

میشل دوویل کارش را با مجموعه‌ای از «Marivaudages» نوشتهٔ نینا کومپانز آغاز کرد ـ کمدی‌های مبتذل و بسیار کلامی دربارهٔ زندگی عشقی زنان جوان، از جمله **دروغگوی دوست‌داشتنی** (۱۹۶۲)، و **خرس و عروسک** (۱۹۶۹). در ادامهٔ کارش به فیلم‌های پلیسی (**پروندهٔ ۵۱**، ۱۹۷۸)، و کمدی‌های اجتماعی (**کتاب خوان**، ۱۹۸۷) روی آورد. در ۱۹۶۲، به نظر می‌رسید که پی‌یر اتاکسِ کارگردان / بازیگر اصیل‌ترین استعداد کمیک پس از تاتی‌ست (که زمانی با او کار کرده بود). فیلم‌های او ـ بخصوص **خواستگار** (۱۹۶۲)، **یویو** (۱۹۶۴) و **تا زمانی که سلامت وجود داشته باشد** (۱۹۶۵) ـ آثاری مضحکه هستند، و اغلب به کمدی‌های صامت دههٔ ۱۹۲۰ آمریکا (بخصوص کیتون) رجوع می‌کنند. از آن زمان به بعد او بیشتر در سیرک کار کرده است.

بقیهٔ کارگردان‌ها توانستند دیدگاه‌های شخصی‌شان را در ژانر حادثه‌ای جستجو کنند. پی‌یر شوئندورفر تجربه‌هایش از جنگ در ویتنام را به شکلی قابل لمس در **بخش سیصد و هفدهمی** (۱۹۶۴) و **دین بین فو** (۱۹۹۲) بازسازی کرد. فرانسهٔ استعمارگر هم موضوع فیلم‌های **گور خرچنگ** (۱۹۷۶) و **شرافت سروان** (۱۹۸۰) بود. کلود سوته هم با فیلم‌های **همهٔ خطرها** (۱۹۵۹) و **دست چپ** (۱۹۶۵) کارش را در همین زمینه آغاز کرد، ولی بعدها خودش را به عنوان حساس‌ترین کارگردانی معرفی کرد که در جریان اصلی سینمای فرانسه کار می‌کند. فیلم‌های بعدی او، از **چیزهای زندگی** (۱۹۶۹) تا **قلبی در زمستان** (۱۹۹۱) روی زوج‌ها و یا گروه‌هایی از دوستان، روابط‌شان و عواطف درونی‌شان متمرکز می‌شوند، آن هم با سادگی فریبنده‌ای که یادآور سنت ژاک بکر است. کوستا ـ گاوراس کارش را با فیلم پلیسی و تماشایی **بخش ویژه** (۱۹۶۴) آغاز کرد، ولی بعدها به سرکوب سیاسی در کشورهای مختلف پرداخت: **زد** (۱۹۶۷) در یونان، **اعتراف** (۱۹۶۹) در چکسلواکی، **حکومت نظامی** (۱۹۷۳) در اروگوئه، **بخش ویژه** (۱۹۷۴) در فرانسهٔ اشغالی، و **گمشده** (۱۹۸۲) در شیلی.

کارگردانان پرکار بسیاری در دورهٔ پس از موج نو کارشان را در ژانرهای عامه‌پسند شروع کردند. ژرار اوری که بیشتر در کمدی‌های نسبتاً زمخت تخصص داشت، دو تا از پرفروش‌ترین فیلم‌های پس از جنگ تا به امروز را ساخت ـ **احمق** (۱۹۶۴) و **جنجال بزرگ** (۱۹۶۶)، هر دو با بازی بورویل و لویی دوفونس. ادوار مولینارو هم به این ژانر علاقمند بود، و فیلم‌هایی مثل **اسکار** (۱۹۶۶)، **خواب زمستانی** ـ هر دو با دوفونس ـ و **کیج برد** (۱۹۷۸) را کارگردانی کرد. ایو روبر بازیگر / کارگردان هم چندین فیلم ساخت که بعضی‌هایشان به موفقیت تجاری زیادی رسیدند (**جنگ دکمه‌ها** [۱۹۶۱]، و **افتخارات پدر من** [۱۹۸۸]) که در آنها به کمک کارگردانی هنرمندانه‌اش کمدی‌هایی بامزه و همدلی صادقانه با شخصیت‌ها را به وجود آورد. ژانر پلیسی هم مورد علاقهٔ خیلی از کارگردان‌ها بود که می‌توان به ژاک درای (**بورسالینو**، ۱۹۷۰) و پی‌یر گرانیه ـ دفر (**ماجرای عجیب**، ۱۹۸۱) اشاره کرد. کلود للوش هم پس از موفقیت فوق‌العادهٔ اولین فیلمش، **یک مرد و یک زن** (۱۹۶۵)، کارنامه‌ای قابل احترام ارائه کرد، ولی اغلب فیلم‌های محبوبش با وجود غنای تکنیکی، از سانتی‌مانتالیسم پیش‌پاافتاده (مثل **تکرار شدنی بود**، ۱۹۷۶) یا پیام‌های متظاهرانه (**داستان قشنگ**، ۱۹۹۰) آسیب دیده‌اند.

خیلی از کارگردانان داخل یا خارج جریان اصلی که در دورهٔ موج نو کارشان تثبیت شده بود در دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ هم آثاری باارزش خلق کردند. از جمله کسانی که با منتقدان **کایه** نقاط مشترکی پیدا کردند. روبر برسون برای خودش جایگاه خاصی دارد، که نه به جریان اصلی ارتباطی دارد نه به موج نو وصل می‌شود. او کنکاش بی‌وقفه‌اش را در مضمون «رستگاری» با همان شیوهٔ نامتعارف، ولی جذاب (تصاویر ساده و تخت، توضیح‌های روانشناختی مختصر، عدم استفاده از خط داستانی سنتی، گفتگوهای غیرواقعی با تکیه بر بازیگران غیرحرفه‌ای) در **محاکمهٔ ژاندارک** (۱۹۶۱)، **ناگهان بالتازار** (۱۹۶۵)، **موشت** (۱۹۶۶)، **زن آرام** (۱۹۶۸) و **شاید شیطان** (۱۹۷۶) ادامه داد.

ژان رنوار هم در این دوره هنوز فعال بود، ولی هر روز بیش از پیش به تلویزیون و کتاب‌نویسی رو می‌آورد. او با **سرجوخهٔ فراری** (۱۹۶۱) نگاه دوباره‌ای به جهان **توهم بزرگ** انداخت. ژان ـ پی‌یر ملویل هم جایگاه «مؤلف» را در تنها یک ژانر («پلیسی»)، حفظ کرد و جهانی تیره و مردانه را با رنگ و

ژرار دوپاردیو (۱۹۴۸ـ)

در اوایل دههٔ ۱۹۹۰، ژرار دوپاردیو به چنان درجه‌ای از شهرت و اعتبار جهانی رسید، که اصولاً برای یک بازیگر فرانسوی قابل تصور نبود. او که از اواسط دههٔ ۱۹۷۰ ستارهٔ سینمای فرانسه بود (و از ۱۹۸۵ در صدر فهرست بازیگران محبوب تماشاگران قرار داشته) در خارج از کشور خود، به عنوان قهرمان پرولتری فیلم‌های کارگردانان «مؤلف» شناخته شده، فیلم‌هایی مثل 1900 برتولوچی (۱۹۷۶)، و **لولو** موریس پیالا (۱۹۸۰) و فیلم بسیار محبوب Jean de Florette کلودبری (۱۹۸۶). کمدی هالیوودی **گرین کارد** (پیتر ویر، ۱۹۹۰) تا حدی او را به شمایل کلیشه‌ای «فرانسوی بودن» نزدیک کرد: صاحب نظر در شراب و گوشت قرمز، که زن‌ها را اغوا می‌کند و سیگار گاواز می‌کشد. شهرت او به تمام زوایای فرهنگ عامه نفوذ کرده، از نشریه‌های سینمایی تا مجله‌های خاله‌زنکی. فعالیت‌های غیرسینمایی او هم شامل همان کارهایی‌ست که از ستاره‌های مهم سینما انتظار می‌رود: تهیه‌کنندگی، شرکت بیشتر در نمایش‌های روی صحنه، و خریدن آثار کلاسیک سینما برای توزیع مجدد. او در ۱۹۹۲ رئیس هیئت داوران جشنوارهٔ کن بود.

علاوه بر جاذبهٔ جادویی، استعداد و انرژی سرشار (او تا امروز بیش از هفتاد فیلم در کارنامه دارد)، شهرت دوپاردیو به دلیل طنین رسای شخصیت سینمایی‌اش در فرهنگ فرانسه هم هست. گذراندن سال‌های نوجوانی در محلهٔ کارگری شاتورو، که همراه با بزهکاری هم بوده (و به هنگام نامزد شدنش برای اسکار بهترین بازیگر مرد برای فیلم **گرین کارد** همین مسأله نزدیک بود برایش دردسر درست کند)، یک جور اصالت و اعتبار به بازی‌هایش در نقش‌های پرولتری داده است. به علاوه، تمرین‌هایش در تئاتر در اواخر دههٔ ۱۹۶۰، و حضور در ***کافه ـ تئاتر*** به تصویر شورشی و بازی ناتورالیستی‌اش کمک کرد. پس از چندین نقش کم‌اهمیت سینمایی ـ از جمله بازی در Nathalie Granger مارگریت دوراس (۱۹۷۳) ـ بازی در Les Valseuses (۱۹۷۳) برتران بلیه (فیلمی سست‌شکن که به شدت تحت تأثیر مضامین و زیبایی‌شناسی ***کافه ـ تئاتر*** است) او را به مشهورترین بازیگر جوان سینمای فرانسه بدل کرد. و از آن زمان، ستارهٔ بخت او هرگز افول نکرده است.

شخصیت سینمایی دوپاردیو که در دوران پس از ۱۹۶۸ شکل گرفت، نسخهٔ روزآمدشدهٔ همان قهرمان آشنای تبهکار / کارگر سینمای عامه‌گرای فرانسه است. دیگر عامل مهم موفقیت او توانایی‌اش برای شکل دادن به این شخصیت در دو مسیر متفاوت سینمای عامه‌گرای فرانسه است. مسیر کمیک، مثل Les Valseuses، و مسیر (ملو) دراماتیک که بهترین نمونه‌اش **لولو** است. بنابراین دوپاردیو هم ستارهٔ جریان اصلی سینمای کمدی فرانسه بوده (Inspecteur La Bavure (۱۹۸۰)، La Chèvre (۱۹۸۱)، Les Compères ۱۹۸۳، Les Fugitifs (۱۹۸۶) و هم مرد عصبی و «زجرکشیده» فیلم‌های کارگردانان مؤلف، مثل فیلم‌های مارکو فرری **آخرین زن** (۱۹۷۶)، که در آن خودش را مثله می‌کند، پیالا **لولو** و **پلیس** ۱۹۸۵)، آلن رنه **عموی آمریکایی من**، ۱۹۸۰) (بعد از و فرانسوا تروفو (**آخرین مترو**، ۱۹۸۰). این دو مسیر به کمک فیزیک بدنی قوی (دوپاردیو که در جوانی هم درشت‌هیکل بود، حالا بسیار تنومندتر شده)، همراه با ظرافت غافلگیرکننده‌اش (که خودش با اغراق، آن را «زنانگی» می‌نامد) با هم تلاقی می‌کنند. فیلم‌های بلیه از این تضاد بیشترین بهره را برده‌اند، بخصوص Tenue de soirèe (۱۹۸۶)، که در آن دوپاردیو نقش همجنس‌بازی را ایفا می‌کند که بالاخره لباس زنانه می‌پوشد، ولی خصوصیات مردانه‌اش را حفظ می‌کند.

همه‌فن‌حریف بودن دوپاردیو در زمینهٔ بازیگری ژانرهای دیگر را هم دربرمی‌گیرد، از جمله فیلم‌های «میراث فرهنگی» که روز به روز مردم‌پسندتر می‌شوند، چه در بازارهای داخلی (Forte Saganne ۱۹۸۴، که یک درام مستعمراتی‌ست) و چه برای اکران بین‌المللی. از این نظر، Jean de Florette یک نقطه عطف بود، و نوستالژی فیلم نسبت به فضاهای روستایی داستان با ادعاهای بیرون فیلم دوپاردیو هم‌خوانی داشت (در گذرنامهٔ دوپاردیو، «شراب‌ساز» هم به عنوان یکی از مشاغل او ذکر شده است). او هم مثل ژان گابن، تصویر آرمانی مرد فرانسوی است که مردانگی طبقهٔ کارگر، ریشه‌های «اصیل» لمپن‌ها، و رومانتیسم را یک‌جا دارد. او این خصوصیات را به خوبی با نقش‌هایش در فیلم‌های «میراث فرهنگی» هم تطبیق داده، آثاری مثل ***سیرانو دو برژراک*** (۱۹۹۰) که سود سرشاری نصیب صادرکنندگان فرانسوی فیلم کرد. ولی در موارد حضور خودش در فیلم‌های خارجی پیچیدگی‌های شخصیت سینمایی‌اش تا حدی از دست می‌رود ـ مثل **گرین کارد** یا **۱۴۹۲** (ریدلی اسکات، ۱۹۹۲)، که در آن نقش کریستف کلمب را بازی می‌کند. ولی به هر حال، او بدون شک یکی از افراد مؤثر در حفظ جایگاه سینمای فرانسه در جهان بوده است.

گزیده فیلم‌شناسی:

Les Valseuses (۱۹۷۳)؛ ۱۹۰۰ (۱۹۷۶)؛ آخرین زن (۱۹۷۶)؛ Le Camion (۱۹۷۷)؛ Loulou (۱۹۸۰)؛ عموی آمریکایی من (۱۹۸۰)؛ آخرین مترو (۱۹۸۰)؛ بازگشت مارتین گوئره (۱۹۸۱)؛ دانتون (۱۹۸۲)؛ Jean de Florette (۱۹۸۶)؛ Tenue de soirèe (۱۹۸۶)؛ Le Fugitifs (۱۹۸۶)؛ کامیل کلودل (۱۹۸۸)؛ مکانی عجیب برای دیدن (۱۹۸۸)؛ Tropbelle pour toi (۱۹۸۹)؛ سیرانو دوبرژراک (۱۹۹۰)؛ گرین کارد (۱۹۹۰)؛ ۱۴۹۲ (۱۹۹۲)؛ ژرمینال (۱۹۹۳)؛ کلنل شابرت (۱۹۹۴).

کتاب شناسی

Gray, Marianne(1992), Depardieu: A Biography

ژرار دوپاردیو در دانتون (آندری وایدا، ۱۹۸۲)

بوی فیلم نوآرهای آمریکایی ـ که بسیار دوست داشت ـ خلق کرد. (**نفس دوم**، ۱۹۶۶؛ **سامورایی**، ۱۹۶۷؛ و **یک پلیس**، ۱۹۷۲).

سایر کارگردان‌های تثبیت‌شدهٔ قبل از موج نو هم به ساختن فیلم‌هایی از همان نوع ادامه دادند که برایشان اعتبار کسب کرده بود: رنه کلمان (**خورشید کامل**، ۱۹۵۹؛ **مسافری از باران**، ۱۹۶۹)، هانری ژرژ کلوزو (**حقیقت**، ۱۹۶۰) و هانری ورنوی که ژان گابن را در **میمونی در زمستان** (۱۹۶۱) در کنار بلموندو قرار داد و در **نغمه‌ای در زیر زمین** (۱۹۶۲) و **دستهٔ سیسیلی‌ها** (۱۹۶۸) در کنار آلن دلون.

از کارگردان‌های قدیمی که مورد تمسخر کایه قرار گرفتند، بعضی‌ها (ژان دلانوا، هانری دکوین، ژولین دوویویه، و مارسل کارنه) در دههٔ ۱۹۶۰ چند فیلمی ساختند، ولی اغلب آثاری قابل اعتنا نبودند. با وجود افزایش روزافزون مشکل‌های اقتصادی، ژاک تاتی شوخی با تمدن مدرن را با شخصیت همتای خودش، موسیو هولو، ادامه داد. در **زنگ تفریح** (۱۹۶۱) و **ترافیک** (۱۹۶۹)، شوخی‌های بلندپروازانه و فکرشده‌اش شاید به شاعرانگی کارهای قبلی نباشند، ولی می‌توانند فوق‌العاده ظریف باشند تا جایی که گاهی حتی حس هم نشوند.

ماه مه ۱۹۶۸ و پس از آن

«وقایع» ماه مه ۱۹۶۸، نه تنها روی ساختار تولید، بلکه بر محتوای فیلم‌ها هم اثر گذاشت. با افزایش سهم کارگردان‌ها در یارانهٔ avance sur recettes از ۱۹۶۹ به بعد، طیف وسیع‌تری از کارگردان‌ها (از جمله بسیاری از زن‌ها) در اوایل دههٔ ۱۹۷۰ شانس ساختن اولین فیلم بلندشان را پیدا کردند. چندین فیلم ستیزه‌جویانه دربارهٔ خود «وقایع» و عواقب‌شان ساخته شد: **همه چیز روبه راهه** (۱۹۷۱) گدار و ژان پی‌یر گورن، **تلافی** (۱۹۷۱) مارین کارمیتز، و **وقتی تو می‌گفتی والری** (۱۹۷۵) رنه ویته و نیکول لوگارک. رنه آلیو که پیش از آن کمدی تأثیرگذاری دربارهٔ یک «بیوهٔ شادمان» ـ La Vielle Dame indigne (۱۹۶۴) ـ ساخته بود، در فیلم‌های **کمیسر** (۱۹۷۰) و **من، پیرریویر** (۱۹۷۵) از عدسی ماه مه ۱۹۶۸ به تاریخ نگاه کرد، و پس از آن، در آثاری چون **سفر به مارسی** (۱۹۷۸) به مسائل اختصاصی‌تر پرداخت.

به طور کلی ماه مه ۱۹۶۸ آزادی‌های بیشتری به وجود آورد که در آن سانسور فیلم‌های هرزه‌نگاری و برخی از تابوهای تاریخی و سیاسی برداشته شد (هرچند مالیات‌های سنگینی برای این فیلم‌ها وضع شد). مستند مارسل افولس به نام **غم و دلسوزی** (۱۹۷۱) اولین فیلمی بود که تلاش کرد با جزئیات تمام به سئوال مدت‌ها پنهان‌شدهٔ همکاری فرانسوی‌ها و آلمانی‌ها در سال‌های جنگ پاسخ دهد.

تأثیر ماه مه ۱۹۶۸ بر دیدگاه‌های اجتماعی را می‌توان به طور مستقیم در دو فیلم از دو کارگردان «مؤلف» دید: **مادر و فاحشه** (۱۹۷۲) ژان اوستاش، و **انگشت‌هایی در سر** (۱۹۷۴) ژاک دوایو، که هر دو به شیوه‌ای سخت و کوبنده به بررسی مسائل شخصی می‌پردازند. دویلون پس از این هم به ساختن فیلم‌های کلاستروفوبیک و درام‌های روانشناختی ادامه داد، از جمله فیلم‌هایی مثل **زنی که می‌گرید** (۱۹۷۸) و **انتقام یک زن** (۱۹۸۹). موریس پیالا هم مثل دویلون، گه‌گاه در فیلم‌های خودش بازی می‌کند، اغلب به بداهه‌سازی تکیه دارد، و از بازیگرانش حس تعهد زیادی طلب می‌کند (که در مورد پیالا بیشتر از رویارویی حاصل می‌شود، تا همدلی). خشونت احساسی همیشه در آثار پیالا به چشم می‌خورد که در فیلم‌های اولیه‌اش متقاعدکننده‌تر بود، فیلم‌هایی که به مشکل‌های جوانان (**اول دیپلمهِ تو بگیر**، ۱۹۷۶) یا زن و شوهرها (**لولو**، ۱۹۷۹) می‌پرداختند. رنگ و بوی مشابهی هم در کارنامهٔ پرفراز و نشیب، ولی باسلیقهٔ آندره تشینه به چشم می‌خورد (**سوغات پاریس**، ۱۹۷۴؛ **هتل امریکایی‌ها**، ۱۹۸۱؛ **فصل محبوب من**، ۱۹۹۳؛ و فیلم تحسین شدهٔ **شبکه‌های وحشی**، ۱۹۹۴).

ایو بوسه و برتران تاورنیه، دو منتقد سابق که علاقه‌شان به سینما و فرهنگ امریکا در سبک کارگردانی‌شان به چشم می‌خورد، در انتقاد از مسائل سیاسی و سوءاستفاده‌های پلیس گوی سبقت را از دیگران ربودند. ایو بوسه در صورت داشتن فیلمنامه‌ای خوب در به تصویر کشیدن یک پلیس مؤنث (**پلیس زن**، ۱۹۷۹) یا یک جاسوس (**جاسوس بلند شو**، ۱۹۸۰) همان‌قدر مهارت دارد که در اغراق در انتقاد از نژادپرستی (**پل شادی**، ۱۹۷۵) یا سوءاستفاده از تلویزیون (**جایزه خطر**، ۱۹۷۹). با وجود گرایش گه‌گاه تاورنیه به سانتی‌مانتالیسم، او کارگردان استخوان‌داری است که در پرداختن به جزئیات روان‌شناختی و تاریخی مهارت دارد. او دربارهٔ موضوع‌های بسیار مختلفی فیلم ساخته است: جهان سیمنون (**ساعت‌ساز سن‌پل**، ۱۹۷۳)، مرگ (**زندگی و دیگر هیچ**، ۱۹۸۸)، پلیس (**ال.۶۲۷**، ۱۹۹۱) و مقاطع مختلف تاریخ فرانسه، از قرون وسطا (**شر و شور بئاتریس**، ۱۹۸۶) و دوران سلطنت (**جشن و سرور آغاز شود**، ۱۹۷۴) تا زندگی در مستعمره‌های آفریقایی فرانسه در سال‌های قبل از جنگ (فیلم پرسروصدای **لاپوشانی**، ۱۹۸۱).

شاید بتوان گفت که تاورنیه به طرز فکر موج نو پشت کرده (هرچند که بیش از یک بار با فیلمنامه‌نویس قدیمی تروفو، ژان آرنش، همکاری کرده)، ولی در مورد برتران بلیه، زن‌ستیزی، انکار واقع‌گرایی، همکاری طولانی با بازیگران و عشق به «تناقض» در او بسیار یادآور گدار است ـ هرچند که حس طنز او را باید از این شباهت جدا کرد. در ***قصه‌ما*** (۱۹۸۳) دلون نقش یک پاانداز مست را بازی می‌کند و ژرار دوپاردیو در ***لباس شب*** (۱۹۸۵) نقش یک همجنس‌باز و در ***خوشگلی‌اش از سرتم زیاده*** (۱۹۸۸) نقش شوهری را بازی می‌کند که عاشق زنی زشت‌تر از همسر خودش می‌شود. خیلی از آثار بلیه، از جمله Les Valseuses (۱۹۷۳)، که دوپاردیو را به یک ستاره تبدیل کرد، از رمان‌های خودش اقتباس شده‌اند، شاید دلیل انسجام جهان کمیک و پوچ آثار او همین باشد.

تولید سینمایی در دهه‌های ۱۹۸۰ و ۱۹۹۰

دهۀ ۱۹۸۰ شاهد ظهور سه کارگردان تازه با شخصیت‌هایی قابل تعمق بود: ژان ـ ژاک بنکس، لوک بسون و لئوس کاراکس. سینمای آنها که گاهی با عناوینی چون «پست‌مدرن» یا «سینمای نگاه» (به معنای آن‌که تصویر خود پیام است) از آن یاد می‌شود، بیشتر با استقبال تماشاگران (بخصوص جوانان) روبرو شد تا منتقدان. بنکس کارش را با دو تریلر بدیع آغاز کرد: ***دیوا*** (۱۹۷۹) و ***ماه در جوی آب*** (۱۹۸۲)، و بعد Betty Blue (۱۹۸۵) را ساخت که مطالعه‌ای پیچیده در «***عشق دیوانه‌وار***» (به معنای ادبی کلمه) بود، کارهای بئاتریس دال را به خاطر می‌آورد و در داخل و خارج از فرانسه به فیلمی محبوب تبدیل شد. تأثیر ـ یا بعضی‌ها معتقدند «آلوده شدن به» ـ زیبایی‌شناسی فیلم‌های تبلیغاتی و ویدیوراک‌ها در فیلم‌های او آشکار است، همان‌طور که در آثار لوک بسون هم به چشم می‌خورد. بسون بعد از فیلم خیره‌کنندۀ ***قطار زیرزمینی*** (۱۹۸۴)، با ***آبی بزرگ*** (۱۹۸۷) ـ که داستان ساده‌ای دربارۀ آدم‌ها و دلفین‌هاست ـ به موفقیت تجاری بزرگی رسید. او با ***نیکیتا*** (۱۹۹۰) به فرم کلاسیک‌تری از تریلر بازگشت و تسلطش بر تکنیک سینما و خلق خشونت را به اثبات رساند.

کاراکس همان‌قدر که در کارش جدی است، در زندگی واقعی گوشه‌گیر است و از میان این سه کارگردان، او به دلیل گرایش‌ها و آثارش از دو تای دیگر متمایز است. بعد از دو فیلم پیچیده و سنگین که به شدت تحت تأثیر گدار بودند (فیلم کم‌هزینه و سیاه و سفید ***پسری دختری را ملاقات می‌کند*** (۱۹۸۳)، و ***شب جوان است*** (۱۹۸۵)، که از رنگ‌های اصلی تشکیل شده)، کاراکس ***عاشقان پون نوف*** (۱۹۹۰) را ساخت. روند تولید فیلم ماجرایی سه ساله از مصیبت‌ها، سوءمدیریت‌ها و صعود سرسام‌آور قیمت‌هاست (از جمله هزینۀ بازسازی پل و سواحل رود سن در منطقه‌ای بیرون از مون‌پلیه)، ولی نسخۀ نهایی، نمایشی پرشور از واقع‌گرایی شاعرانه است و لحظات بسیار تأثیرگذاری دارد.

کارگردانان دیگری که در شروع دهۀ ۱۹۹۰ از خود اصالت و تازگی نشان دادند و خوش‌آتیه به نظر می‌رسیدند عبارتند از اتی‌ین شاتلیه (***زندگی رودخانه‌ای آرام و طولانی است***، ۱۹۸۷)، اریک روشان (***دنیای بی‌ترحم***، ۱۹۸۸)، و سیریل کولارد که در ۱۹۹۱ ***شب‌های وحشی*** را کارگردانی کرد، فیلمی ستایش‌شده و بحث‌انگیز دربارۀ مردی دوجنسی و مبتلا به ایدز. ژان ـ ماری پواره، به لطف کارگردانی حساب‌شده‌اش، در ***بابا به نهضت مقاومت می‌پیوندد*** (۱۹۸۳) و ***مسافران*** (۱۹۹۲) به ضرباهنگی کمدی دست یافت که با آثار برادران مارکس قابل مقایسه است و این فیلم دومی پرفروش‌ترین فیلم فرانسوی تا به امروز بوده است.

دهۀ ۱۹۸۰ شاهد ظهور یک پدیدۀ تازه هم بود، ***سینمای عرب*** فیلم‌هایی که توسط جوانان نسل دوم مهاجران آفریقای شمالی و برای آنها ساخته می‌شد. فیلم‌های این گروه که هم مشخصه‌های فیلم‌های جریان اصلی سینما را داشتند و هم ویژگی‌های فیلم‌های هشت میلی‌متری کم‌هزینۀ خارج از سیستم پخش معمولی را، از موضوع «نژادپرستی» پرهیز می‌کنند و در عوض، تلفیقی از ژانرهای مختلف ـ از جمله کمدی ـ را به کار می‌گیرند تا تصویری ناتورالیستی از زندگی طبقۀ کارگر در حومۀ پاریس ارائه کنند. هرچند تعداد فیلم‌های زیاد نیست، ولی بهترین‌شان ***صرف چای در حرم آرشیمید*** مهدی شریف (۱۹۸۶) و Cheb رشید بوشارب (۱۹۹۰) است که به دلیل اصالت و توانایی‌شان در به تصویر کشیدن بخش تازه‌ای از جامعۀ فرانسه تأثیر زیادی بر جای گذاشتند.

علاوه بر فیلمسازان تازه، کارگردان‌های کهنه‌کار هم تأثیرگذار بودند ـ بخصوص در گیشه. ژان ـ ژاک آنوی، تکنیسین فوق‌العاده‌ای است که پس از بیش از ۴۰۰ فیلم تبلیغاتی به فیلم‌های بلند روی آورد و در دهه‌های ۱۹۸۰ و ۱۹۹۰ فیلم‌هایی پرهزینه و سودآور ساخت. آثار او از داستان یک بچه خرس (***خرس***، ۱۹۸۹) تا اقتباسی استادانه از رمان اتوبیوگرافیک مارگریت دوراس، ***عاشق*** (۱۹۹۲)، را دربرمی‌گیرد.

خصوصیت مهم دیگر این سال‌ها (از اواسط دهۀ ۱۹۷۰ به بعد) افزایش قابل توجه کارگردان‌های زن است. تا قبل از آن

واردا و دوراس عملاً تنها بودند. شاید این پدیده را بتوان با ظهور جنبش زنان از ماه مه ۱۹۶۸، و حمایت یارانهٔ avance sur recettes از فیلمسازان مستقل توجیه کرد. فیلمسازان زن معمولاً به دغدغه‌های فمینیستی می‌پردازند، ولی با افول فمینیسم در فرانسه از اواخر دههٔ ۱۹۷۰ به بعد، آنها بیشتر در انزوا کار کرده‌اند و دربارهٔ شکل‌گیری «سینمای زنان» حرفی نزده‌اند. نلی کاپلان که در دههٔ ۱۹۵۰ دستیار آبل گانس بود با فیلم ***نامزد دزد دریایی*** (۱۹۶۹) گام نخست فمینیسم را برداشت، فیلمی دربارهٔ یک زن که مورد سوءاستفاده قرار می‌گیرد، و با روی آوردن به فحشاء دهکده‌ای را زیر سلطه می‌گیرد. این فیلم هم مثل آثار بعدی کاپلان (مانند ***لذت عشق***، ۱۹۹۰) از طنزی سوررئالیستی برای خدشه‌دار کردن تصویر مردان استفاده کرده است. یانیک بلون که پس از ساختن فیلم‌های کوتاه شاخص اولین فیلمش را در ۱۹۷۲ و در ۴۸ سالگی ساخت در آثارش به شیوه‌ای تأثیرگذار و تکان‌دهنده به مسائل اجتماعی مهم پرداخته است، آثاری چون ***عشق خدشه‌دار شده*** (۱۹۷۷)، ***عشق برهنه*** (۱۹۸۱)، ***حقه‌باز*** (۱۹۸۳) و ***بچه‌های آشفتگی*** (۱۹۸۸). کولین سرو با کمدی ***سه مرد و یک گهواره*** (۱۹۸۵) که به نام ***سه مرد و یک بچه*** در آمریکا بازسازی شد به موفقیت تجاری فوق‌العاده‌ای رسید. همهٔ فیلم‌های او قصه‌هایی اجتماعی دارند که با طنزی ملایم به الگوهای نمونه‌ای مردان یا زنان (***چرا که نه؟***، ۱۹۷۷)، نژادپرستی (***رومئو و ژولیت***، ۱۹۸۸)، و ریاکاری (***بحران***، ۱۹۹۲) می‌پردازد.

در این دوره، کارگردانان زن بسیاری فیلم‌هایی ساختند که کاملاً یا به طور نسبی اتوبیوگرافیک بودند. این در مورد بهترین فیلم دایان کوری، ***عشق در یک نگاه*** (۱۹۷۹) و همین طور هم ***دیابولومانته*** (۱۹۷۷)، صادق است، فیلمی که در آن دوران کودکی و نوجوانی‌اش را با طراوتی گیرا به یاد می‌آورد. Rouge Baiser (۱۹۸۴) ورا بلمونت به سنت ـ ژرمیان ـ دس پرس دههٔ ۱۹۵۰ می‌پردازد، و اوژن پالسی در ***کوچه کاسه‌نگر*** (۱۹۸۳) و Siméon (۱۹۹۰) تاریخ و اسطوره‌های زادگاهش، مارتینیک، را بررسی می‌کند.

خاطرات شخصی اهالی سفیدپوست مستعمره‌های فرانسه هم در آثاری چون ***میهمانی فرماندار*** (۱۹۸۹) مری ـ فرانس پی‌سیه، ***آن سوی آب*** (۱۹۸۷) بریژیت روان، و فیلم موفق ***شکلات*** (۱۹۸۷) کلر دنی، به خوبی به نمایش درآمده است. La Nuit porte Jarretells (۱۹۸۶) ویرجینی تِونت، ***پیرامید آبی*** (۱۹۸۸) آریل دومباسل، ***سیاه و سفید*** (۱۹۸۶) کلر دورس و Cap Canaille (۱۹۸۱) ژولیت برتو بیشتر به «سینمای نگاه» شبیهند. آلین آیسرمان هم فیلمساز پرقدرتی‌ست که فیلم دومش، اثر پست‌مدرن ***معشوق محشر*** (۱۹۸۴)، دوستداران استدلال محکم اجتماعی فیلم اولش (***سرنوشت ژولیت***، ۱۹۸۲) را نگران کرد. ژوسین بالاسکو هم با فیلم***خانوادهٔ کنف*** (۱۹۸۷) فضای پرنشاط ***کافه تئاتر*** را دوباره خلق کرد.

بالاسکو هم مثل بیشتر فیلمسازان زنی که نام برده شدند ـ و همچنین مثل آنا کارینا، ژان مورو، و نیکول گارسیا که کارگردانی هم کرده‌اند ـ بیشتر به عنوان بازیگر مشهور است تا فیلمساز. او کارش را در ***کافه ـ تئاتر*** شروع کرد، ملغمه‌ای بین کاباره و تئاترهای کم‌بودجه که پس از ماه مه ۱۹۶۸ هویتی مستقل پیدا کرد و برای سینماگنجینهٔ گران‌بهایی از بازیگران فراهم کرد، بازیگرانی که «طبیعی بودن»، حس طنز نامحدود و عدم خودشیفتگی‌شان کاملاً با حس و حال دههٔ ۱۹۷۰ جور درمی‌آمد. علاوه بر بالاسکو، می‌توان به بازیگرانی مانند دوپاردیو، میو ـ میو، تی‌یری لرمیت، کلوش، پاتریک دی‌ور، میشل بلان، دومینیک لاوانان، ژرار ژوگنو، و کریستین کلاویه اشاره کرد. همهٔ این بازیگران (به جز دی‌ور و کلوش که درگذشته‌اند) هنوز هم نقشی پویا در سینمای فرانسه دارند، و دوپاردیو به ستاره‌ای بین‌المللی تبدیل شده است.

به طور کلی، فاصلهٔ ۱۹۶۰ تا ۱۹۹۰ به دلیل سرشار بودنش از استعدادهای بازیگری قابل اعتناست. در دههٔ ۱۹۶۰، ستاره‌های تثبیت‌شده‌ای مثل فرناندل و ژان ماره با موفقیت به کارشان ادامه دادند، و دوفونس و بورویل بیشترین تماشاگران را به سالن‌های نمایش کشاندند. ژان گابن تا زمان مرگش در ۱۹۷۶ جایگاه استثنایی‌اش را حفظ کرد، بیشتر در نقش‌های مردسالارانه بازی کرد، و گاهی در مقابل بازیگران محبوب نسل جوان، مثل دلون و بلموندو، قرار گرفت. نقاط قوت این دو بازیگر جوان (درونی و بیرونی کردن احساس‌شان) در دو بازیگر زن جوان هم بازتاب یافت، کاترین دونوو، و ـ از اواسط دههٔ ۱۹۷۰ به بعد ـ ایزابل آجانی مهارناشدنی. در پایان دههٔ ۱۹۸۰، ژولیت بینوش و بئاتریس دال نشان دادند که با فیلمنامهٔ خوب و کارگردان ماهر می‌توانند حضوری کنایی روی پرده داشته باشند. ولی عجیب اینجاست که شاید به جز دونوو از ۱۹۶۰ به بعد، هیچ بازیگر زنی به خودی خود عامل جذب تماشاگر نبوده است.

کیفیت فوق‌العادهٔ سینمای فرانسه طی سه دههٔ اخیر مسلماً مدیون تلاش‌های افراد دیگر درگیر در روند فیلمسازی هم هست: طراحی صحنهٔ آلکساندر ترونر و برنار اوین، فیلمبرداری هنری آلکان، رائول کوتار، نستور آلمندروس، و ساشا ویمرنی،

موسیقی ژرژ دلرو و فیلیپ سارده، فیلمنامه‌های ژان ـ کلود کریر، ژرار براش و ژان ـ پی‌یر راپنو (که دو فیلم سبک‌گرایانه هم به نام‌های ***زندگی شاهانه*** [۱۹۶۶] و ***سیرانودو برژراک*** [۱۹۸۷] هم ساخت) و تهیه‌کنندگی آناتول دومان، پی‌یر بران برژه، ژرژ دوبورگار، سرژ سیلبرمن و کلودبری (که چندین فیلم خوش‌ساخت هم کارگردانی کرده، از جمله ***ژان دوفلورت*** و ***مانون چشمه‌ها*** [۱۹۸۶] از رمان پانیول که با تصویری نوستالژیک که از زندگی در زادگاه نشان می‌دهند تماشاگران را تحت تأثیر قرار دادند و موجی از نوستالژیا به راه انداختند). این فضای خلاق و مطلوب فیلمسازی، همراه با کمک‌های مجذوب‌کنندهٔ دولت و دیدگاه لیبرال آنها نسبت به مسائل سیاسی، خیلی از فیلمسازان مهم غیرفرانسوی را هم به این کشور کشاند که از این میان به لوئیس بونوئل، والرین بوروچیک، آندره وایدا، رومن پولانسکی، شانتل آکرمن، آنی‌یژکا هالند و رائول روتیز اشاره کرد.

فرهنگ سینمایی پویای فرانسه را می‌توان در تداوم چاپ نشریه‌های سینمایی متعددش دید. در جناح «جدی»تر، **پوزیتیف** هنوز هم به اصول قدیمی‌اش پای‌بند است، هرچند که دیگر آن حالت تهاجمی را ندارد، و خوانندگان بزرگ‌ترین رقیبش، ***کایه دو سینما***، را هم جلب می‌کند. نشریه‌های پرخواننده‌تری مثل ***پره‌میر*** و ***استودیو مگزین*** دامنهٔ بسیار گسترده‌ای را دربرمی‌گیرند. سایر نشریه‌ها و رادیو و تلویزیون هم توجه زیادی به سینما دارند. امکان تماشای فیلم در پاریس با هیچ کجای دنیا قابل مقایسه نیست. چندین سینمای خصوصی هم همان سیاست نمایش تک‌فیلمی را دنبال می‌کنند که سه سالن دولتی دارند: سینماتک فرانسه، مرکز پمپیدو (سالن گارانس) و ویدئوتک پاریس. در نتیجه، هر هفته بیش از ۳۵۰ فیلم مختلف در پاریس به نمایش درمی‌آید. علاوه بر جشنوارهٔ کن، فرانسه هر سال میزبان یک دوجین جشنوارهٔ سینمایی دیگر است، و این فضای مناسب فرهنگی نشان می‌دهد که چرا سرعت کاهش سالن‌های سینما در فرانسه بسیار آهسته‌تر از دیگر کشورهای اروپایی بوده است.

از آنجا که نیروی محرک علاقه به سینما تا مدت‌ها به شکل خودجوش خواهد بود، و با توجه به این‌که تغییر هیئت دولت در ۱۹۹۳، تأثیر چندانی بر یارانه و عناصر تشویقی دیگر دولتی نداشته است، چشم‌انداز آیندهٔ سینمای فرانسه هم به نظر خوب و امیدوارکننده می‌آید.

ترجمه: حمیدرضا منتظری

کتاب شناسی

Armes, Roy (1985), French Cinema.

Browne, Nick (ed), Cahiers du Cinéma: 1969-1972: The Politics of Representation.

Forbes, Jill (1992), The Cinema in France after the New Wave.

Graham, Peter (ed.) (1993), The New Wave: Critical Landmark.

Hayward, Susan (1993), French National Cinema.

- and Vincendeau, Ginette (eds). (1990), French Film: Texts and Contexts.

Hillier, Jim (ed.) (1985), Cahiers du Cinéma: The 1960.

Jeancolas, Jean - Pierre (1979), Le Cinema des Francaise, Le Veme République (1958-1978).

سینمای ایتالیا:
دورهٔ مؤلفین و پس از آن

موراندو موراندینی

سال ۱۹۶۰ در تاریخچهٔ سینمای ایتالیا، سالی شاخص است. در این سال، برای اولین (و آخرین) بار، فیلم‌های ایتالیایی نه تنها در بازار داخلی بر محصولات هالیوود پیشی گرفتند، بلکه بیش از پنجاه درصد فروش کل سینماها را به خود اختصاص دادند. سه فیلم از آثاری که در آن سال به نمایش عمومی درآمدند ـ ***روکو و برادرانش*** لوکینو ویسکونتی، ***زندگی شیرین*** فدریکو فلینی و ***ماجرا*** میکل آنجلو آنتونیونی ـ در خارج از ایتالیا هم به موفقیت‌های قابل توجهی رسیدند.

ولی موفقیت‌های این سال، از ۱۹۵۹ شروع شده بود که آن سال هم از نظر اقتصادی یک جور رستاخیز به حساب می‌آمد و دو فیلم ایتالیایی ساخته‌شده در این سال ـ ***ژنرال دلاروره*** روبرتو روسلینی و ***جنگ بزرگ*** ماریو مونیچلی ـ جایزهٔ شیر طلایی جشنوارهٔ ونیز را به طور مشترک دریافت کردند. ولی شکی نیست که سال ۱۹۶۰ یک نقطه عطف است، و پیشگام دورهٔ بازنگری عمومی روش‌های بیان سینمایی. هرچند که شاید بتوان ***روکو و برادرانش*** (و یکی از آثار پرفروش دیگر آن سال، یعنی ***همه به خانه‌شان بروند*** لوئیجی کومنچینی) را یک جور بازگشت به شیوه‌های قبلی دانست، ولی ***ماجرا*** و ***زندگی شیرین*** به طور مشخص نشانهٔ پشت کردن به گذشته و منادی جریان تکاملی تازه‌اند.

هرچند که شاید از میان این دو فیلم، ***ماجرا*** از نظر زیبایی‌شناختی بدیع‌تر باشد، ولی ***زندگی شیرین*** اهمیت تاریخی بیشتری دارد. این فیلم سندی بود بر زوال نئورئالیسم (اگرچه اصلاً این موضوع احتیاجی به اثبات نداشت) و نقطه عطفی تعیین‌کننده در نبرد علیه سانسور و تلاش برای بدست آوردن آزادی بیان و رها کردن سینمای ایتالیا از گرایش جناح‌های چپ و راست به حساب می‌آمد.

کارگردان‌های دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰

سال‌های ۱۹۶۱ و ۱۹۶۲ شاهد مجموعهٔ قابل توجهی از فیلم‌های اول کارگردان‌های تازه بود، جریانی که تنها می‌توان آن را با شروع انفجارمانند موج نوی فرانسه (که کمی پیش از آن شروع شد) مقایسه کرد: باج خور پازولینی، ***راهزن‌های اورگوسولو*** ویتوریو دساتا، ***شغل*** ارمانو اولمی، ***آدم‌کُش*** الیو پستری، همه در سال ۱۹۶۱؛ The Grim Reaper برناردو برتولوچی و ***مردی برای کشتن*** برادران تاویانی و والنتینو اورسینی، هر دو در سال ۱۹۶۲؛ و همچنین آثاری از تینتو براس، اگو گرگوریتی، جیولیانو مونتالدو، آلفردو جیانتی و دیگران، در سال ۱۹۶۲.

بدعت‌گذارترین فیلمسازان این نسل، پی‌یر پائولو پازولینی و مارکو فرری بودند. برای پازولینی، سینما ادامهٔ یک جریان ادبی و سیاسی بود که قبل از آن در شعر، رمان، نقدنویسی، تئاتر و روزنامه‌نگاری به تکامل رسیده بود، و با نیازی مقاومت‌ناپذیر به خودنمایی و تمایلی شدید به رسوایی (حتی به قیمت به خطر انداختن شخصیت خودش) تلفیق می‌شد، تمایلی که به مرگ تراژیکش در نزدیکی ساحل اوستیا انجامید. مجموعهٔ آثار او با گرایشی سرزنده به هنرهای زیبا آغاز می‌شوند که به شدت با قراردادهای سنتی سینما در تضاد است، و فیلم‌های اولیه‌اش ـ ***باج خور*** (۱۹۶۲)، ***ماما روما*** (۱۹۶۲)، ***پنیر بی‌نمک*** (۱۹۶۲)، ***انجیل به روایت متی*** (۱۹۶۴)، و ***کلاغ‌ها و گنجشک‌ها*** (۱۹۶۶) ـ تازگی سنت‌شکنانه‌ای داشتند که آثار بعدی‌اش هرگز به آن دست نیافتند.

در انتخاب بهترین فیلم دههٔ ۷۵ـ۱۹۶۶ توسط بیست منتقد ایتالیایی، ***دیلینجر مرده است*** مارکو فرری (۱۹۶۹) مقام اول را به دست آورد و ***آگراندیسمان*** آنتونیونی (۱۹۶۶)، Uccellacci و Uccellini و La Grande Bauffe (۱۹۷۳) فرری به مقام‌های بعدی رسیدند. فرری ـ که به «میلانی اسپانیایی» معروف بود ـ یک اخلاق‌گرای سخت‌گیر و یک مردم‌گریز زودرنج به حساب می‌آمد که همکاری طولانی‌اش را با فیلمنامه‌نویس اسپانیایی، رافائل آزکونا، به تجزیه و تحلیل روابط میان زن و مرد، براساس تلفیقی از آزار رساندن و زجر کشیدن، تمسخر و احساس‌گرایی، ریشخند و تراژدی، اختصاص داد، آن هم در فضایی غیرعادی و دفع‌کننده که از سرشت اسپانیایی او و نوع تربیتش سرچشمه می‌گرفت.

او کارش را با فیلم ***ملکهٔ زنبورها*** (۱۹۶۳) آغاز کرد، و بعد از آن

فدریکو فلینی (۹۳-۱۹۲۰)

اورسن ولز در جایی، آثار فلینی را به رؤیاهای یک پسربچهٔ روستایی دربارهٔ یک شهر بزرگ تشبیه کرده بود. وقتی در ۱۹۷۲ رم فلینی به نمایش درآمد، به عنوان آخرین بخش یک تریلوژی (به همراه **زندگی شیرین**، ۱۹۶۰ و **ساتیریکون**، ۱۹۶۹) دربارهٔ «ابرشهر» تحسین شد، یعنی همان جایی که فلینی از شهرک کوچک زادگاهش ـ ریمینی ـ به آنجا رسیده بود. شهر رم و منطقهٔ زادگاهش، رمانیا، دو قطب سینمای فلینی و سرمنشأ افکارش هستند؛ پدرش اوربانو، یک فروشندهٔ دوره‌گرد و از اهالی رمانیا بود، و مادرش ـ آیدا باربیانی ـ اهل رم، بیست سال پس از I vitelloni (۱۹۵۳)، فلینی با **آمارکورد** (۱۹۷۳) دوباره به ریمینی بازگشت، هرچند که در دلقک‌ها (۱۹۷۰) هم سری به آنجا زده بود. حتی **جاده** (۱۹۵۴) هم ـ اولین فیلمی که برایش شهرت بین‌المللی به ارمغان آورد ـ که در ارتفاعات سرد و دل مردهٔ مناطق مرکزی ایتالیا می‌گذرد، می‌تواند سفری ایده‌آل بین رم و ریمینی باشد. او فقط دو بار ـ **کازانوا** (۱۹۷۶) و **کشتی به راهش ادامه می‌دهد** (۱۹۸۳) ـ به ماجراجویی در خارج از ایتالیا رفت، آن هم نه خیلی دور. او در دوره‌ای چهل‌ساله، بیست و چهار فیلم بلند و سه فیلم کوتاه ساخت، از **روشنایی‌های واریته** (۱۹۵۰، به طور مشترک با آلبرتو لاتوادا) تا **صدای ماه** (۱۹۹۰)، که تنها فیلمش است که از روی یک متن ادبی معاصر (رمان I poema di lunatici [۱۹۸۷] ارمانوکا وازینی) ساخته شده است.

حتی در فیلم‌های اولیه‌اش هم ـ که در سال‌های سلطهٔ نئورئالیسم بر سینمای ایتالیا ساخته شده‌اند ـ فلینی ترجیح می‌داد که منابع ذهنی چون خاطرات و خیالپردازی را سرمنشأ الهام خود قرار دهد. از **هشت و نیم** (۱۹۶۳) به بعد (فیلمی دربارهٔ کارگردانی که نمی‌تواند فیلمش را به پایان برد مگر این که به خاطراتش معنا ببخشد)، این گرایش به عناصر سوبژکتیو و اتوبیوگرافی، تشدید شد. او را عموماً اتوبیوگرافیک‌ترین کارگردان ایتالیایی می‌دانند، و او از این راه، به معنای واقعی کلمه خودش را به نمایش گذاشته است، آن هم با نمایشی نفس‌گرایانه و خواب گردانه که تا حد آزار پیش می‌رود. ولی اتوبیوگرافی او به ندرت شکل جستجو در اعماق روح را پیدا می‌کند، و بیشتر ظاهر کارناوالی از تصاویر ذهنی و شخصی را دارد. به دلیل توانایی فلینی برای توسل به خاطرات و خیال‌پردازی‌های دیگران (علاوه بر خودش)، هیچ بعید نیست که در آینده، آثار فلینی را تصویری بی‌همتا از ایتالیای قرن بیستم بدانند؛ از «سلطهٔ فاشیسم» دههٔ ۱۹۳۰ در **آمارکورد** تا رم دهه‌های ۱۹۶۰، ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰. بدون شک، در این میان، تصویر پانوراما و عریضی که **زندگی شیرین** از زندگی در رم ارائه می‌کند، جایگاه خاصی دارد، ولی منتقدان ـ در ایتالیا و سراسر جهان ـ به اتفاق آرا **هشت و نیم** را ـ با تلفیقش از مدرنیته و زندگی با خاطرات گذشته ـ نمایانگرترین فیلم او می‌دانند.

با وجود این، فلینی بیش از آنکه کارگردان چند فیلم مجزا باشد، مؤلف مجموعه آثاری‌ست که در کنار هم پیکره‌ای یکپارچه دارند. در طول سالیان، همگام با تغییر شخصیت خود فلینی، لحن و حالت فیلم‌هایش هم تغییر کرده است، همان گونه که جامعه و جهان هستی هم تغییر کرده، ولی سیر تکاملی همان مضامین و ایده‌های اولیه را می‌توان در تمام آثارش دنبال کرد.

موراندو موراندینی

گزیده فیلم‌شناسی

روشنایی‌های واریته (۱۹۵۰) (همراه با آلبرتو لاتوادا)؛ شیخ سفید (۱۹۵۱)، I Vitelloni (۱۹۵۳)؛ جاده (۱۹۵۴)؛ Il biclone (۱۹۵۵)؛ شب‌های کابیریا (۱۹۵۶)؛ زندگی شیرین (۱۹۶۰)؛ بوکاچیو ۷۰ (۱۹۶۱) (یک اپیزود)؛ هشت و نیم (۱۹۶۳)؛ جولیتای ارواح (۱۹۶۵)؛ Histoires extraordinaires (۱۹۶۸) (یک اپیزود)؛ ساتیریکون (۱۹۶۹)؛ I Clowns (۱۹۷۰)؛ رم (۱۹۷۲)؛ آمارکورد (۱۹۷۳)؛ کازانوای (۱۹۷۶)؛ Prova dorchestra (۱۹۷۸)؛ شهر زنان (۱۹۸۰)؛ Elanave va (۱۹۸۳)؛ جینجر و فرد (۱۹۸۵)؛ مصاحبه (۱۹۸۸)؛ صدای ماه (۱۹۹۰).

کتاب شناسی

Bondanella, Peter (1992), The Cinema of Federico Fellini.

جولیتا ماسینا در فیلم جاده در نقش جلسومینا (فلینی،۱۹۴۵)

فیلم‌هایی ساخت که شنیدن نام‌شان کافی‌ست تا به فضا و مضمون‌شان پی ببریم: ***زن میمون‌نما*** (۱۹۶۴)، ***حرمسرا*** (۱۹۶۷)، ***فاحشه*** (۱۹۷۰) و ***آخرین زن*** (۱۹۷۷). ***دیلینجر مرده است*** داستانی است دربارهٔ ازخودبیگانگی و وحشت روزمرگی، که با فیلم Man´s Seed (۱۹۶۹) ـ حکایتی دربارهٔ پایان جهان ـ پی گرفته می‌شود. فیلم‌های او میان واقع‌گرایی و استعاره سرگردانند و بر مضامینی چون ویرانی، بیهودگی و مرگ تکیه دارند. ولی اغلب ـ مثل La Grande Bauffe ـ سرشار از یک نوع سرزندگی و طنز شرورانه هستند. همچنین، استعاره‌های خوش‌بینانه هم در آثارش یافت می‌شود، مثل ***استراق سمع*** (۱۹۷۲، برداشتی از داستان قلعه کافکا) و ***امان بدهید*** (۱۹۷۹). در دههٔ ۱۹۸۰، فرری هم مثل خیلی از هم‌نسل‌های خود، وارد دوره‌ای بحرانی شد، نتوانست خود را با سیر تحولات جامعهٔ ایتالیا وفق دهد، و فیلم‌هایش آشفته‌تر، مبهم‌تر و کلیشه‌ای شدند.

دو فیلم شاخص دیگر سینمای نوین ایتالیا در دههٔ ۱۹۶۰، ***قبل از انقلاب*** (۱۹۶۴) برناردو برتولوچی و ***مشت‌ها در جیب*** (۱۹۶۵) مارکو بلوشی بودند. برتولوچی در اولین دورهٔ کارش ـ تا ***استراتژی عنکبوت*** (۱۹۷۰) ـ در گرایش عمومی دههٔ ۱۹۶۰ به سوی بازنگری فرم‌های روایی سهیم بود، در حالی که در دورهٔ دوم ـ از ***دنباله‌رو*** (۱۹۷۰) تا ***تراژدی مرد مسخره*** (۱۹۸۱) ـ بیشتر به دنبال یافتن فضایی تازه در فرم‌های سنتی‌تر سینما بود، هرچند که هیچ‌گاه جایگاه یک «مؤلف» را از دست نداد. فیلم ***۱۹۰۰*** (۱۹۷۶) پذیرفتن مخاطرهٔ ساختن فیلمی دربارهٔ موضوعی محلی با سرمایه‌ای در حد فیلم‌های پرخرج بین‌المللی بود که تنها به دلیل موفقیت خارق‌العادهٔ ***آخرین تانگو در پاریس*** (۱۹۷۳) امکان‌پذیر شد.

مشت‌ها در جیب را فیلمی از مقولهٔ «سینمای شقاوت» دانستند، چیزی شبیه به «تئاتر شقاوت» آنتونن آرتو تأثیرگذاری سبک بلوشی در صراحت، خشونت و به زیر سئوال بردن گاه گروتسک نهادهای اجتماعی‌ست: از نهاد خانواده در اولین فیلمش گرفته تا سیاست در ***چین نزدیک است*** (۱۹۶۷)، تعلیم و تربیت کاتولیک در ***به نام پدر*** (۱۹۷۱)، روزنامه‌نگاری در ***هیولای صفحهٔ اول را هو کنید***، ارتش در ***رژهٔ باشکوه*** (۱۹۷۶) و بیمارستان‌های روانی در ***همه یا هیچ‌کس*** (۱۹۷۴ ـ فیلمی دوقسمتی با همکاری سیلوانو آگوستی، ساندرو پترالگیا و استفانو رولی).

سه کارگردانی که هر کدام به روش خاص خود، در این دوره خونی تازه به رگ‌های میراث نئورئالیسم تزریق کردند، عبارتند از فرانچسکو رزی، ارمانو اولمی و ویتوریو دساتا. رزی ـ همان طور که در شاهکارش (و بهترین فیلمی که تا به حال دربارهٔ جنوب ایتالیا و مشکلاتش ساخته شده) ***سالواتوره جولیانو*** (۱۹۶۰) پیداست ـ ساخته و پرداختهٔ سنت استدلال‌گرای جنبش روشنگری است. در این فیلم، شخصیت سارق گمنام، جولیانو، در سایهٔ روابط میان مافیا، تبهکاران، قدرت‌های سیاسی و قدرت‌های اقتصادی قرار گرفته است. هیچ کس نمی‌تواند مانند رزی ساختار مستند را با داستان درهم‌بیامیزد، و مانند فیلم‌های ***دست‌ها روی شهر*** (۱۹۶۳)، ***قضیهٔ ماتئی*** (۱۹۷۲) و ***لاکی لوچیانو*** (۱۹۷۳) افق‌های تازه‌ای را در مقابل چشمان تماشاگر بگشاید و سئوال‌های منطقی و کاوش‌گرانه‌ای برایش مطرح کند. کاوش در مساله قدرت و فساد ناشی از آن، در فیلم ***جسدهای عالی*** (براساس رمان لئوناردو اسکیا) هم ادامه می‌یابد، ولی نشانه‌های لحن انتزاعی و ماوراءالطبیعه و بافت فرمالیستی و پرزرق و برقی که در این فیلم بروز می‌کند، در فیلم‌های بعدی رزی ـ ***سه برادر*** (۱۹۸۱)، ***کارمن*** (۱۹۸۴)، ***وقایع نگاری یک مرگ از پیش اعلام شده*** (۱۹۸۷، از رمان گابریل گارسیا مارکز) ـ کاملاً پررنگ می‌شود.

موفقیت هنری و تجاری فیلم ***درخت صندل‌های چوبی*** اولمی ـ شعری وزین و موزون دربارهٔ خاطرات زندگی روستایی، کار در مزارع و لذت‌ها و مشقاتش ـ آغاز یک کارنامهٔ هنری قابل تحسین و بی‌افت و خیز بود. اولمی از صنعت فیلمسازی رم جدا شد و تلاش کرد تا به فیلمسازی کم‌هزینه وفادار بماند، ولی حتی در تنها فیلم پرهزینه و تنها اقتباس ادبی‌اش ـ ***افسانهٔ شراب‌خوار مقدس*** (۱۹۸۸) ـ هم استحکام در سبک و وضوح در بیان را حفظ کرد. اولمی راوی داستان‌های معمولی دربارهٔ آدم‌های معمولی در دنیایی معمولی (ولی هرگز بازگونشده) است. در طول سال‌ها، او لحن شاعرانهٔ آثارش را کاهش داده، و نگاه منتقدانه و نیش‌دارتری به مضامینش انداخته است. مثل On and on (۱۹۸۳)، ـ بازگویی فانتزی حکایت «سه مرد دانا» ـ و مستند تند میلان ۸۳ از مرگ روسلینی و پازولینی به بعد، اولمی تنها فیلمساز ایتالیایی در قید حیات است که ظاهراً جایگاهی بی‌گزند دارد.

ویتوریو دساتا را از دو نظر می‌توان به اولمی شبیه دانست: ماهیت منزوی و گوشه‌گیرانهٔ آثارش، و شروع کارش به عنوان یک فیلمساز مستند. در خارج از ایتالیا او تقریباً گمنام است، و متأسفانه در دههٔ ۱۹۷۰ سینما را کنار گذاشت. اولین فیلمش، Banditi a Orgosolo (۱۹۶۱)، داستانی دراماتیک و شاعرانه دربارهٔ عقب‌ماندگی منطقهٔ ساردنی بود که تحسین منتقدان را

لینوونتورا در فیلم اجسادمشهور (فرانچسکو رُزی، ۱۹۷۵)

برانگیخت، ولی فیلم بعدی‌اش، **نیمه‌مرد** (۱۹۶۶) ـ داستانی «یونگ»وار دربارهٔ بحران‌های عصبی ـ با واکنش‌هایی متناقض روبرو شد. مهم‌ترین فیلمش ***خاطرات یک معلم مدرسه*** (۱۹۷۳) بود، یک مجموعهٔ چهار قسمتی تلویزیونی که در آن، مکتب نئورئالیسم از صافی‌های فیلمسازی زنده عبور می‌کند. همچنین، این تنها فیلمی‌ست که مسائل مطرح‌شده در کتاب بدیع و سنت‌شکنانهٔ دون لورنزو میلانی دربارهٔ مدرسه (نامه‌هایی به یک معلم، ۱۹۶۸) را دنبال می‌کند.

برادران اهل منطقهٔ توسکانی، ویتوریو و پائولو تاویانی، در سال ۱۹۷۷ با هفتمین فیلم‌شان، **پدرسالار**، سی‌امین نخل طلای جشنوارهٔ کن را به دست آوردند. از ۱۹۵۴ به بعد، این دو برادر ـ ابتدا در کنار ویتوریو اورسینی، و بعدها در کنار هم ـ همکاری صمیمانه‌ای را ادامه داده‌اند که در نظر دوام و موفقیت می‌توان آن را با همکاری مرچنت / آیوری مقایسه کرد، چیزی که مسلماً در سینمای ایتالیا بی‌سابقه است. از ***ویرانه‌ها*** (۱۹۶۷) و ***سن‌میکله یک خروس داشت*** (۱۹۷۱) ـ که شاید بهترین فیلم‌شان باشد ـ تا ***چمن‌زار*** (۱۹۷۹)، سینمای آنها بازتاب متعهدانهٔ دیدگاهی چپ‌گرا دربارهٔ از دست رفتن ایمان، دربارهٔ توهم و مصالحه‌های تاریخی، و دربارهٔ روش‌ها، مخاطرات، جدل‌های بین نسل‌ها، جدل میان آرمان‌گراها و عمل‌گراها [Pragmatists] و جدل میان شتاب انقلابیون و شکیبایی اصلاح‌گرایان، بوده است. با فیلم **شب سن *لورنزو*** (۱۹۸۲) ـ دربارهٔ جنگ‌های داخلی ۴۵ ـ ۱۹۴۳ از دید یک کودک ـ تعهد ایدئولوژیک جای خود را به لذت داستان‌سرایی و یادآوری احساس‌های دوران کودکی داد، و این لحن تازه ـ هرچند کمی مبهم‌تر ـ در ***کائوس*** (۱۹۸۴) ـ الهام‌گرفته از داستان‌های کوتاه پیراندللو ـ و ***صبح بخیر بابل*** (۱۹۸۷) ـ داستان دو ایتالیایی مهاجر که بالاخره از گروه فیلمسازی دیوید وارک گریفیث سردرمی‌آورند و در ساخت **تعصب** شرکت می‌کنند ـ ادامه می‌یابد.

هرچند که این فیلمسازان، سینماگران مؤلف برجستهٔ دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ سینمای ایتالیا را تشکیل می‌دهند، ولی در کنار اینها باید از کارملو بنه ـ بازیگر و کارگردان تئاتر که در دههٔ ۱۹۶۰ با پنج فیلم تجربی به دنیای سینما گام گذاشت ـ و تعدادی از فیلمسازان نیز که در حیطهٔ سینمای سنتی فیلم‌های شاخصی ساختند، نام برد، کسانی چون نویسندهٔ کمدی، فرانکو

برناردو برتولوچی (۱۹۴۱-)

با ***آخرین امپراتور*** (۱۹۸۷) برناردو برتولوچی، فرزند آتیلیو، یکی از بزرگترین شاعران ایتالیایی قرن، و برادر جوزپه - یک کارگردان معتبر دیگر - به اوج موفقیت رسید، تحسین تماشاگران سراسر جهان و اکثریت منتقدان را برانگیخت، و ۴۷۴۷ عضو آکادمی علوم سینمایی آمریکا هم با ۹ جایزهٔ اسکار از او قدردانی کردند.

این ستایش اغراق‌آمیز پاداش راه طولانی او از ۱۹۶۲ تا به امروز است، یعنی زمانی که این جوان ۲۱ سالهٔ اهل پارما - که کتابچهٔ شعری (به نام In cerca del mistero) منتشر کرده بود که برندهٔ جایزهٔ Viareggio (به عنوان اولین اثر یک هنرمند) هم شده بود، و کسی که قبل از آن در فیلم باج خور (۱۹۶۱) دستیار پازولینی هم بوده - اولین فیلمش را به نام The Grim Reaper کارگردانی کرد که اثری مهجور باقی ماند. با فیلم بعدی‌اش، ***قبل از انقلاب*** (۱۹۶۴)، که اثری اتوبیوگرافیک و پرشور ولی ایدئولوژیک بود، توجه بیشتری را به سوی خود جلب کرد. پس از این موفقیت، چند سال رکود اجباری انتظارش را می‌کشید، که در آن، تنها یک مستند تلویزیونی بلند، یک فیلم کوتاه به نام ***عذاب*** با بازی جولیان بک، و چند تئاتر زنده را کارگردانی کرد؛ و البته، یک فیلم غریب، تجربی و «گذاری» به نام شریک (۱۹۶۸).

در ۱۹۷۰، نوبت دو فیلم شد که او را در راه موفقیت هنری و تجاری بین‌المللی به پیش راندند: ***استراتژی عنکبوت*** و ***دنباله‌رو*** (براساس رمانی از موراویا). هر دو فیلم به ایتالیای زمان فاشیسم می‌پردازند و با تمرکز بر روی مضمون پدر، ریشه‌های بورژوازی فاشیسم را بررسی می‌کنند. همچنین، هر کدام از دو فیلم، نقطهٔ شروع همکاری‌های گران‌بهایی بودند: ***استراتژی عنکبوت*** با مدیر فیلمبرداری ویتوریو استورارو، و ***دنباله‌رو*** با طراح صحنه فردیناندو اسکارفیوتی و تدوین‌گری کیم آرکالی. با این دو فیلم، آثار برتولوچی کم‌کم ضرباهنگ و «شکل و شمایل» خاص خودشان را پیدا می‌کنند، با نورپردازی پراکنده (diffuse)، رنگ‌های گرم، و ضرباهنگی آرام که گه‌گاه با یک فصل سریع و پرحادثه قطع می‌شود.

موقعیت او در محافل بین‌المللی با موفقیت جنجالی ***آخرین تانگو در پاریس*** (۱۹۷۳) تثبیت شد. با وجود دستور دولت ایتالیا برای توقیف و از بین بردن فیلم، ***آخرین تانگو*** به بالاترین میزان فروش در سینمای ایتالیا رسید، و به کمک بازی فوق‌العادهٔ مارلون براندو در آمریکا هم ۱۶ میلیون دلار به دست آورد.

فیلم **۱۹۰۰** (۱۹۷۶) زندگی دو شخصیت را به طور موازی دنبال می‌کند، یک دهقان و یک زمین‌دار که هم زمان در یک روز از سال ۱۹۰۰ در مزرعه‌ای در منطقهٔ مرکزی ایتالیا به دنیا آمده‌اند. دو قسمت این فیلم بلندپروازانه ۳۲۰ دقیقه طول می‌کشد (بعدها تا ۲۴۰ دقیقه کوتاه شد) و ساختار آن براساس دیالکتیک تضاد بنا شده است: هرچند که فیلم دربارهٔ تضاد طبقاتی در ایتالیاست، ولی با سرمایه‌گذاری آمریکایی‌ها و با بازیگران بین‌المللی ساخته شده تا با تلفیق ***بربادرفته*** با واقع‌گرایی سوسیالیستی گوی سبقت را از ملودرام‌های هالیوودی برباید. فیلم یک ملودرام سیاسی‌ست، نیمی با دیدگاه‌های مارکس و نیمی از دید فروید، و با نیم‌نگاهی هم به وردی.

۱۹۰۰ هم مثل ***آخرین تانگو*** یک محصول مشترک بین‌المللی بود و به همین دلیل روند ساخت و اکرانش محدود به شرایطی بود که شرکت‌های آمریکایی سهیم در فیلم برای اکران بین‌المللی‌اش نیاز داشتند. دردسرهای مربوط به توزیع‌کنندگان فیلم (چیزی شبیه به مشکلات ویسکونتی در فیلم ***یوزپلنگ*** در اوایل دههٔ ۱۹۶۰) باعث شد تا برتولوچی به دنبال شرایطی برای تهیه فیلم‌هایش برود که کمتر دست و پاگیر باشند. دو فیلم بعدی‌اش محصول ایتالیا بودند، ولی برای بازگشت به تولید بین‌المللی با ***آخرین امپراتور***، با تهیه‌کنندهٔ انگلیسی جرمی توماس همراه شد، که در فیلم‌های ***آسمان سرپناه*** (۱۹۹۰) و ***بودای کوچک*** (۱۹۹۳) هم تهیه‌کنندهٔ برتولوچی باقی ماند.

فیلم ***ماه*** (۱۹۷۹) هم در اصل مثل **۱۹۰۰** یک ملودرام است، ولی این بار دربارهٔ رابطهٔ یک مادر و پسر. با ***تراژدی یک مرد مسخره*** (۱۹۸۱) برتولوچی تلاش کرد تا به شرایط سخت، آشفته و خشن دههٔ ۱۹۷۰ ایتالیا بپردازد، که برای اولین بار از دیدگاه یک پدر بیان می‌شد. ***آسمان سرپناه*** (از روی رمان پل بولز) از دنیای روایت ادبی می‌گریزد (بعد یکی از ماجراهای فرعی دربارهٔ رابطهٔ یک مادر و پسر) و یک قصهٔ عشق است، ولی سرشار از درد، رنج، مرگ و خودویرانگری. ولی برعکس، ***بودای کوچک*** به طرز غیرمنتظره‌ای آرام و موقر است و به نظر می‌رسد که جنگ‌های طبقاتی و روابط جنسی دردناک (لااقل به طور موقت) از ذهنش پاک شده است.

موراندو موراندینی

گزیده فیلم‌شناسی

The Grim Reaper (۱۹۶۲)، قبل از انقلاب (۱۹۶۴)، Partner (۱۹۶۸)، عذاب (اپیزود Amore e rabbia، ۱۹۶۹)؛ دنباله‌رو (۱۹۷۰)؛ آخرین تانگو در پاریس (۱۹۷۳)؛ ۱۹۰۰ (۱۹۷۶)؛ ماه (۱۹۷۹)؛ تراژدی یک مرد مسخره (۱۹۸۱)؛ آخرین امپراتور (۱۹۸۷)؛ آسمان سرپناه (۱۹۹۰)؛ بودای کوچک (۱۹۹۳).

کتاب شناسی

Gasetti, Francesco (1975), Bernardo Bertolucci.

Kolker, Robert Philip (1985), Bernardo Bertolucci.

دومینیک ساندا و ژان لوبی ترین تینیان در دنباله‌رو (۱۹۷۰)

بروساتی، که با ***نان و شکلات*** (۱۹۷۴) به شهرت رسید؛ مائورو بولونینی، به‌تصویرکشانندهٔ ماهر متن‌های ادبی همچون ??? Ilbell Antonio (۱۹۶۰)؛ فرانکو رزی با فیلم لطیف ***اودیسهٔ برهنه*** (۱۹۶۱)؛ سرجیو سی‌تی ـ تنها فیلمساز ایتالیایی از طبقهٔ کارگر ـ که کارش را به عنوان دستیار پازولینی شروع کرد و بعدها فیلم‌های Ostia (۱۹۷۰) و Casotto (۱۹۷۷) را کارگردانی کرد؛ و والریو زورلینی. زورلینی با فیلم‌هایی چون ***تابستان پرخشونت*** (۱۹۵۹) و ***دختری با چمدان*** (۱۹۶۰)، خودش را به عنوان یکی از معدود سرایندگان شعرهای عاشقانه در سینمای ایتالیا تثبیت کرد، ولی به جز فیلم ***وقایع‌نگاری خانوادگی*** ـ که در سال ۱۹۶۲ جایزهٔ شیر طلایی جشنوارهٔ ونیز را به طور مشترک با ***کودکی ایوان*** تارکوفسکی به دست آورد ـ آثار دیگرش در خارج از ایتالیا شناخته‌شده نیستند. سبک او از هر نوع گرایش ایدئولوژیک یا پیروی از جریان‌های روز رهاست. در عوض، او به موشکافی در احساسات بشری و گردآوری روایات تاریخی علاقه داشت، که بیش از همه در فیلم ***صحرای تاتارها*** (۱۹۷۶) نمایان است.

کمدی ایتالیایی

کمدی در دههٔ ۱۹۳۰ در سینمای ایتالیا پا گرفت، و در دههٔ ۱۹۵۰ تحت تأثیر نئورئالیسم احیا شد، طوری که در دههٔ ۱۹۶۰ این ژانر بر کل صنعت سینمای ملی ایتالیا سایه انداخت. فیلمسازان کمدی ـ کم و بیش آگاهانه ـ تلاش کردند تا سال به سال، چهرهٔ متغیر رفتارها، معیارها و آداب و رسوم اجتماعی را ثبت کنند، تا آینهٔ تیزبین ـ ولی چشم‌پوش ـ نقاط ضعف جامعهٔ ایتالیا باشند. در قرن بیست و یکم، یک مورخ می‌تواند به راحتی از روی سیر تکاملی سینمای کمدی ایتالیا، تاریخچهٔ انسان‌شناسی فرهنگی دورهٔ ۷۹ـ۱۹۶۰ این کشور را بررسی کند. هرچند که دو عامل هست که از معیارهای گویای ژانر کمدی در این سال‌ها منحرف می‌شوند: یکی این که، کارگردان‌ها، نویسندگان و بازیگران این ژانر، همگی دست‌پروردهٔ معیارهایی بودند که دیدگاه خاص خود را بر مضامین فیلم‌ها حاکم می‌کردند؛ و دیگر این که، در طول سال‌ها، ساختارهای روایی این ژانر در شکل و شمایل و قوانین این آثار متبلور شده و امکان بالقوهٔ این ژانر را برای تجزیه و تحلیل وقایع و شخصیت‌ها محدود کرد.

پنج شخصیت برجستهٔ این ژانر در طول این دورهٔ بیست و پنج ساله عبارتند از: آلبرتو سوردی، که روی پرده تصویر یک فرصت‌طلب بی‌شرم، یک کاتولیک ریاکار و یک «بچه‌ننه» بود؛ نینو مانفردی، که طنزی کند و صبور داشت؛ ویتوریو گاسمن، با افراط‌کاری‌های خاص خودش؛ اوگو توگنازی، باانعطاف‌ترین این پنج نفر (و تنها کسی که با یک کارگردان مؤلف این ژانر ـ فرری ـ همکاری کرد)؛ و ـ جدای از سایرین ـ مارچلو ماسترویانی، تنها کسی که در چارچوب ژانر کمدی محصور نماند و به شهرت واقعی بین‌المللی دست یافت.

به جز استثناهایی انگشت‌شمار، مانند برخی آثار آنتونیو پی‌ترانجلی، کمدی ایتالیایی ژانری مردانه بوده، و در بسیاری از اوقات ژانری با میهن‌پرستی متعصبانه. مونیکا ویتی تنها بازیگر زنی بود که توانست در دههٔ ۱۹۷۰ ـ بعد از آثارش با آنتونیونی ـ با سلطهٔ این پنج ستارهٔ مرد و چهار بازیگر نسل جوان‌تر ـ لاندو بوزانکا، آدریانو چلنتانو، جانی دورلی، و جیان کارلو جیانینی ـ مبارزه کند. سایر بازیگران زن ـ کلودیو کاردیناله، کاترین اسپاک، لورا آنتونلی، استفانیا ساندرلی ـ در این ژانر، یا به موفقیت‌هایی زودگذر دست یافتند یا در حد نقش دوم باقی ماندند.

مضامین آثار این ژانر، عمدتاً در این پنج گروه قرار داشتند: ۱) خانوادگی: مجردها، مردهای دو زنه، تنها ماندن‌های دوران تعطیلات، دوران بلوغ، طلاق، و به طور کلی روابط میان زن و مرد؛ ۲) ولایات، بخصوص مناطق جنوبی، با آداب و رسوم، تعصب‌ها و زن‌سالاری‌شان ـ که بخصوص در آثار پیترو جرمی، ***از طلاق به سبک ایتالیایی*** (۱۹۶۱) تا ***مرد فاسد*** (۱۹۶۷)، قابل توجه است؛ ۳) حرفه‌ها یا مقام‌های سیاسی که نشانگر نارسایی‌های دموکراسی ایتالیایی بودند؛ ۴) یک ایتالیایی در خارج از کشور، با همهٔ تعصب‌ها و بی‌قانونی‌هایش؛ ۵) کلیسای کاتولیک، و تقریباً همیشه دربارهٔ رسوایی‌های گوناگون کشیش‌ها. بیشتر تمرکز این آثار روی طبقهٔ متوسط رو به پایان بود، ولی مواردی هم از داستان‌های طبقهٔ متوسط رو به بالا، یا حق طبقهٔ کارگر یا دنیای زاغه‌نشین‌ها هم به چشم می‌خورند، مثل ***نجس، بد، زشت*** (۱۹۷۴) اتوره اسکولا.

کارگردان‌های مهم این ژانر عبارت بودند از دینو ریزی، ماریو مونیچلی، پیترو جرمی، لوئیجی کافه‌چینی، و بعدها آلبرتو لاتوارا، نانی لوی، فرانکو ژیرالدی، لینا ورتمولر و دیگران. ولی فیلمنامه‌نویس‌ها از کارگردان‌ها مهمتر بودند، از جمله آگه و اسکارپلی، رودولفو سونگو، متز و مارچزی، روجرو ماکاری (که ابتدا به همراه اتوره اسکولا کار می‌کرد تا این که اسکولا به کارگردانی روی آورد)، بنونوتی و دی‌برناردی، اینو دی‌کونچینی، برناردینو زاپونی، و اوگو پی‌یرو.

فرانکو کریستالدی (۱۹۹۲-۱۹۲۴)

سرمنشأ بیشتر قدرت (و ضعف) سینمای ایتالیا پس از ۱۹۴۵ را باید در فعالیت‌های پیشگامانه تهیه‌کنندگانش جستجو کرد، کسانی مثل کارلو پونتی و دینو دولارنتیس، و تهیه‌کنندگانی کم‌آوازه‌ترمدل به همان اندازه مهم، مانند ریکاردو جوالینو در شرکت لوکس و جفردو لوسباردو در شرکت تیتانوس. ولی، موفق‌ترین این تهیه‌کنندگان در نظر تداوم، کیفیت و هوش و دقت در کار، بدون شک فرانکو کریستالدی بود.

کریستالدی ـ که در پونتی و دولارنتیس کمی جوان‌تر بود ـ در ۱۹۵۳ از زادگاهش تورین به رم آمد، و با خودش ذوق و سلیقهٔ یک مرد بافرهنگ، هوشیاری و تجربهٔ یک تاجر، شخصیتی محکم و جسارت و بینش یک پیشگام را برای حرفهٔ انتخابی‌اش به ارمغان آورد. او می‌توانست به همان راحتی خواندن یک ترازنامهٔ تجاری، یک فیلمنامه را بخواند یا یک نمایش، آزمایشی را ارزیابی کند.

در میان حدود صد فیلمی که از ۱۹۵۳ به بعد در شرکت او، **Vides** ـ به تنهایی یا با همکاری شرکت‌های دیگر ـ تهیه شد، فیلم اول یا دوم فرانچسکو رزی، مارکو بلوشی، جیلو پونته‌کوروو، البو پتری، فرانچسکو ماسلی و جوزپه تورناتوره ـ که ***سینما پارادیزو*** او با اصطلاحات خودکریستالدی جایزهٔ دوم جشنوارهٔ کن و جایزهٔ اسکار بهترین فیلم خارجی را به دست آورد ـ به چشم می‌خورد.

در کنار نقش مهمش به عنوان معرفی‌کنندهٔ استعدادهای جدید، او با فلینی ـ ***آمارکورد*** (۱۹۷۳) و ***وکشتی به راهش ادامه می‌دهد*** (۱۹۸۳) ـ ویسکونتی ـ ***شب‌های سفید*** (۱۹۵۷) و ***ساندرا*** (۱۹۶۴) ـ و سایر کارگردان‌های تثبیت‌شده هم همکاری کرده، و در ۱۹۸۱ فیلم ***مارکوپولو*** را به کارگردانی جوزپه مونتالدو برای تلویزیون تهیه کرد. در میان موفقیت‌ها بین‌المللی‌اش می‌توان به ***افراد گمنامی*** ماریو مونیچلی (۱۹۵۸)، ***طلاق به سبک ایتالیایی*** پیترو جرمی (۱۹۶۱)، لوکومب لوسین لویی مال (۱۹۷۳) و ***نام گل سرخ*** ژان ـ ژاک آنو (۱۹۸۶) اشاره کرد. فیلم‌های او، سه جایزهٔ اسکار، چهار نخل طلای کن، سه شیر طلای ونیز و مجموعه‌ای از جایزه‌های کم‌اهمیت‌ترا به دست آورده‌اند. او تلاش کرد تا با الگو گرفتن از موج نوی سینمای فرانسه و برنامه‌ریزی‌های گسترده، آینده‌ای منسجم‌تر برای سینمای ایتالیا بسازد: استودیوهای خاص خودش را ساخت، مدرسه‌ای برای بازیگران جوان و گمنام تأسیس کرد و سپس، با آنها قرارداد امضا کرد (از جمله کلودیا کاردیناله که بعدها همسرش شد)، و با استفاده از بهترین فیلمنامه‌نویس‌ها به روند فیلمنامه‌نویسی سیستم داد. شرکت **Vides** اولین محصول مشترک ایتالیا / شوروی (**پردهٔ سرخ** میخائیل کالاتوزوف ۱۹۶۹) را تهیه کرد. او تمام فیلم‌هایش را از مرحلهٔ پیش‌تولید تا فیلمبرداری و مراحل نهایی به قدت دنبال می‌کرد. بدون کریستالدی، امروز چشم‌انداز سینمای مدرن ایتالیا بسیار فقیرتر بود. پس از مرگش، یکی از روزنامه‌ها مقاله‌ای به این نام چاپ کرد: «یک تهیه‌کننده، یک جنتلمن.»

موراندو موراندینی

گزیده فیلم‌شناسی

شب‌های سفید (ویسکونتی، ۱۹۵۷)؛ افراد گمنام (مونیچلی، ۱۹۵۸)؛ Arrivano: titani (تساری، ۱۹۶۱)؛ آدمکش‌ها (پتری، ۱۹۶۱)؛ طلاق به سبک ایتالیایی (جرمی، ۱۹۶۱)؛ سالواتوره جولیانو (رزی، ۱۹۶۲)، La ragazza di Bube (کومنچینی، ۱۹۶۳)؛ I Compagni (مونیچلی، ۱۹۶۳)؛ Sadotta e abbandonata (جرمی، ۱۹۶۳)؛ Vaghe stelle dell´orsa (ویسکونتی، ۱۹۶۴)؛ Ruba al prossimo tuo (ماسلی، ۱۹۶۸)؛ پردهٔ سرخ (کالاتوزوف، ۱۹۶۹)؛ به نام پدر (بلوشی، ۱۹۷۱)؛ قضیهٔ ماتئی (رزی، ۱۹۷۲)؛ آمارکورد (فلینی، ۱۹۷۳)؛ لوکومب لوسین (مال، ۱۹۷۳)؛ نام گل سرخ (آنو، ۱۹۸۶)؛ سینما پارادیزو (تورناتوره، ۱۹۸۸).

کلودیا کاردیناله و رنائوسالواتوری در اشخاص ناشناخته (ماریومونیچلی ۱۹۵۸)

سینمای سیاسی

از ۱۹۴۵ تا به امروز، ایتالیا سابقه‌ای طولانی و مستحکم در سینمای سیاسی داشته است. در دهۀ ۱۹۵۰، این نوع سینما با موفقیت قابل توجه مجموعه فیلم‌های دون‌کامیلو شکوفا شد، مجموعه‌ای که براساس کتاب‌های جیووانی گوارشی ساخته شد و در آن، قهرمان داستان (با بازی فرناندل فرانسوی) و همراهش، پیونه (جینو سروی)، در جامعۀ روستایی و عقب‌مانده‌شان، درگیر جنگ میان کاتولیک‌ها و کمونیست‌ها می‌شوند. برای بررسی آسان‌تر، سینمای سیاسی بعد از ۱۹۶۰ را می‌توان به چهار گروه تقسیم کرد:

۱) جنوب: مسائل مربوط به جنوب، همواره دیرپاترین مشکل سیاسی و اجتماعی ناشی از اتحاد ایتالیا بوده و هست. از ***مبارزه*** (۱۹۵۹) گرفته تا ***پالرمو را فراموش کن*** (۱۹۹۰) و ***خاطرات نئوپولیتن*** (۱۹۹۲)، آثار فرانچسکو رزی همیشه در این گروه حرف اول را زده‌اند. سیسیل ـ این جزیرۀ زیبا و مهد مافیا ـ مورد توجه جرمی، لاتوادا (Mafiose، ۱۹۶۲)، پاسکواله اسکواتیری (The Iron Perfect، ۱۹۷۷)، دامیانو دامیانی و جوزپه فررا هم بوده است.

۲) جنگ، فاشیسم، ضدفاشیسم و جنبش مقاومت: این موج در ۱۹۴۵ و با ***رم، شهر بی‌دفاع*** روسلینی آغاز شد و در فاصلۀ ۶۳ـ۱۹۶۰ از نظر کمی به اوج رسید (در این سال‌ها بیش از چهل فیلم از این گروه، به نمایش عمومی درآمد). بعضی از مهم‌ترین آثار این گروه عبارتند از: Estate Violenta والریو زورلینی، ***شب طولانی ۱۹۴۳*** (۱۹۶۰) فلورستانو وانچینی، Tutti a case لوئیجی کامنچینی، ***زندگی سخت*** (۱۹۶۱) دینو ریزی، ***تعطیلات*** (۱۹۶۳) مارکولتو و ***مظنون*** (۱۹۷۵) فرانچسکو ماسلی.

۳) عدالت: برخی از فیلم‌های سیاسی، به نارسایی‌های پلیس و قضات، و ارتباط میان طبقات سیاسی / اقتصادی با تشکیلات تبهکاری پرداختند. شاید نمونه‌ای‌ترین مثال این گروه، فیلم ***بازجویی از یک همشهری مظنون*** (۱۹۷۰) الیو پتری باشد که از فیلمنامۀ اوگو پی‌یرو با بازی درخشان جیان ماریو ولونته ـ بهترین بازیگر سینمای ایتالیا و قهرمان دو فیلم سیاسی گروتسک دیگر پتری، ***طبقۀ کارگر به بهشت می‌رود*** (۱۹۷۱) و ***تودو مودو*** (۱۹۷۶، براساس رمان لئوناردو اسکیااسکیا) ـ ساخته شد.

۴) تاریخ: فیلم‌های این گروه، وقایع و شخصیت‌های تاریخی را با هدف تفسیر غیرمستقیم حوادث و شخصیت‌های معاصر بازسازی می‌کنند. لیلیانا کاوانی کارش را با دو فیلم تلویزیونی از این نوع ـ ***فرانچسکوی آسیسی*** (۱۹۶۶) و ***گالیله*** (۱۹۶۸) ـ آغاز کرد و سپس با فیلم ***نگهبان شب*** (۱۹۷۴) که کنکاشی در جنبه‌های سادو / مازوخیستی فاشیسم بود، به شهرت بین‌المللی رسید. او در ۱۹۸۹ با فیلمی با بازی میکی رورک دوباره به سراغ شخصیت فرانچسکو رفت. از فیلم‌های این گروه، می‌توان به ***ساکو و وانزتی*** (۱۹۷۱)، ***جوردانو برونو*** (۱۹۷۳) ساختۀ جولیانو مونتالدو؛ ***برونته ـ داستان یک قتل‌عام*** (۱۹۷۰) فلورستانو وانچینی براساس وقایع بخشی از تاریخچۀ نهضت اتحاد اقوام ایتالیایی‌زبان در قرن نوزدهم؛ و ***نبرد الجزایر*** (۱۹۶۵) و ***بسوزان!*** (۱۹۶۹) جیلو پونته‌کوروو (که داستان هیچ کدام در ایتالیا اتفاق نمی‌افتد) اشاره کرد. کمدی‌های تاریخی لوئیجی ماگنی ـ ***در سال خدای ما*** (۱۹۶۹) و ***بنام پاپ و پادشاه*** (۱۹۷۷) ـ هم با طنز ضدکلیسایی‌شان و تحریف تاریخ رم پاپ‌نشین، از آثار غیرعادی این گروه به حساب می‌آیند.

پپلوم (دامن کوتاه جنگجویان باستانی)، سینمای وحشت و «وسترن اسپاگتی»

تاریخچۀ سینمای ایتالیا مملو از اجساد ژانرهای تازه‌ای‌ست که شکل گرفتند، برای مدت کوتاهی به شکوفایی رسیدند، و با تکرار همان فرمول‌هایی که به وجودشان آورده بودند، از بین رفتند. برای مثال، در دهۀ ۱۹۵۰ موج کوتاه‌مدتی از «مستند»های عجیب و غریب شکل گرفت که در دهۀ ۱۹۶۰ به ملغمه‌های مبتذل سکس و خشونت تبدیل شد، مثل ***دنیای یک سگ*** (۱۹۶۲) و ***خداحافظ آفریقا*** (۱۹۶۶) گوالتیرو ژاکوپتی. همچنین ژانرهای فرعی متفاوتی هم ـ از قبیل فیلم‌های جاسوسی، فیلم‌های پلیسی، فیلم‌های اروتیک / پورنوگرافیک و فیلم‌های معمایی و دلهره‌آور ـ به وجود آمدند که هر کدام تلاش می‌کردند با تکیه بر دستاوردهای ژانر قبلی تماشاگرانی را جلب کنند و تنها گاهی به موفقیت‌هایی زودگذر دست می‌یافتند.

ولی در این میان، سه ژانر دیرپاتر بودند و به موفقیت‌های تجاری و حتی هنری هم دست پیدا کردند. با تکیه بر میراثی که در ***کابیریا*** (۱۹۱۴) آغاز شده بود، فیلم‌های «تاریخی / اسطوره‌ای» (یا «پپلوم») با شکل و شمایل تازه‌شان در ۱۹۵۸ و یا فیلم ***مصایب هرکول*** پیترو فرانسیسی دوباره آغاز شدند و دوران شکوفایی‌شان تا ۱۹۶۴ ادامه داشت. شخصیت‌های این آثار، اغلب مردانی قوی‌هیکل ـ معمولاً با نام هرکول یا ماسیس ـ بودند که بیشتر اوقات نقش‌شان را بازیگر آمریکایی و قهرمان سابق زیبایی‌اندام جهان، استیو ریوز، بازی می‌کرد. با لحن طنزآمیز و نوآوری‌های آثاری چون ***هرکول بر علیه آتلانتیس***

(۱۹۶۱) ویتوریو کوتافاوی و هجویه‌ای به نام ***تایتان‌ها*** (دوچو تساری، ۱۹۶۱) به نوعی تشخص هم رسیدند.
در همان سال‌ها، ریکاردو فردا با ***خون‌آشامان*** (۱۹۵۶) و ماریو باوا با **صورتک جن** (۱۹۶۰) ژانر تازه‌ای از سینمای وحشت را در سینمای ایتالیا به راه انداختند که در دو دهۀ بعدی به رشد قابل توجهی رسید. ولی داریو آرجنتو بی‌پرواترین کارگردان این ژانر به حساب می‌آید. پافشاری او بر فرم‌گرایی هذیان‌گونه، او را به کارگردان محبوب تماشاگران و منتقدان نسل جوان‌تر ایتالیا بدل کرد.
ژانر مهم دیگر این سینما ـ چه از نظر کیفیت و چه از نظر تداوم ـ «وسترن ایتالیایی» یا «وسترن اسپاگتی» است. در سال‌های بین ۱۹۶۴ تا ۱۹۷۵، ۳۹۸ فیلم از این دست ـ و اغلب با سرمایه‌گذاری اسپانیایی‌ها، فرانسوی‌ها یا آلمانی‌ها ـ ساخته شد. نقطۀ اوج این گرایش، در ۱۹۶۸ بود که ۷۲ «وسترن اسپاگتی» در یک سال ساخته شد. تکان‌دهنده‌ترین جنبۀ این ژانر، بازگشتش به خشونت ساده / مازوخیستی و بیش از حدی‌ست که گاه به مرز کاریکاتور و هجو هم می‌رسد. سرجیو لئونه مسلماً مستعدترین کارگردانان این ژانر است، ولی بهترین فیلمش نه یک وسترن، بلکه ***روزی روزگاری در آمریکا*** (۱۹۸۴) بود که یکی از معدود فیلم‌های ایتالیایی موفق دهۀ ۱۹۸۰ است.

افول کامل و احیای نسبی

عنوان مقاله‌ای که در ۱۹۷۹ در نشریۀ فرانسوی «لوموند» و در بررسی صنعت سینمای اروپا چاپ شد، «همه ساز خود را می‌زنند، و بدبختی دامن همه را می‌گیرد» بود. و این وصف حال افول کامل و بازگشت‌ناپذیر سینمای سرتاسر اروپا بود؛ ولی شرایط در ایتالیا چیزی کم از فاجعه نداشت ـ چیزی در حد سقوط میزان فروش بلیت از ۵۱۴ میلیون در ۱۹۷۶ تا ۲۷۶ میلیون در ۱۹۷۹. این سقوط در سال‌های پس از آن هم ادامه پیدا کرد: ۱۶۵ میلیون در ۱۹۸۳، ۱۲۰ میلیون در ۱۹۸۶ و تنها ۹۰ میلیون در ۱۹۹۲. علاوه بر عواملی که در مورد سینمای ایتالیا شبیه به سایر کشورهای اروپایی (از جمله اروپای شرقی) بود، رکود بازار سینمای ایتالیا به دلایل شرایط خاص محلی هم بود. مهم‌ترین این عوامل محلی، بی‌توجهی دولت ـ یا حزب حاکم ـ به صنعت فیلمسازی، و رشد فوق‌العاده ایستگاه‌های تلویزیونی خصوصی بعد از ۱۹۷۶ بود که بخش عمده‌ای از برنامه‌هایشان را با پخش فیلم سینمایی پر می‌کردند (چیزی نزدیک به ۱۵۰۰ فیلم در هفته). این رشد بی‌رویه، موجب قدرت انحصاری گروه Finin Vest سیلویو برلوسکونی (با سه شبکۀ تلویزیونی و کنترل غیرمستقیم بر بسیاری از شبکه‌های دیگر) سه رقابت با سه شبکۀ دولتی «RAL» شد. تأثیر این روند بر آزادی عمل تولید سینمایی سریع و قطعی بود. از ۱۹۸۸ به بعد، هشتاد درصد تمامی فیلم‌های داستانی سینمای ایتالیا با سرمایۀ یکی از این گروه‌ها ساخته شده‌اند.

در نیمۀ دوم دهۀ ۱۹۷۰، همگام با زوال فراگیر شرایط اجتماعی و سیاسی کشور (تروریسم، باندهای تبهکاری، اعتیاد، شرایط بحرانی نهادهای سیاسی)، کمدی‌های ایتالیایی دستخوش تغییری عظیم شدند. میراث «استادان» پیر ـ کافه‌چینی، مونیچلی، ریتزی، اسکولا ـ به سبکی زمخت‌تر، دراماتیک‌تر و حتی گروتسک، بدل شد. در دهۀ ۱۹۸۰ نسل تازه‌ای از بازیگر / کارگردان‌ها برای دنبال کردن این مسیر پا به عرصه گذاشتند، که مهمترین‌شان ماسیمو تروییزی، موریزیو نیکتی، کارلو وردونه، فرانچسکو نوتی، و روبرتو بنینی هستند. در واقع، این نانی مورتی بود که با فیلم **من یک دیکتاتورم** (۱۹۷۶) ـ که به طریقۀ سوپر هشت فیلمبرداری شد و بعد به ۱۶ میلی‌متری تبدیل شد ـ و سپس با فیلم‌های Ecce Bombo (۱۹۷۸)، راه را برای این نسل جدید باز کرد. مورتی بیشتر یک طنزپرداز است تا یک کمدین، و بیشتر به کارگردانان جوان دهۀ ۱۹۶۰ نزدیک است تا نسل بعد از خود. مشخصۀ آثارش، نگاهی کنایی و عاطفی به جزئیات زندگی جوانان شهری، تجربه کردن روش‌های روایی تازه، یک جور مالیخولیای عصبی و جستجو برای معیارهای تازه ـ یا رویکرد دوباره به معیارهای کهنه در واکنش به واقعیت متلاشی و بیزارکنندۀ حال حاضر ـ است. ***به نظر می‌آید که مرده... ولی فقط غش کرده*** (۱۹۸۶) نام فیلمی از فلیس فارنیاست، ولی می‌تواند وصف حال سینمای ایتالیا در دهۀ ۱۹۹۰ هم باشد. دیگران آن را به یک کوه یخ تشبیه کرده‌اند که فقط بخش کوچکی از آن روی سطح آب پیداست.

در دهۀ ۱۹۸۰، میزان تولید فیلم‌های داستانی به هشتاد تا نود فیلم در سال کاهش یافت، که از این تعداد هم کمتر از پنجاه درصد شانس اکران گسترده در سالن‌های نمایش را پیدا می‌کردند. محصولات هالیوود بازار را اشغال کرده بودند، چیزی حدود ۷۵ـ۷۰ درصد کل فروش سینماها را به خود اختصاص می‌دادند و تنها ۲۰ درصد را برای فیلم‌های داخلی باقی می‌گذاشتند. در این وضعیت اغماءگونۀ سینمای ایتالیا، چند تا از استعدادهای تازه (هرچند نه همیشه جوان)، توانستند بر سینمای ایتالیا و جهان تأثیر بگذارند.
هرچند جوزپه تورناتوره با دومین فیلمش، ***سینما پارادیزو***

(۱۹۸۹)، و گابریله سالواتوره با پنجمین فیلمش، ***مدیترانه‌ای*** (۱۹۹۱)، جایزهٔ اسکار بهترین فیلم خارجی را گرفتند، ولی در وضعیت مأیوس‌کنندهٔ اواخر دههٔ ۱۹۸۰ و اولین دههٔ ۱۹۹۰، جیانی آملیو بیش از همه در خور توجه است. او که متولد ۱۹۴۵ است کارش را در دههٔ ۱۹۷۰ و در تلویزیون RAI شروع کرد. به عنوان یک کارگردان فیلم‌های بلند، با فیلم To Strike at the Heart (۱۹۸۲) ـ یکی از معدود فیلم‌های ایتالیایی در مورد تروریسم و یکی از بهترین‌هایشان ـ توجه عموم را جلب کرد. فیلم **درهای باز** (۱۹۹۰) به مسالهٔ اجرای عدالت در سیسیل می‌پرداخت، ولی با فیلم **بچه‌دزد** (۱۹۹۲) بود که آملیو توانست دیدگاه ناب و تا حدی اشراف‌منشانه‌اش نسبت به سینما را با شرایط یک داستان احساسی و رقت‌انگیز (که به مسائل اجتماعی هم بی‌اعتنا نیست) منطبق کند و به موفقیت عمومی قابل توجهی دست یابد.

در پایان سال ۱۹۹۲، در مراسم افتتاحیهٔ جشنوارهٔ بین‌المللی سینمای جوان در تورین، گروهی از منتقدان، روزنامه‌نگاران، و اساتید دانشگاه‌ها، گرد هم آمدند تا «پنج کارگردان جوان سال ۲۰۰۰» را انتخاب کنند. از این پنج نفر، دو کارگردان ـ برونو بیگونی و سیلیو سولدینی ـ در میلان کار می‌کنند؛ سومی ـ دانیل سگره ـ در تورین اقامت دارد؛ چهارمی، کارگردان جوان و پرکار تئاتر، ماریو مارتونه، که اولین فیلمش **مرگ یک ریاضی‌دان نئوپولیتن** (۱۹۹۲) بود، در ناپل کار می‌کند. و تنها کارلو مازاکوراتی (که سه فیلم کارگردانی کرده) در رم ـ جایگاه سنتی بخش اعظم سینمای جهان ـ زندگی می‌کند. شاید دلیلش این باشد که احیای سینمای ایتالیا دقیقاً از همین تمرکززدایی و جابجایی از رم به سوی زادگاه‌های اصلی این سینما، شکل خواهد گرفت.

ترجمه: حمیدرضا منتظری

کتاب شناسی

Bandanella, Peter(1990), Italian Cinema: from neorealism to the present.

Brunetta, Gian Piero (1982), Storia del Cinema italiano. Vol II. Dal 1945 agil anni ottanta.

- (1991), Cent'anni di cinema italiano.

Faldini, Franco, and Fofi, Geoffredo(1981), L'avventurosa storia del cinema italiano reccontato dai suio protagonisit, 1960-1969.

- (1984), Il cinema italiano di oggi, 1970-1984: raccontato dai suoi protagoni.

سینمای اسپانیا: پس از فرانکو

مارشا کیندر

درست همان‌طور که جنگ داخلی اسپانیا در سال‌های ۳۹-۱۹۳۶ را بارها تمرینی برای جنگ جهانی دوم نامیده‌اند، می‌توان انتقال سریع و باورنکردنی اسپانیا از استبداد فرانکو به دموکراسی را پیشگویی فروپاشی دوران جنگ سرد در جهان دانست. سینمای اسپانیا در این میان نقش بسیار مهمی در این حرکت اسپانیا به سوی دموکراسی داشت، نه فقط پس از مرگ فرانکو در ۱۹۷۵، بلکه در سال‌های قبل از آن. از دهۀ ۱۹۵۰ به بعد، اسپانیای خفقان‌زده کم‌کم به روی افکار خارجی‌ها باز شد، و سینمای نوین اسپانیا به روی پردۀ سینماهای جهان ظهور کرد.

گسستن بندهای استبداد

به گفتۀ مورخی به نام استنلی پاین (۸-۱۹۸۷)، روند فاشیسم- زدایی در اسپانیا در سه مرحله اتفاق افتاد که اولینش زمانی شروع شد که فرانکو فهمید هیتلر و موسولینی جنگ جهانی دوم را می‌بازند؛ در اوج جنگ سرد (۵۷-۱۹۴۵) سرعت گرفت، یعنی وقتی که اسپانیا کم‌کم به دموکراسی‌های نوپای اروپایی (که بخشی از شکل‌گیری‌شان با سرمایه‌گذاری مارشال پلان آمریکایی بود) نزدیک شد؛ و در دهۀ ۱۹۶۰ به کمک سیاست «درهای باز» (که از طرف وزیر اطلاعات و جهانگردی تازۀ فرانکو، مانوئل فراگا ایریبارن، اعمال می‌شد) شکل نهایی خود را پیدا کرد. این حرکت به سوی آزادی از دو نظر کنایی بود. اول این که برخلاف آن چیزی که برای سرمایه‌گذاران خارجی وانمود می‌شد، رژیم فرانکو کماکان سیاست فرهنگی انعطاف‌پذیری را در داخل اسپانیا دنبال می‌کرد. این تضاد کانون توجه فیلمسازانی بود که می‌خواستند سینمایی مخالف رژیم خلق کنند که بتواند در داخل و خارج کشور تصویر متفاوتی از اسپانیا ارائه کند. و دوم اینکه این فیلمسازان در واقع ناخواسته اهداف فرانکو را برآورده می‌کردند، بخصوص وقتی که فیلم‌هایشان در جشنواره‌های بین‌المللی جوایزی معتبر به دست می‌آورد، و این خودبه‌خود نشانۀ این بود که اسپانیای مدرن حالا توان خلق (وتحمل) یک جریان فرهنگی مخالف رژیم را هم دارد.

این تناقض‌ها در فیلم ***خوش آمدید آقای مارشال!*** (۱۹۵۲) به تصویر کشیده شده است، فیلمی که اولین حضور رسمی اسپانیا در جشنوارۀ کن به حساب می‌آید. داستان طنزآمیز و هوشمندانۀ فیلم (نوشتۀ لوئیس برلانگا و خوآن آنتونیو باردم) دربارۀ مردم دهکدۀ کوچکی در کاستلی است که برای رقابت با سایر اسپانیایی‌ها بر سر سهم‌شان از کمک‌های مارشال پلان لباس کولی‌ها و ماتادورها را می‌پوشند. تصاویر ذهنی فیلم یادآور espanolada است، ژانر محبوبی که با ارائۀ تصاویری غریب از آندلس آن را به عنوان نمونۀ مثال‌زدنی تمام اسپانیا معرفی می‌کند. فیلم نحوۀ بیان دوگانۀ خاص تمام سینماهای به اصطلاح «ملی» را دارد ـ تصویری خیالی از جامعه به کمک بزرگ کردن تفاوت‌های فرهنگی و خصوصیات منطقه‌ای، برای آن که در خارج از کشور فیلم به عنوان یک کالای «ملی» نمودی موفق داشته باشد. اهالی دهکده «واقعاً» نیازمندند، و همان شرایطی را دارند که فیلم‌های نئورئالیست ایتالیایی به تصویر می‌کشیدند؛ ولی آنها به فانتزی‌های هالیوودی چنگ می‌اندازند، و همین باعث می‌شود که بیشتر در قرض و بدهکاری فرو بروند. طی مجموعه‌ای از رؤیاهای طنزآمیز می‌بینیم که چطور از طریق تصاویر فیلم‌های خارجی که در ذهن‌شان تغییر شکل پیدا کرده نیازهایشان را آرزو می‌کنند، شهردار در رؤیا می‌بیند که کلانتر است و در یک کافه همان کارهایی را می‌کند که معمولاً کابوی‌های وسترن‌های هالیوودی می‌کنند، ولی وقتی خوانندۀ کافه به espanolada بازمی‌گردد، او هم به همان الگوی قدیمی آویزان می‌ماند. یک دهقان در رؤیایش می‌بیند که یک تراکتور از آسمان و به وسیلۀ یک هواپیما برای او به زمین می‌افتد. هرچند هم هواپیما و هم تراکتور مارک آمریکایی دارند، ولی سبک نمایش آنها به وضوح از رئالیسم سینمای شوروی گرفته شده است. فیلم نشان می‌دهد که چطور رسم و قاعده‌های کشورهای دیگر می‌توانند به ذهن اسپانیایی‌ها پیوند بخورند و زبان سینمایی تازه‌ای بسازند که توان مبارزه با فرهنگ انعطاف‌ناپذیر رژیم فرانکو را داشته باشد.

جناح مخالف در سینمای رژیم فرانکو در ماه می ۱۹۵۵ و در کنگرۀ ملی چهارروزه‌ای در شهر دانشگاهی سالامانکا شکل گرفت. درست مثل جلساتی که در دهۀ ۱۹۶۰ در اوبرهاوزن موجب شکل‌گیری «سینمای جوان آلمان» شد، این کنگره هم

جناح انتقادکنندهٔ سخت‌گیری را علیه شرایط جاری سینمای اسپانیا به وجود آورد: «پس از گذشت ۶۰ سال از شکل‌گیری سینما، سینمای اسپانیا از نظر سیاسی بی‌اثر، از نظر اجتماعی دروغ، از نظر اندیشه بی‌ارزش، از نظر زیبایی‌شناسی ناچیز، و از نظر صنعتی زمین‌گیر است.» هرچند که این بیانیه توسط باردم (عضو حزب کمونیست اسپانیا) نوشته شده بود، شرکت‌کنندگان کنگره (از هر جناح و حزبی)، از جمله خوزه ماریا گارسیا اسکودرو ـ معاون سابق وزیر فرهنگ اسپانیا ـ با آن موافق بودند. اسکودرو در ۱۹۵۲ مجبور به استعفا شده بود، چون حاضر نشده بود که امتیاز «سرمایه‌گذاری دولت» را به فیلم Alba de América (۱۹۵۱) ـ یک دام پرهزینهٔ تاریخی که توسط شخص فرانکو حمایت می‌شد ـ بدهد و در عوض آن را به اولین فیلم نئورئالیستی اسپانیا، ***مزارع شخم‌زده*** (۱۹۵۱)، واگذار کرد که کارگردانش فالانژیست سابق، خوزه نیوس کنده، بود.

در کنگرهٔ سالامانکا، فیلمسازان چپ‌گرا و راست‌گرا، نئورئالیسم ایتالیایی را الگوی خود قرار دادند، آن را به عنوان نقطهٔ مقابل قراردادهای هالیوودی فرض کردند، و این تضاد را برای بنا کردن ساختار بسیاری از فیلم‌های کلیدی این دوره به کار بردند. در ۱۹۷۱، باسیلیو مارتین پاتینو (یکی از بانیان کنگرهٔ سالامانکا) در فیلمی به نام ***ترانه‌های پس از جنگ*** دوباره به این تضاد رجوع کرد. پاتینو در این فیلم از تصاویر ***دزدان دوچرخه*** دسیکا هم استفاده می‌کند، یکی از فیلم‌های نئورئالیستی که برای اولین بار در ۱۹۵۱ و در هفتهٔ سینمای ایتالیا در مادرید به نمایش درآمد و روی باردم و برلانگا تأثیری عمیق بر جای گذاشت. در این فیلم، قهرمان داستان که از طبقهٔ کارگر است پوستر ریتا هیورث در فیلم ***گیلدا*** را روی دیوار نصب می‌کند، تصویری پرزرق و برق که حواس او و مأمور پلیس را از خیابان پرت می‌کند و دوچرخه‌اش دزدیده می‌شود. این تصویر کنایه‌ای از انتخابی است که فیلمسازان اسپانیایی در دههٔ ۱۹۵۰ با آن روبرو بودند: آیا باید به سبک مستندگونهٔ نئورئالیسم در به تصویر کشیدن مشکلات ویران‌کنندهٔ اجتماعی ـ اقتصادی غبطه می‌خوردند، یا باید از روش عوام‌فریبانهٔ هالیوود برای فرار به قلمروی ملودرام‌های پرزرق و برق و ستارگان افسانه‌ای‌اش پیروی می‌کردند.

مرگ یک دوچرخه‌سوار (۱۹۵۵) باردم ـ یکی از اولین فیلم‌های اسپانیایی که در یک جشنوارهٔ بین‌المللی جایزه‌ای معتبر به دست آورد ـ از این تضاد میان نئورئالیسم ایتالیایی و ملودرام‌های هالیوودی برای بیان یک بحث سیاسی استفاده می‌کند که به جز این امکان طرح نداشت. فیلم از زبان تصویری ملودرام‌های هالیوودی پیروی می‌کند ـ یعنی همان آهنگ تدوین، همان استراتژی‌ها برای همراه کردن تماشاگر با داستان، و همان تأکید روی نماهای درشت چشم‌نواز برای بیشتر جلوه کردن بازیگران. ولی این قراردادها را چنان افراطی به کار می‌گیرد که کاربردهای ایدئولوژیک‌شان را به رخ بکشد، بخصوص کاربردشان را برای برتر جلوه دادن طبقهٔ بورژوا. سپس این سبک را به کمک سکانس‌های نئورئالیستی درهم‌می‌شکند، سکانس‌هایی با نماهای طولانی عمق میدان که از اهمیت قهرمان داستان کم می‌کند و او را در متن تضاد گستردهٔ طبقاتی قرار می‌دهد.

فیلم با تصادف اتومبیل حامل یک زوج بورژوا با دوچرخهٔ یک کارگر که خارج از کادر دوربین اتفاق می‌افتد شروع می‌شود. تصادف در جاده‌ای متروک اتفاق می‌افتد که قبلاً در جنگ‌های داخلی اسپانیا صحنهٔ نبرد بوده، و بنابراین خشونت زمان حال و گذشته ـ که هیچ کدام را نمی‌بینیم ـ نقشی ساختاری پیدا می‌کند. ولی به محض این که تصویر قطع می‌شود به نمای درشت عشاق توی ماشین، تماشاگر کاملاً در متن روایت یک ملودرام بورژوایی قرار می‌گیرد و ناچار با این دو قاتل همذات‌پنداری می‌کند، نه با قربانی ناشناس‌شان که هرگز صورت و جسدش را نمی‌بیند و روی جاده رها شده که بمیرد. ما تنها تصویر چرخ دوچرخهٔ شکسته‌اش را می‌بینیم که در پیش‌زمینه می‌چرخد، تصویری که یادآور ***دزدان دوچرخه*** است.

این تضاد دیالکتیک میان دو زیبایی‌شناسی بیگانه راه را برای شکل‌گیری زبان تصویری ظریف و غیرمستقیم «سینمای نوین اسپانیا» باز کرد، واژه‌ای که اولین بار گارسیا اسکودرو در دههٔ ۱۹۶۰ به کار برد، یعنی دوره‌ای که دوباره به سمت مدیرکل ادارهٔ سینما منصوب شده بود و وظیفهٔ اداری‌اش حکم می‌کرد که این سینمای هنری را در خارج از اسپانیا معرفی کند: «فیلم مثل پرچم است... باید این پرچم را در حال اهتزاز نگهداریم... اگر نمی‌توانیم هالیوود را در زمینهٔ تخصصی‌اش [سینمای تجاری] شکست دهیم، می‌توانیم آن را در زمینهٔ تخصصی اروپا مغلوب کنیم: در زمینهٔ سینمای اندیشه.» ولی برای فیلمسازان جناح مخالف باز هم دشمن اصلی رژیم فرانکو بود که در داخل اسپانیا سانسور شدیدی را اعمال می‌کرد.

فیلمسازی که در دههٔ ۱۹۶۰ بیشترین تلاش را علیه سانسور دولتی از خود نشان داد، تهیه‌کنندهٔ اهل باسک، الیاس کرجتا بود که گروهی تشکیل داد که سبک شاخصی را برای اشارهٔ ظریف و غیرمستقیم به مسائل سیاسی خلق کردند. گروه او عبارت بود از: فیلمبردار مستعد، لوئیس گوادرادو که برای خلق

بازگشت به اشکال سنتی فرهنگ اسپانیا: عروسی خون (کارلوس سائورا، ۱۹۸۱)

«سیاهی» نقاشی‌های استادان قرن هفدهم اسپانیا (مانند موریلو، ریبرا، زورباران، و ولاسکوئز) به شهرت رسید. تدوینگری به نام پابلو جی. دل‌آمو که حذف‌های سبک‌گرایانه‌اش کارکردهای روایی گسترده‌ای داشت؛ و آهنگسازی به نام لوئیس دی پابلو که موسیقی موجز و گویایش اغلب بیان موسیقائی مفاهیمی بود که به کلام درنمی‌آمدند.

مشهورترین آثار کرجتا در دهۀ ۱۹۶۰ توسط کارلوس سائورا کارگردانی شده‌اند، کسی که خیلی زود معتبرترین «مؤلف» سینمای اسپانیا شناخته شد. او که بونوئل را الگوی خود قرار داده بود زبان خشونت در سینما را که همراه با سیاست، مسائل جنسی، و توهین به مقدسات مذهبی، محدوده‌های ممنوعۀ ادارۀ سانسور رژیم فرانکو به حساب می‌آمد گسترش داد. در فیلم **شکار** (۱۹۶۵)، خشونت آیینی شکار برای تداعی وحشی‌گری‌های متقابل جنگ داخلی به کار گرفته شده است. هرچند که شکار در فرهنگ بسیاری از کشورها استعارۀ رایجی برای روایت تمثیلی خشونت به شمار می‌آید، در اسپانیا مفهوم خاصی دارد، چرا که سرگرمی محبوب فرانکو و اطرافیانش بوده است. در **شکار**، همه چیز ـ حس ترس از فضاهای بسته که در روایت فیلم تنیده شده، چشم‌اندازهای بی‌نظیرش، ضرباهنگ احساس‌برانگیز گفتگوها و میزانسن‌اش، موسیقی و تدوین کوبنده‌اش، حذف‌ها و سکوت‌های سنگینش، تاب خوردنش میان نماهای بسیار درشت و نماهای دور و تصاویر جنجالی‌اش از خشونت ـ ناگزیر به سوی پایان فاجعه‌آمیز و محتوم فیلم پیش می‌رود و تأثیرگذاری‌اش را تشدید می‌کند. این ارکستراسیون مقتدرانۀ خشونت تأثیر عمیقی بر سام پکینپا، کارگردان آمریکایی، داشت و آن طور که می‌گویند خودش به سائورا گفته که دیدن فیلم **شکار** زندگی‌اش را عوض کرده است؛ و در آثاری چون ***این گروه خشن*** و ***سگ‌های پوشالی*** روش اسپانیایی‌ها برای نمایش خشونت دوباره به کار گرفته شد.

در فیلم Peppermint frappe (۱۹۶۷) ـ یک تریلر روانشناختی که به بونوئل تقدیم شده ـ سائورا میراث وحشی‌گری را که زیر ظاهر فریبندۀ زیبایی‌شناسی فاشیسم و نئوکاتولیک‌ها پنهان بود افشا می‌کند. روی پرده خشونت چندانی نمی‌بینیم، ولی در عوض می‌بینیم که چطور هر چیزی به کمک تأثیر دوجانبۀ کاتولیسیزم ارتدوکس و کاپیتالیسم مصرفی پست‌مدرن، به چیزی خرافی بدل می‌شود ـ تلفیقی که هم کشور اسپانیا و هم قهرمان سرکوب‌شدۀ داستان، خولیان، را به سرحد جنون می‌رساند. درست مثل معجون مرگباری که نام فیلم هم هست، و درست مانند تصویری که تکنوکرات‌های فرانکو از اسپانیای آن روزها به خارجی‌ها ارائه می‌کردند، شکل ظاهری این ملودرام خوش رنگ در نگاه اول فریبنده است، ولی به زودی ثابت می‌شود که درونش مرگبار است.

اوایل دههٔ ۱۹۷۰ به دورهٔ dictablanda معروف است، آن پنج شش سال قبل از مرگ فرانکو که استبدادی ملایم را به همراه داشتند، دوره‌ای که هنرمندان اسپانیایی راه‌های تازه‌ای برای مبارزه با سانسور دولتی پیدا می‌کردند، و دوره‌ای که سینمای نوین اسپانیا به برخی از بزرگ‌ترین موفقیت‌های جهانی‌اش رسید.

روح کندوی عسل (۱۹۷۳) ویکتور اریک، داستان دختربچه‌ای است که تصاویری را به یاد می‌آورد که در نسخهٔ ۱۹۳۱ ***فرانکشتین*** جیمز ویل دیده است و این تصاویر را برای سر کردن با شرایط زندگی خودش (در روستایی کوچک در کاستیل، کمی پس از پایان جنگ‌های داخلی) به کار می‌گیرد، بخصوص برخوردهایش با یک پناهندهٔ جمهوریخواه که توسط مقام‌های دولتی دستگیر و کشته می‌شود و پدرش که از درون در آستانهٔ فروپاشی است. فیلم به طور ضمنی می‌گوید که بچه‌های رژیم فرانکو بچه‌های فرانکشتین خواهند شد، چرا که به دلیل ضربه‌های تاریخی‌ای که تحمل کرده‌اند (و هنوز در آن زمان قابل نمایش مستقیم روی پرده نبودند) رشد احساسات‌شان پیش از موقع متوقف شده است. سکانس افتتاحیه با جزئیات کامل (کم و بیش در حد یک اثر نژادشناسانه مشخصه‌های فرهنگی یک فیلم وارداتی هالیوودی را به نمایش می‌گذارد، و میزان تأثیر تصاویر فرهنگی بیگانه روی فرهنگی را نشان می‌دهد که وادار به جداافتادگی شده است. فیلم اریک بیشتر روی «روند» تأثیرگذاری فرهنگی تأکید دارد تا روی تأثیر قراردادهایی خاص ـ روندی که بیشتر به کمک تدوین حذفی، رابطهٔ میان صدا و تصویر، و بازتاب‌های فرهنگی و تاریخی به تصویر کشیده شده است.

کارگردان ـ تهیه‌کننده‌ای به نام خوزه لوئیس بورائو در فیلم ***شکارچیان قاچاق*** (۱۹۷۵) که فیلمنامه‌اش را با همکاری مانوئل گوتیرز آراگون نوشته است رویکردی دیگر به این تأثیرگذاری فرهنگی دارد. این فیلم که دو ماه قبل از مرگ فرانکو در مادرید به نمایش درآمد، اولین فیلمی بود که بدون مجوز ادارهٔ سانسور اکران شد، و همین کمک کرد تا پرفروش‌ترین فیلم تاریخ سینمای اسپانیا تا آن زمان لقب بگیرد.

شکارچیان قاچاق واقعیت خشن و ناگواری را به تصویر می‌کشد که زیر ظاهر دروغین اسپانیایی نهفته بود که رژیم فرانکو آن را «جنگل امن» می‌نامید و فیلم با به تصویر کشیدن خیانت، زنای با محارم، و قتل زنجیره‌ای از خصوصیات حیوانی را به نمایش درمی‌آورد که از مقامات دولتی به شهروندان، از شکارچیان به شکار، و از والدین به فرزندان منتقل می‌شوند.

لولاگائوس در فیلم **Poaclers** خوزه بورائو، ۱۹۷۵)

تمام شخصیت‌های اصلی فیلم از نظر احساسی هم بزرگسالانی رشد نیافته‌اند و هم کودکانی قربانی‌شده، از جمله یک مأمور دولتی که شبیه به خود فرانکوست (و خود بورائو نقشش را بازی می‌کند) و قهرمان داستان به نام آنخل که تلاش می‌کند از رابطهٔ نامشروع با مادرش بگریزد. بورائو ادعا کرده که فکر اولیهٔ فیلمش را از بازیگر زنی به نام لولا گائوس گرفته که در فیلم ***تریستانای*** بونوئل نقش ساترنا را بازی می‌کند: «درست مثل ساترن که در نقاشی گویا پسرش را می‌درد، ساترنا هم در جنگل پسرش را می‌درد. این سرمنشأ فیلم بود.»

با وجود آن که منابع و مضامین فیلم کاملاً اسپانیایی هستند، بورائو قراردادهای سبک‌گرایانه‌اش را (مثل شفافیت، خطی بودن، ضرباهنگ، و تدوین موجز) از فیلم‌های حادثه‌ای هالیوود گرفته است. این تلفیق بخصوص در سکانسی تأثیرگذار است که آنخل عملاً مادرش را بیرون می‌کند تا بتواند با تازه‌عروسش تنها بماند. تصویر از زوج جوان به مادر تنها مانده، مارتینا، قطع می‌شود که کنار میز نشسته، مشروب می‌خورد و می‌گرید، و بعد بی‌تابانه دور اتاق می‌چرخد تا انگار وسیله‌ای برای خالی کردن خشمش پیدا کند. در باند صدا، صدای وزش باد با زوزه‌های ماده‌گرگی در بند درهم‌می‌آمیزد. این زوزه‌ها هم بیانگر رنج مارتینا هستند و هم نشان می‌دهند که هدف خشم او چه چیزی خواهد بود. وقتی تصویر قطع می‌شود به نمای دور مارتینا که وارد فضای غارمانندی می‌شود که گرگ در آن به

زنجیر کشیده شده می‌دانیم که چه اتفاقی در آستانهٔ وقوع است. ولی با وجود این، باز هم از وحشیانه بودن ضربات مارتینا و نماهای درشت حیوان در حال مرگ و چهرهٔ مارتینا تکان می‌خوریم. هماهنگی فوق‌العادهٔ این نماها کمک می‌کند تا از همین لحظه بدانیم که سرنوشت این ماده‌گرگ نه تنها نشان‌دهندهٔ سرنوشت نهایی همسر آنخل (که بعداً به دست مارتینا کشته می‌شود)، بلکه سرنوشت خود مارتینا را نشان می‌دهد (که به دست پسرش به قتل می‌رسد). و سپس، از خشونت تکان‌دهندهٔ این سکانس بی‌کلام تصویر مستقیماً قطع می‌شود به نمای دوری از یک چشم‌انداز زیبای خوش‌آب و رنگ که یادآور همان تصویر دروغین «جنگل امن» فرانکوست، تصویری که حالا به کمک ابزارهای ناب سینمایی جعلی بودنش کاملاً به نمایش درآمده است.

آزادی و بحران و انحراف

در ۱۹۷۸ (تنها سه سال پس از مرگ فرانکو)، اسپانیا به یک دموکراسی پارلمانی رسید که کشور را به هفده جامعهٔ خودمختار تقسیم کرد. تأثیر این تمرکززدایی دراماتیک بیشتر روی تلویزیون پدیدار شد تا سینما، یکی به این دلیل که رسانهٔ گروهی بی‌واسطه‌تر و روزمره‌تری است، و دیگر به دلیل شرایط متغیر اقتصادی. در همان روزهایی که میزان تولید سینمای اسپانیا در حال سقوط بود، تلویزیون اسپانیا به همان اندازه رشد می‌کرد، چه در سطح محلی و منطقه‌ای (با افتتاح هفت شبکهٔ محلی جدید که با زبان محلی‌شان برنامه پخش می‌کردند و توسط دولت ایالتی اداره می‌شدند) و چه در سطح گسترده‌تر (با افتتاح سه شبکهٔ خصوصی جدید که لااقل بخشی از سرمایه و کنترل‌شان از خارج از اروپا بود). با علاقمندشدن شرکت‌های چندملیتی به ورود به این بازار میزان آگهی‌های تجاری تلویزیون اسپانیا طی دههٔ ۱۹۸۰ هفت برابر شد که در این دهه بالاترین رکورد در میان تمام کشورهای دنیاست. این رشد بی‌سابقه موجب سقوط تعداد سینماروها (از ۳۳۱ میلیون تماشاگر در ۱۹۷۰ به ۱۰۱ میلیون در ۱۹۸۵) و همچنین کاهش نگران‌کنندهٔ تعداد سینماها شد. چیزی که اوضاع را بدتر می‌کرد این بود که سهم فیلم‌های وارداتی از همین بازار راکد روز به روز بیشتر می‌شد. در ۱۹۸۵، فیلم‌های اسپانیایی تنها ۱۷/۵ درصد بازار داخلی را به خود اختصاص دادند، در حالی که این رقم در ۱۹۷۰ چیزی حدود ۳۰ درصد بود، و در پایان دههٔ ۱۹۸۰ این میزان به حد ۱۰ درصد سقوط کرد. فیلمسازان تمام ایالت‌های اسپانیا مجبور بودند با این بحران مهلک سازگار شوند، و به نظر می‌رسید که این بحران برای کارگردانان کاستیلی کمتر خطرناک باشد تا کارگردانان کاتالان و باسک، بخصوص از وقتی که استفاده از زبان و فرهنگ محلی‌شان قانوناً منعی نداشت. برلانگا در ۱۹۸۳ نوشت: «به جای سانسور سیاسی و ایدئولوژیک که تا به حال به آن عادت کرده بودیم، حالا داریم تأثیرهای چیزی را حس می‌کنیم که می‌شود اسمش را سانسور اقتصادی گذاشت.» در ۱۹۸۲، دولت سوسیالیست تازه به قدرت‌رسیدهٔ فیلیپ گونزالس فیلمسازی به نام پیلار میرو را به سمت مدیرکل ادارهٔ سینما محسوب کرد که به ظاهر نشانهٔ شروع دوران سوسیالیستی تازه‌ای برای آزادی کامل هنری بود، و خانم میرو هم بلافاصله تلاشش را برای از بین بردن بحران آغاز کرد. با وجود آن که در ۱۹۷۷ سانسور از نظر قانونی منع شده بود، در ۱۹۸۰ فیلم نامتعارف El crimen de cuenca خانم میرو به دلیل «اهانت» به نیروهای انتظامی توسط پلیس توقیف شد وقتی بالاخره فیلم در ۱۹۸۱ اکران شد، مانند **شکارچیان**

پدر و آلمودوار درحال راهنمایی ویکتوریا آبریل در فیلم پاشنه‌های بلند (۱۹۹۱)

مانوئل دی‌اولیویرا (ـ ۱۹۰۸)

مانوئل کاندیدو پنیتو دی‌اولیویرا در شهر اوپورتو (دومین شهر مهم پرتقال) و در یک خانواده بورژوای مرفه به دنیا آمد. او که پسر ارشد خانواده بود، نزد فرقهٔ ژزوئیت‌ها آموزش دید، فرقه‌ای که توسط جمهوری‌خواهان انقلابی ضدروحانیون، از پرتقال بیرون رانده شده بودند و در لاگواردیا ـ جایی در آن طرف مرز با اسپانیا ـ مدرسه‌ای ساخته بودند.

در جوانی، مانوئل ورزش را ترجیح می‌داد، از هواداران «ماشین‌های پرنده» بود و در پرتقال و کشورهای خارجی یک قهرمان موتورسواری به حساب می‌آمد. سینما به عنوان نشانه‌ای از عصر نوین او را به خود جلب کرد؛ آندره دید، خوانندگان ایتالیایی اپرا، مکس لیندر، سریال‌های آمریکایی، و چاپلین، همه او را شیفته کردند، و بعد از دیدن **برلین: سمفونی یک شهر** (۱۹۲۷) والتر روتمان، به این فکر افتاد که خودش هم فیلمی بسازد. در کلاس‌های درام رینو لوپوی ایتالیایی شرکت کرد، در یکی از فیلم‌های او ـ ***Fatima Miraculosa*** (۱۹۲۷) ـ بازی کرد، و عکسش در مجلات سینمایی چاپ شد. به همین دلیل، کارنامهٔ هنری او در مسیری کاملاً متفاوت نسبت به دیگر فیلمسازان پرتقالی هم‌نسل خودش پیش رفت، کسانی که اولین «انقلاب» را در سینمای پرتقال به وجود آوردند (اواخر دههٔ ۱۹۲۰ و اوایل دههٔ ۱۹۳۰) و کارشان را از تئاتر و روزنامه‌نگاری شروع کرده بودند.

با وجود این آغاز عجیب و غریب، اولیویرا با اولین فیلمش، ***دوئورو، کار روی رودخانه*** (۱۹۳۱)، منتقدان را شگفت‌زده کرد، فیلمی که تجربه‌ای قابل توجه در مونتاژ به حساب می‌آید و به آثار آوانگارد دوره‌ای شبیه است که اولیورا شناختی از آن نداشت. او سپس در فیلم ***آواز لیسبون*** (۱۹۳۳) ـ اولین فیلم ناطقی که به تمامی در پرتقال فیلمبرداری شده ـ بازی کرد و در دههٔ ۱۹۳۰ فیلمنامه می‌نوشت،ولی چون سرمایه نداشت، فیلم‌های سفارشی می‌ساخت (که حالا هیچ نسخه‌ای از آنها در دست نیست). در این دوران، اولیویرا با روشنفکران پرتقالی که از ***دوئورو*** خوش‌شان آمده بود، ارتباط برقرار کرد، و وقتی بالاخره اولین فیلم بلندش، ***Aniki Bobo*** (۱۹۴۲) را ساخت، فیلم دغدغه‌های زیبایی‌شناختی و ماوراءالطبیعه‌ای داشت که با سینمای پوپولیست و کلیشه‌ای آن روزهای پرتقال، به کلی متفاوت بود. پس از جنگ، ***Aniki Bobo*** در اروپا به نمایش درآمد و منتقدان از شباهت‌های آن با نئورئالیسم ایتالیا (بخصوص استفاده‌اش از مکان‌های واقعی و بازیگران غیرحرفه‌ای خردسال) متعجب شدند.

به نظر می‌رسید که جاه‌طلبی‌های اولیویرا در همین جا به پایان رسیده، و او سینما را رها کرده تا ادارهٔ کارخانجات نساجی پدرش را به عهده بگیرد. ولی دغدغه‌های هنری رهایش نکرد و در ۱۹۵۶ با فیلم کوتاه ***نقاش و شهر*** به سینما بازگشت. ولی حالا دیگر چندان به تدوین علاقمند نبود، بلکه ارتباط میان سینما و تئاتر، و توانایی سینما برای نمایش «تمام واقعیت»، برایش جالب بود. شروع کرد به استفاده از نماهای طولانی، و توجه کامل به متن‌های تئاتری و کلام بازیگران. ***of SpringAct*** (۱۹۶۰) و ***شکار*** که در ۱۹۶۳ اکران شد، پیشاپیش نشانهٔ چیزی هستند که پازولینی بعدها «سینما ـ شعر» نامید. اگر مستندهای اواخر دههٔ ۱۹۳۰، دههٔ ۱۹۴۰ و دههٔ ۱۹۵۰ او داستانی بودند، این فیلم‌های داستانی‌اش به سینمای مستند نزدیک شده بودند.

ولی پس از شصت سالگی بود که اولیویرا دوران مداوم کار هنری‌اش را با «تترالوژی عشق یک‌طرفه» بین سال‌های ۱۹۷۱ تا ۱۹۸۱ آغاز کرد. ادعا می‌کرد که: «سینما وجود ندارد. تئاتر وجود دارد. سینما یک راه ثبت آن است.» فیلمی هفت ساعته براساس ***Le Soulier de satin*** کلودل ساخت که در ۱۹۵۸ شیر طلای جشنوارهٔ ونیز را برد. در ***Mon Cas*** نقش هنرمند خلاق و سینما را زیر سئوال برد.

در ***کمدی شیطانی***(۱۹۹۱) به رمز و رازهای بنیادین وضعیت بشری حمله کرد. در ***نه، یا گزافه‌گویی فرمانده***(۱۹۹۰) *[No, or the commander´s Vainglory]* دیدگاه خودش را نسبت به تاریخ پرتقال ارائه کرد. در ***Val Abraham*** (۱۹۹۲) bovaryism را دوباره تفسیر کرد، و در ***جعبه*** (۱۹۹۴) به اجتماعات کوچک بشری پرداخت.

اولیویرا نماد سینمای پرتقال به حساب می‌آید، و در اروپا، ژاپن و آمریکا مورد تحسین قرار گرفته است. ولی در پرتقال شخصیتی تنهاست، و جامعه‌ای که از فیلم‌هایش سردرنمی‌آورند، طردش کرده‌اند. ولی او بی‌اعتنا به این حرف‌ها، در عصر «سمعی ـ بصری» از اشراف‌منشی هنر سینما دفاع می‌کند.

تضاد شگفت‌انگیز نهفته در آثارش ـ که از فیلم‌های صامتش شروع شد و پس از هشتادمین سالگرد تولدش به اوج رسیده ـ از نوع نگرشش به سینما ناشی می‌شود. از هرگز از سینمای تجربی ـ که از همان ***دوئورو*** در آثارش به چشم می‌خورد ـ جدا نشده، ولی آثار بعدی‌اش از کارهای تحقیقاتی رسمی فراتر رفته‌اند و به کنکاش در ماهیت هنر سینما، یا اصلاً خود هنر، رسیده‌اند. گاهی در فیلم‌هایش نماهای ده دقیقه‌ای دیده می‌شود (***Le Soulier de Satin***) و گاهی هم میلی‌متر به میلی‌متر قطع می‌کند (***کمدی شیطانی***). گاهی نماهای متحرکی نظیر نماهای آثار کلاسیک سینما در آثارش به چشم می‌خورد (نمای افتتاحیه ***نه، یا گزافه‌گویی فرمانده*** و نمای پایانی ***Val Abraham***)، و گاهی از نمایی بسیار پیش‌پاافتاده و عاری از هر نوع تجربه استفاده می‌کند (***روز ناامیدی*** [۱۹۹۲] و ***جعبه***). برخی آثارش مضامینی بزرگ دارند (تاریخ، عشق، مرگ)، و فیلمنامهٔ برخی دیگر را می‌توان در چند خط خلاصه کرد. گاهی در نقش یک ماوراءالطبیعه‌شناس کارکشته ظاهر می‌شود، و گاهی دیدگاه‌های کلی‌نگر دیگران را تقلید می‌کند.

این فیلمساز عمیق و روشنفکر، هم آخرین بازماندهٔ فیلمسازان بزرگ اولیه به شمار می‌آید (می‌توان او را با درایر و فورد مقایسه کرد)، و هم یکی از نشانه‌های سینمای مدرن. برای او، دنیایی که خودش را به نمایش می‌گذارد، دنیایی‌ست که خودش را معرفی می‌کند. دنیایی اسیر رؤیای وحدتی اولیه و نهایی. و هرچند که او سبکی کاملاً شاخص خلق کرده (هر فیلم اولیویرا را می‌توان روی هر کدام از نماهایش

شناخت)، ولی در بند یک تئوری یا یک مضمون خاص گرفتار نشده‌است. هر کدام از فیلم‌های او همه چیزهایی را که فکر می‌کردیم راجع‌به او می‌دانیم، زیر سئوال می‌برد.

گزیده فیلم‌شناسی

برلین: سمفونی یک شهر (۱۹۲۷)، دوئورو، کارروی رودخانه (۱۹۳۱)، آواز لیسبون (۱۹۳۳)، شکار (۱۹۶۳)، جعبه (۱۹۹۴)، کمدی شیطانی (۱۹۹۱)

کتاب شناسی

Benarda da Costa, Jao(ed)(1981), Manoel de Oliveira.

-(1988), Manoel de Oliveira: Alguns Projectos nao realizados e outros texto(Manoel de Oliveria: Some unrealized Projects and other texts).

Lardeau, Yann, Tacelin, Philippe, and Parsi, Jacques(1988), Manoel de Oliveria.

Wakeman, John(1987), Manoel de Oliveria in World Film Directors, i(1890-1945).

قاچاق، رکورد فروش سینمای اسپانیا را شکست. در ۱۹۸۳، خانم میرو متوجه شد که نمی‌توان انتظار داشت که فیلم‌های اسپانیایی زیادی بتوانند در بازار داخلی دوام بیاورند، بنابراین قانون جدیدی برای حمایت از فیلم‌های اسپانیایی در مقابل فیلم‌های خارجی تصویب کرد و میزان یارانهٔ دولتی سینما را هم افزایش داد. ولی تولید فیلم کماکان تحت فشار بود (و در ۱۹۸۹ به پایین‌ترین حد خود، چهل و هفت فیلم در سال، رسید)؛ تنها چیزی که افزایش یافت، هزینه‌های تولید و مخارج دولت بود. مخالفان میرو او را به دلیل تشویق هنرمندان «خودنما» برای در نظر نگرفتن شرایط اجتماعی و تغییر سلیقهٔ تماشاگران اسپانیایی، مورد حمله قرار دادند.

زمان تحول فرارسیده بود، و پدرو آلمودوار شرایطش را فراهم کرد؛ خودش می‌گفت: «فیلم‌هایم ذهنیت تازه‌ای را به نمایش می‌گذارند که در اسپانیای پس از مرگ فرانکو به وجود آمده، بخصوص بعد از ۱۹۷۷... همه شنیده‌اند که حالا شرایط در اسپانیا خیلی فرق کرده... ولی این تغییر توی سینمای اسپانیا چندان محسوس نیست... توی فیلم‌های من، می‌توانند ببینند که اسپانیا چقدر عوض شده... چون حالا دیگر می‌شود فیلمی مثل ***قانونِ هوس*** را ساخت.»

وقتی ***قانونِ هوس*** (۱۹۸۶) در جشنوارهٔ برلین ۱۹۸۷ در میان منتقدان جنجال به پا کرد و از نظر تجاری هم در بازارهای خارجی موفق بود، دولت سوسیالیست از آن برای معرفی صنعت سینمای اسپانیا استفاده کرد ـ یعنی استراتژی شبیه به سوءاستفادهٔ فرانکو از شخصیت‌های مخالفانی مانند سائورا و کرجتا. با وجود صحنه‌های غیراخلاقی و مضمون همجنس‌بازانهٔ فیلم، Fotogramasy Video (قدیمی‌ترین و پرخواننده‌ترین مجلهٔ سینمایی اسپانیا) آن را الگویی برای آیندهٔ سینمای اسپانیا دانست، فیلمی که می‌توانست توجه محافل بین‌المللی را جلب کند، «نه فقط از روی گنجکاوی فرهنگی، بلکه به عنوان یک کالای قابل صادر شدن و گران‌بها.» با وجود این موفقیت آلمودوار به دلیل خطر کردنش به دست آمده بود. با تماشای صحنه‌های غیراخلاقی فیلم، تماشاگران این خطر را پذیرفته‌اند که خود را در معرض بی‌ثباتی اخلاقی و انحراف قرار دهند، یعنی دقیقاً همان اتفاقی که برای آنتونیو باندراس در شروع ***قانونِ هوس*** و با تماشای یک فیلم پورنوگرافیک می‌افتد. در واقع، آلمودوار به زودی موفق شد این بی‌بندوباری جنسی را (به جای ژانر قدیمی espanolada) به عنوان الگوی فرهنگی تازه‌ای برای اسپانیای بی‌قید و بند پس از فرانکو تثبیت کند.

بنابراین او مسائل اصلی را به حاشیه کشاند، و به این ترتیب سینمای اسپانیا را از حاشیه‌نشینی در بازار جهانی نجات داد. در ۱۹۹۱ «ورایتی» در گزارشی اعلام کرد که در میان فهرست ۱۳ فیلم اسپانیایی پرفروش در سینماهای آمریکا شش فیلم از آلمودوار به چشم می‌خورد.

در دهۀ ۱۹۹۰ و با تمایل اسپانیا به نزدیک شدن به اعضای دیگر اتحادیۀ اروپا این موفقیت جهانی بیش از پیش تثبیت شد. برعکس، سال ۱۹۸۳ که گونزالس می‌خواست استحالۀ ایدئولوژیک اسپانیا را به نمایش بگذارد و به همین دلیل از خانم میرو حمایت می‌کرد، در ۱۹۹۲ او بیشتر علاقمند بود که مسئولیت‌پذیری اقتصادی‌اش را در قبال دوستان اروپایی‌اش نشان بدهد تا اسپانیا بتواند به معیارهای اقتصادی تصویب‌شده در پیمان ماستریخت در دسامبر ۱۹۹۱ برسد. با توجه به فشار روزافزون برای حذف سوبسید صنایع ضرردهه، سئوال مهم این بود که آیا سینما و تلویزیون را باید از این قاعده مستثنی کرد یا نه، چرا که آنها محصولات فرهنگی خاصی تولید می‌کردند که تصویر هویت ملی اسپانیا را به جهانیان عرضه می‌کرد.

در ژوئن ۱۹۹۲، فیلمسازان اسپانیایی کنفرانس سه‌روزه‌ای را در مادرید به نام «Audiovisual Espanol 93» برگزار کردند. شرکت‌کنندگان در کنفرانس مصرانه از دولت خواستند قانونی را به تصویب برساند که از سینمای اسپانیا در مقابل سلطۀ هالیوود و محصولات مشترک اروپایی ـ که هویت فرهنگی خاص اسپانیا و ایالاتش را تهدید می‌کردند ـ حمایت کند. مانند کنگرۀ سالامانکا، این کنفرانس هم با بیانیه‌ای کوبنده به پایان رسید، و این بار توسط مدیر کنفرانس، رومن گوبرن، هشدار داد که بدون حمایت دولت، «در سال ۱۹۹۵ به جای جشن گرفتن یکصدمین سال حیات سینمای اسپانیا، باید در مراسم تشییع جنازه‌اش شرکت کنیم.» در «موافقتنامۀ عمومی مشاغل و تعرفه‌ها» (GATT) در ۱۹۹۳، سینما و تلویزیون با در نظر گرفتن شرایط خاص‌شان مستثنی شدند و حمایت موردنظر فیلمسازان میسر شد.

با وجود بیانیۀ تلخ گوبرن، در اوایل دهۀ ۱۹۹۰ اسپانیا سه موفقیت بزرگ در آمریکای شمالی به دست آورد که هیچ کدام ساختۀ آلمودوار نبودند، هرچند که به کمک او بود که راه موفقیت آنها هموار شده بود: ***عشاق*** (۱۹۹۰) وینسنت آراندا، Ham, Ham (۱۹۹۱) بیگاس لونا و Belle Epoque (۱۹۹۲) فرناندو تروئبا. کارگردانان هر سه فیلم در اسپانیا بسیار معتبرند، ولی در خارج از این کشور چندان شناخته‌شده نیستند. هر سه تلاش می‌کنند تا اسپانیای بی‌قید و بند پس از فرانکو را با فرهنگ مخالف رژیم سابق مربوط کنند، و هر سه نفر از قدرت بالقوه مخرب ملودرام افراطی استفاده می‌کنند، سنتی که به دهۀ ۱۹۲۰ و ***سگ آندلسی*** بونوئل بازمی‌گردد و در دهۀ ۱۹۸۰ توسط آلمودوار به جریان روز تبدیل شد. هرچند این فیلم‌ها حالت همجنس‌گرایانه پیدا نمی‌کنند، ولی هر سه فیلم براساس تمایل شخصیت‌های زن بنا شده‌اند.

عشاق بیانگر نیروی مخرب زنانگی است که هستۀ فیلم نوآر را تشکیل می‌دهد، یعنی ژانری که پس از جنگ جهانی دوم شکل گرفت و تأثیر گسترده‌ای بر سینمای جهان داشت. فیلم که براساس ماجرای یک قتل واقعی (که در دوران استبداد دهۀ ۱۹۵۰ اتفاق افتاده) ساخته شده نشان می‌دهد که «فیلم نوآر اسپانیایی» می‌تواند نقش مهمی را در این ژانر ایفا کند. لوئیزا ـ با بازی ویکتوریا آبریل (که هرچند مدتی طولانی با آراندا همکاری کرد، ولی با [Tie me up! Tie me down!۱۹۸۹]، ساختۀ آلمودوار به ستاره‌ای بین‌المللی تبدیل شد) ـ یک «زن مرگبار» است که نه تنها قهرمان جوان داستان را اغوا می‌کند و تمایلات خودش را به او می‌قبولاند، بلکه حتی تمام جزئیات این رابطۀ عاشقانه را هم کنترل می‌کند. ظرافت فوق‌العادۀ صحنه‌های بی‌پروای فیلم نشان می‌دهد که چرا ترس از قدرت زنانگی یکی از عناصر ساختاری فیلم نوآر است.

Ham, Ham به ظاهر این سئوال را مطرح می‌کند که آیا تأثیر این گرایش تاریخی اسپانیا به دموکراسی و مصرف‌گرایی پست‌مدرن به همان اندازه که تبلیغ می‌شود آزادی هم به همراه داشته یا نه. شخصیت اصلی فیلم تاجری است که نقشش را خوان‌دیه‌گو بازی می‌کند، بازیگری که برای اولین بار در یک فیلم داستانی (Dragon Rapide [۱۹۸۶] هایمه کامینو) نقش فرانکو را روی پرده بازی کرد. در نمای افتتاحیه، یکی از بیابان‌های بی‌آب و علف اسپانیا را از پشت هیکل ضدنور و غول‌آسای یکی از آن گاوهای نر سیاه می‌بینیم که برای آگهی برندی آزبرن به کار می‌روند. این نشانۀ سنتی اسپانیا بعد رقیب تازه‌ای پیدا می‌کند: یکی از آن تابلوهای آگهی غول‌آسای شهری که مؤسسۀ خانوادۀ مانوئل برای سه نسل طراحی کرده است. ولی نیروی محرکۀ این ملودرام پرحادثه و سریع تمایل شخصیت زن است که بخصوص در صحنۀ خنده‌داری به چشم می‌آید که همسر مانوئل برای تابلوی آگهی لباس سوارکاری، از میان صفی از مردان جوان و زیبا، یکی را انتخاب می‌کند. بالاخره انتخاب او مربوط به جوانی به نام گونزالس است که می‌خواهد گاوباز شود و برای کمپانی گوشت «Los Conquistadores» هرنان کورتز سالامی می‌برد. درست

مثل تابلوهای تبلیغاتی، تصاویر بی‌پروای فیلم هم با توجه به سلیقهٔ زنان و مردان ساخته شده‌اند. فیلم‌های بیگاس لونا هم مثل آثار آلمودوار افراطی هستند که بیش از آن که مورد توجه عشاق آزاداندیش قرار گیرند، علاقهٔ کسانی را جلب می‌کنند که در یک جامعهٔ مصرفی تمایل جنسی‌شان به حد بیماری روانی می‌رسد. فیلم‌های او نشان می‌دهند که تصویر اسپانیای بی‌قیدوبند پس از فرانکو می‌تواند به همان اندازهٔ espanoladas رژیم فرانکو دروغین باشد.

برعکس، Belle Epoque فرناندو تروئبا نشان می‌دهد که «ذهنیت آزاد نوین» ریشه‌ای تاریخی در دوران قبل از جنگ داخلی اسپانیا دارد، دورانی که تروئبا آن را به عنوان یک فانتزی ایده‌آل برای تماشاگرانی ارائه می‌کند که از آلمودوار یک ستاره ساختند. فیلم با خودکشی شروع می‌شود و با خودکشی دیگری به پایان می‌رسد؛ خودکشی آدم‌هایی که مفهوم خاص فرهنگی‌شان را قاعدتاً فقط تماشاگران اسپانیایی درک می‌کنند (یک گارد دولتی با تمایلات هرج و مرج‌گرایانه، و یک کشیش کاتولیک که به فلسفهٔ اونامونو پای‌بند است)، ولی کمدی سنت‌شکنانهٔ بخش میانی فیلم باعث شد که در مراسم اسکار ۱۹۹۴ ***وداع با محبوبم*** چینی را شکست دهد. ولی فیلم آن‌قدرها هم که به نظر می‌رسد سنت‌شکنانه نیست، چون در شادترین صحنه‌اش (جایی که دختر همجنس‌باز و زیبایی در لباس افسران زن، قهرمان فیلم را که لباس زنانه پوشیده اغوا می‌کند) هم پوشیدن لباس جنس مخالف در قالب رابطه با جنس مخالف قرار می‌گیرد. حرف‌های طنزآمیز تروئبا به هنگام دریافت جایزهٔ اسکار هم این ژست رادیکال را تأیید کرد. او ابتدا از اینکه یک خدانشناس است و نمی‌تواند از خدا تشکر کند عذرخواهی کرد و بعد در عوض از بیلی وایلدر تشکر کرد، یعنی همان فیلمسازی که آلمودوار همیشه به عنوان مهم‌ترین الگویش از او نام برده است. وایلدر هم مثل آلمودوار یک اروپایی است که در هالیوود به موفقیت رسیده، هم در زمینهٔ کمدی‌هایی دربارهٔ تغییر جنسیت مثل ***بعضی‌ها داغشو دوست دارند***، و هم در زمینهٔ فیلم نوآرهایی مثل ***غرامت مضاعف*** و ***سانست بلوار***. و این دقیقاً همان قلمرویی است که سینمای «اسپانیای بی‌قید و بند» در حال کشف آن است: دنبال کردن آن میل مبهم هوس جهانی شدن.

ترجمه: حمیدرضا منتظری

کتاب شناسی

D'Lugo, Marvin(1991), Carlos Saura: The Practice of Seeing.

Hopewell, John(1986), Out of the Past: Spanish Cinema after Franco.

Kinder, Marsha(1987), Pleasure and the New Spanish Mentality: A Conversation with Pedro Almodovar.

- (1993), Blood Cinema: The Reconstruction of National Identity in Spain.

Kovacs, Katherine S.(1983), Berlanga Life Size: An Interview with Luis Garcia Berlanga.

Maxwell, Richard(1994), The Spectacle of Democracy: Spanish Television, Nationalism and Political Transition.

Payne, Stanley(1987-8), SpanishFascisn

Smith, Paul Julian (1992), Laws of Desire: Question of Homosexuality in Spanish Writing and Film, 1960-1990.

سینمای انگلستان: جستجو برای هویت

دونکان پتری

تاریخ سینمای انگلستان با خوش‌بینانه‌ترین نگاه، همیشه پر از فراز و نشیب بوده است، حرکت دایره‌ای و تکراری از اعتماد به نفس و رواج تا سقوط و کساد. دوره‌ای که از ۱۹۶۰ آغاز می‌شود هم شاهد چنین نوسان‌هایی بوده، ولی با یک تفاوت اساسی: اوایل دهۀ ۱۹۹۰ می‌شد راجع به این بحث کرد که سینمای انگلستان ـ به عنوان چیزی که در یک مکانیسم صنعتی خاص ریشه دارد که کارش تولید انبوه داستان‌های سمعی / بصری برای نمایش در سینماهاست ـ دیگر وجود خارجی ندارد. تولید فیلم ادامه داشت، ولی بیشترشان برای تماشاگران تلویزیونی بودند، همراه با چیزی مثل صحنۀ تئاتر به عنوان یک جور ویترین؛ و فیلم‌هایی که بیش از دیگران خودآگاهانه «انگلیسی» بودند، اغلب با سرمایه‌های آمریکایی و برای بازار آمریکا ساخته می‌شدند. بنابر این نشانگر روند تحولی اساسی یا سقوطی مرگبار است ـ بسته به آنکه از نگاه شما، سینما چیست یا چه باید باشد. این دوره از میانه‌های یک دورۀ شکوفایی شروع می‌شود، ولی قبل از آن هم، نشانه‌های فعالیت برخی تهیه‌کنندگان انگلیسی پدیدار شده بود که می‌خواستند از ساختارهای غالب این صنعت مستقل شوند. چنین «استقلالی» در دهۀ ۱۹۸۰ شکل قابل توجه‌تری به خود می‌گرفت، ولی تا آن زمان صنعت سینما دست‌خوش تغییراتی بازگشت‌ناپذیر شده بود.

از سینمای آزاد تا «موج نو»

آغاز دهۀ ۱۹۶۰ هم‌زمان بود با دمیده شدن جان تازه‌ای در کالبد سینمای انگلستان که به اعتقاد خیلی‌ها یک دهه بی‌خیالی و سترونی را پشت سر گذاشته بود. «موج نو»ی انگلستان، با تمرکزش بر تجربه‌های معاصر طبقۀ کارگر، از «سینمای آزاد» سرچشمه گرفت، جنبش فیلمسازان و منتقدان مخالف، مثل لیندزی اندرسون، کارل رایتز، و تونی ریچاردسون، که متعهد بودند فرهنگ سینماییِ در حال احتضار انگلستان را تکان دهند. این فیلمسازان در اواخر دهۀ ۱۹۵۰، مستندهای تأثیرگذاری ساخته بودند، مثل ***مامان اجازه نده*** (ریچاردسون، ۱۹۵۶)، ***هر روز به جز کریسمس*** (اندرسون، ۱۹۵۷)، و We Are the Lambeth Boys (رایتز، ۱۹۵۹)، مستندهایی دربارۀ موضوع‌هایی مانند فرهنگ در حال شکل‌گیری جوانان و جنبه‌های سنتی‌تر زندگی طبقۀ کارگر. بلندپروازیِ‌شان برای ساختن فیلم‌های بلند و داستانی، هم به موضوع مناسب احتیاج داشت و هم به پشتوانۀ مالی.

مثل بسیاری از موارد دیگر در سینمای انگلستان، منبع الهام این فیلمسازان هم از ادبیات و تئاتر تأمین شد، و در آثار «مردان جوان خشمگین» شکل گرفت: برش‌هایی صریح و جسورانه از «زندگی واقعی» توسط نویسندگان جوانی چون جان برین، آلن سیلیتو، جان آزبرن، و دیگران. سرخوردگی فروخوردۀ آنها از خودپسندی و وعده‌های دروغین جامعۀ انگلستان پس از جنگ با دیدگاه‌های ایدئولوژیک بانیان سینمای آزاد هماهنگ شد. در ۱۹۵۹، تونی ریچاردسون و جان آزبرن، به همراه یک مدیر اجرایی آمریکایی به نام هری سالتزمن، وودفال فیلمز را تأسیس کردند که نسخۀ سینمایی نمایشنامه‌های آزبرن را ساخت: ***با خشم به گذشته بنگر*** (۱۹۵۹)، با بازی ریچارد برتون، و (۱۹۶۰) [Entertainer] با بازی لارنس الیویه؛ که هر دویشان را قبلاً ریچاردسون در رویال کورت کارگردانی کرده بود.

از وودفال یک شرکت مستقل دیگر به نام برایانستون‌فیلمز حمایت می‌کرد که رئیسش یکی از غول‌های این صنعت، مایکل بالکِن بود، و به همین دلیل، می‌توانستند فیلم‌هایشان را از طریق British Lion توزیع و اکران کنند. وقتی مواضع محکم شد، همکاران ریچاردسون در «سینمای آزاد» هم به سینمای داستانی روی آوردند، و اغلب با نویسندگان و نمایشنامه‌نویس‌هایی همکاری کردند که از آثارشان الهام گرفته بودند. کارل رایتز اقتباس بسیار موفقش ـ **شنبه‌شب و یکشنبه صبح** (۱۹۶۰) ـ را از روی اثر آلن سیلیتو ساخت که شاید یکی از کامل‌ترین فیلمنامه‌ها دربارۀ جوانان طبقۀ کارگر منطقۀ شمال انگلستان باشد، و البته به بازی فوق‌العادۀ آلبرت فینی بسیار مدیون است. لیندزی اندرسون فیلم خام و سرکش ***این زندگی ورزشی*** (۱۹۶۳) را ساخت که فیلمنامه‌اش را دیوید استوری از رمان خودش اقتباس کرده بود. ولی باز هم ریچاردسون

ریتاتاشینگهام، رابرت استیونس، موری ملوین و دورابرایاد در طعم عسل (تونی ریچاردسون، ۱۹۶۱)

پرکارترین عضو گروه بود که برای ساختن **طعم عسل** (۱۹۶۱) با شلاک دلانی (تنها زن در این محفل مردان «خشمگین») همکاری کرد و برای ***تنهایی دوندهٔ استقامت*** (۱۹۶۲) با سیلیتو. برایان فوربس و ریچارد آتن بورو هم زیر چتر حمایت British hion شرکت مستقلی به نام Allied Film Makers تأمین کرد که فیلم‌های زیادی از جمله Whistle down the wind (فوربس، ۱۹۶۱) و ***اتاقی به شکل ال*** (فوربس، ۱۹۶۴) ـ نمونه‌ای استثنایی دربارهٔ تجربه‌های زندگی یک زن جوان معاصر در اتاق‌های اجاره‌ای لندن ـ را تهیه کرد. بیرون از چتر حمایت وودفال و British Lion هم کسانی مانند جان شلزنیگر (که او هم کارش را از مستند شروع کرد و فیلم‌هایی مانند **یک جور دوست داشتن** [۱۹۶۲] و ***بیلی دروغگو*** [۱۹۶۳] را ساخت) به این «موج نو» کمک می‌کردند. ***بیلی دروغگو*** راجع به طبقهٔ کارگر و نوع شهری این ژانر بود، ولی ناامیدی و خشمی را که مشخصهٔ ژانر بود به کمدی تبدیل می‌کرد، و دربارهٔ کارمند یک مقاطعهٔ کار کفن و دفن بود که در دنیایی خیالی زندگی می‌کند.

مجموعهٔ این آثار، تازه‌ترین شکل زیبایی‌شناسی واقعگرایانه را در سینمای انگلستان تشکیل می‌داد، زیبایی‌شناسی که ریشه در «مستندآرمانی» گریرسون داشت، که با بسط آزادی انتخاب در سینما، به بررسی واقعگرایانهٔ طبقات پایین‌تر اجتماع می‌پرداخت. این «موج نو» ـ از آثار استودیویی اولیه مانند ***اتاقی در طبقه بالا*** و ***با خشم به گذشته بنگر*** گرفته تا فیلم‌های آزادتری به سبک سینما / حقیقت مثل ***طعم عسل*** و ***تنهایی دوندهٔ استقامت*** ـ نشانهٔ تحولی زیبایی‌شناختی در سینمای انگلستان بود. به کمک پیشرفت‌های تکنولوژیک، مثل دوربین‌های سبک و قابل حمل و امکان تعویض سریع‌تر حلقه‌های فیلم، ریچاردسون و فیلمبردارش، والترلاسالی، توانستند از لوکیشن‌های واقعی شهری ـ چشم‌اندازهای صنعتی شهرهای شمالی مانند منچستر و سالفورد ـ استفادهٔ گسترده‌تری بکنند، و مثل فیلمسازان «موج نو»ی فرانسه که کارشان را از خیابان‌های پاریس شروع کرده بودند، این لوکیشن‌ها را به یکی از شخصیت‌های اصلی درام تبدیل کنند.

همچنین، این فیلم‌ها موجب ظهور نسل تازه‌ای از بازیگران انگلیسی شدند: بازیگرانی خشن، اهل عمل و عزیزی که بیشتر از مارلون براندو و جیمز دین تأثیر گرفته بودند تا الیویه و گینس. «اصالت» امثال آلبرت فینی، تام کورتنی و ریتا تاشینگهام هم کمک کرد تا فیلم‌های موج نو آن برندگی طبقاتی را که قبلاً وجود نداشت، پیدا کنند.

موفقیت تجاری و سرمایه‌های آمریکایی

موج نو باعث به وجود آمدن یک دورهٔ بسیار فعال ولی کوتاه فیلمسازی شد. در ۱۹۶۳ و با ظهور پدیدهٔ «لندن پرنوسان»

جوزف لوزی (۱۹۸۴-۱۹۰۹)

جوزف لوزی در لاکراسه، ویسکانسین، به دنیا آمد و در میان خانواده‌ای ثروتمند و فرهنگی - و پر از وکلای دعاوی - بزرگ شد. بعد از گرفتن لیسانس از دپارتمان تئاتر دانشگاه هاروارد، در اوایل دههٔ ۱۹۳۰ به نیویورک رفت و به عنوان یک منتقد آزاد زندگی‌اش را گذراند.

سفرش در ۱۹۳۵ به اتحاد جماهیر شوروی، او را با تئاتر شوروی آشنا کرد، که تأثیر عمیقی بر آثار نمایشی و سینمایی‌اش گذاشت. در دوران رکود اقتصادی در نیویورک، چند پروژهٔ نمایشی سیاسی - از جمله یک کابارهٔ ضدفاشیزم و «روزنامهٔ زنده» (که سرفصل‌های سیاسی را به کارگران می‌آموخت) - اجرا کرد. لوزی نمایش‌های استادانهٔ زیادی - با ترکیب پانتومیم و صدای روی صحنه - به نفع سازمان‌های خیریهٔ زمان جنگ ترتیب داد، و چیزی حدود ۹۰ نمایش رادیویی سیاسی برای رادیو تهیه و کارگردانی کرد.

لوزی اولین فیلم‌هایش را برای مؤسسه‌ها و آژانس‌های دولتی مختلف ساخت، و در دوران کوتاه خدمت نظامی‌اش هم چند فیلم آموزشی ساخت. در ۱۹۴۵ لوزی به هالیوود رفت، با مترو - گلدوین - مه‌یر قراردادی امضاء کرد، ولی به کار گرفته نشد، به تئاتر بازگشت، و به کمک برشت، ***زندگی گالیله*** را با بازی چارلز لاتون، کارگردانی کرد.

بالاخره، بی‌آنکه فیلمی برای مترو - گلدوین - مه‌یر بسازد، از این کمپانی جدا شد و به ار.ک.او پیوست تا ***پسری با موهای سبز*** (۱۹۴۸) را بسازد، فیلمی تأثیرگذار و ضدمک‌کارتی درباره وحشت پسربچه‌ای که موهایش ناگهان سبزرنگ شده است. لوزی ساختن فیلم‌های کم‌هزینه و سیاه و سفید را که خیلی سریع هم آماده می‌شدند، ادامه داد (***بی‌قانون*** در ۱۹۵۰ و ***جستجوگر***، ***M*** و ***شب بزرگ*** در ۱۹۵۱) و اولین نشانه‌های سبک خاص او را می‌توان در این آثار جستجو کرد. فضای بصری استیلیزه، نماهای طولانی و حرکات پیچیدهٔ دوربین، این آثار را به فیلم‌هایی غنی و به شدت دراماتیک تبدیل کرده است.

در ۱۹۵۲، و زمانی که در ایتالیا مشغول فیلمبرداری ***پرسه‌های یک غریبه*** (۱۹۵۲) بود، خبردار شد که به کمونیست بودن متهم شده و باید در برابر کمیتهٔ فعالیت‌های ضدآمریکایی شهادت دهد، ولی ترجیح داد به جای استقبال از یک محکومیت محتوم و قرارگرفتن در لیست سیاه، به انگلستان برود. بعد از آن، ساختن فیلم‌های کم‌هزینه و دریافت دستمزدهای کم را با نام‌های مستعار (به دلیل وحشت از نفوذ هالیوود و لیست سیاهش) ادامه داد. با رسیدن به اعتبار حرفه‌ای و به کمک دوستی‌اش با بازیگر بسیار موفق، درک بوگارد، توانست ***ببر خفته*** (۱۹۵۴) را بسازد، که همراه با ***غریب آشنا*** (۱۹۵۶) آنقدر موفقیت‌آمیز بود که تداوم کاری لوزی در صنعت فیلمسازی را تضمین کرد. فیلم‌های پلیسی لوزی در اواخر دههٔ ۱۹۵۰ - ***زمانهٔ بی‌ترحم*** (۱۹۵۷)، ***وعدهٔ ملاقات کورکورانه*** (۱۹۵۹) و ***تبهکار*** (۱۹۶۰) - در فرانسه تحسین شدند، ولی در بریتانیا با سردی روبرو شدند تا اینکه مجلهٔ ***مووی*** در ۱۹۶۲ چماق‌های منتقدان را به سود او چرخاند.

در ۱۹۶۳ لوزی همکاری‌اش را با نمایشنامه‌نویس انگلیسی، هارولد پینتر، آغاز کرد که حاصلش سه فیلم بود - ***پیشخدمت*** (۱۹۶۳)، ***تصادف*** (۱۹۶۷) و ***واسطه*** (۱۹۷۱). این فیلم‌ها - که نقد اجتماعی محکم و استیلیزهٔ لوزی را با علاقهٔ پینتر به ترسیم جدال ظریف بر سر قدرت تلفیق می‌کنند - بالاخره اعتبار هنری لوزی را تثبیت کردند و از بهترین آثارش به شمار می‌آیند. تمایل‌های سیاسی چپ‌گرایانهٔ لوزی، موجب توجه عمیق و ماندگار او به آثار سیستم طبقاتی انگلستان شده بود، و این موضوعی بود که تا زمان مرگش در سال ۱۹۸۴، مدام به آن رجوع می‌کرد.

لوزی در تمام دوران کار هنری‌اش علیه قید و بندها و فشارهای ناشی از نهادهای اجتماعی و مسائل اقتصادی جنگید، ولی فیلم‌هایی ساخت که خصوصیات آثار سیاسی و پداگوژیکی را داشتند: ***پسری با موهای سبز***، ***نفرین‌شده*** (۱۹۶۲)، و ***شاه و میهن*** (۱۹۶۴) علیه جنگ حرف می‌زنند؛ ***بی‌قانون*** علیه نژادپرستی؛ ***زمانهٔ بی‌ترحم*** و ***وعدهٔ ملاقات کورکورانه*** علیه سیستم قضایی و مجازات اعدام. به طور کلی‌تر، فیلم‌های لوزی تحلیلی دقیق از قوهٔ مخرب نهادهای اجتماعی، مثل زندان‌ها، ازدواج‌های بورژوایی یا طبقات اجتماعی، ارائه می‌دهند. در فیلم‌هایی مثل ***حوا*** (۱۹۶۲) و ***پیشخدمت***، شخصیت‌هایی خودفریب و از طبقات بالاتر اجتماعی، متوجه می‌شوند که تحت تأثیر و قربانی آدم‌هایی از طبقات پایین‌تر شده‌اند که درک بیشتری از پیچیدگی‌های

جیمز فاکس و درک بوگارد در پیشخدمت (جوزف لوزی، ۱۹۶۳)

قدرت و جامعهٔ طبقاتی داشته‌اند.
آثار لوزی فضای بصری فوق‌العاده استیلیزه‌ای را به نمایش می‌گذارند که در آن، معماری بیانگر روابط قدرت میان شخصیت‌هاست. او تقریباً همیشه خارج از استودیو فیلمبرداری می‌کرد، چه در ساختمان‌هایی که از قبل بوده‌اند ـ مثل ویلاهای پالادیو در **دون ژوان** (۱۹۷۹) ـ و چه در دکورهای ساخته‌شده در مکان‌های واقعی. همکاری نزدیک جان هابلی، و بعدها ریچارد مک‌دونالد، به او کمک زیادی کرد. لوزی به کمک این هنرمندان، تمام جزئیات بصری فیلم را ـ از معماری ساختمان‌ها گرفته تا طراحی و انتخاب وسایل صحنه ـ قبل از شروع فیلمبرداری شکل می‌داد. سبک هر کدام از فیلم‌هایش اغلب بر محور یک تأثیر بصری کلیدی شکل می‌گرفت: ***بی‌قانون*** از عکس‌های پل استراند و واکراوانس الگو گرفته، ***کولی و آقا*** (۱۹۵۸) از تصاویر چاپی رولاندسون، ***زمانهٔ بی‌ترحم*** از نقاشی‌های گویا، ***Modestly Blaise*** (۱۹۶۶) از هنر پاپ، و ***تصادف*** از پوئن تیلیسم. این «پیش‌طراحی» تداوم بصری را تضمین می‌کرد، و به بازیگران و متصدی دوربین آزادی عمل فوق‌العاده‌ای می‌داد، یعنی تلفیقی از جنبه‌های مختلف محدودیت و آزادی که از نظر مضمونی هم همیشه برای لوزی مهم بوده است.
در فیلم‌های آخرش که کمتر تحت نفوذ استودیو بود، به نظر می‌رسید که تراکم بصری فیلم گرایش‌های آموزشی و پداگوژیکی لوزی را تحت‌الشعاع قرار داده و تصاویری غنی ولی مبهم به وجود آورده است. این ابهام بصری بر اثر استفاده از میان نماهای ظاهراً مستقل ـ که هم می‌توان آنها را فلاش‌بک دانست و هم فلاش فوروارد ـ تشدید هم می‌شود، مثل ***تصادف***، ***واسطه*** (۱۹۷۰) و ***آقای کلاین*** (۱۹۷۶).
نظم و ترتیب فرمی آثار لوزی بازتاب همان سرکوبی نظم طبقاتی‌ست که در فیلم‌هایش به تصویر می‌کشد. تنش میان قید و بندهای اجتماعی و آزادی خطرناک احساسی که در آثار لوزی ارائه می‌شود، کاملاً با تجربهٔ شخصی خودش به عنوان یک خارجی، مطابقت دارد؛ تجربه‌های فیلمساز مستقلی که برعلیه محدودیت‌های سینمای تجاری به مبارزه پرداخت تا دیدگاه‌های سیاسی و تحلیل اجتماعی‌اش را در تصاویری فوق‌العاده زیبا، بیان کند.

ادوارد آر. اونیل

گزیده فیلم‌شناسی

پسری باموهای سبز (۱۹۴۸)، بی قانون (۱۹۵۰)، جستجوگر (۱۹۵۱) ببرخفته(۱۹۵۴)، غریب آشنا (۱۹۵۶)، ملاقات کورکورانه (۱۹۵۹)، تبهکار(۱۹۶۰)، پیشخدمت (۱۹۶۳)، تصادف (۱۹۶۷)، واسطه (۱۹۷۱)، پسری با موهای سبز،نفرین شده (۱۹۶۲)، شاه و میهن (۱۹۶۴)، حوا (۱۹۶۲)،آقای کلاین (۱۹۷۶)

کتاب شناسی

Ciment, Michael(1985), Conversations with Losey.
Milne, Tom (ed.)(1968), Losey on Losey.

[swinging London] و توجه ناگهانی و همگانی به فرهنگ انگلیسی، این دوره به پایان رسید. در همین سال، ریچاردسون اولین فیلم رنگی‌اش را کارگردانی کرد: اقتباسی از رمان قرن هجدهمی و پیکارسک ***تام جونز*** نوشتهٔ هنری فیلدینگ، که در آن، آلبرت فینی نقش قهرمان هرزه و خوشگذران داستان را بازی می‌کرد. با وجود تاریخی بودن، فیلم از نظر سبک کاملاً مدرن بود، و دوربین پرجنب و جوش لاسالی کاملاً با شگردهای فرم‌گرایانهٔ ریچاردسون (ضرباهنگ متغیر، جامپ کات، و مخاطب قرار دادن دوربین، با الهام از کارهای اولیهٔ گدار) هماهنگ شده بود. ***تام جونز*** به موفقیت تجاری عظیمی رسید و کمک کرد تا مرحلهٔ تازه‌ای از سینمای انگلستان دههٔ ۱۹۶۰ شکل بگیرد، مرحله‌ای که کانون توجه را از زندگی روستایی به شهرهای بزرگ بازگرداند، و بیشتر به بزرگداشت آزادی‌ها و امکانات اجتماعی تازه می‌پرداخت تا خشم و بیهودگی. هیجان ناشی از این مرحلهٔ تازه، لندن را به کانون بین‌المللی فرهنگ تازهٔ جوانان بدل کرد و سیل سرمایه‌های آمریکایی را به سینمای انگلستان سرازیر کرد، سرمایه‌هایی که تولید انبوه فیلم را در سال‌های باقی‌ماندهٔ این دهه تضمین کردند.
تام جونز با سرمایهٔ یونایتد آرتیستز ساخته شد، و پس از موفقیت این فیلم، گروهی از استودیوهای آمریکایی در سینمای انگلستان سرمایه‌گذاری کردند و طراوت تولید حفظ شد. ابعاد این سرمایه‌گذاری به قدری گسترده بود که دیکینسون و استریت در موردش می‌گویند: «پس از ۱۹۶۱، تشخیص بخش انگلیسی صنعت سینمای کشور از بخش آنگلو / آمریکایی‌اش بسیار مشکل شد.» تقریباً در همان روزها، آمریکا روی دو فیلم دیگر هم سرمایه‌گذاری کرد که دوران تازه‌ای را در سینمای انگلستان رقم زدند. **شب یک روز سخت** (۱۹۶۳)، به کارگردانی ریچارد لستر آمریکایی، فیلمی نیمه‌داستانی با شرکت گروه پاپ انگلیسی، بیتل‌ها بود که انرژی سرکش و جسارت جوانی‌شان از پرده بیرون می‌زد و فیلم بدون شک امروز، نمونه‌ای مثال‌زدنی از فرهنگ همیشه‌حاضر پاپ است. در همان دوران، هری سالتزمن (که در ۱۹۶۱ از وودفال جدا شده بود) و همراه تازه‌اش، آلبرت «کوبی» بروکولی، سرمایه‌گذاری آمریکایی‌ها را برای ساختن اقتباسی با بودجهٔ متوسط از تریلر یان فلمینگ، **دکتر نو** (ترنس یانگ، ۱۹۶۲)، جلب کردند. نقش مأمور مخفی انگلستان، جیمزباند، به یک بازیگر تقریباً گمنام اسکاتلندی به نام شون کانری داده شد، که تصمیمی غریب ولی حساب‌شده بود و محبوبیت فوق‌العادهٔ فیلم، سرآغاز یکی از پرفروش‌ترین

مجموعه فیلم‌ها در تاریخ سینمای انگلستان شد. کانری این نقش را در ***از روسیه با عشق*** (۱۹۶۳)، ***گلد فینگر*** (۱۹۶۴)، ***تاندربال*** (۱۹۶۵)، ***شما فقط دو بار زندگی می‌کنید***، (۱۹۶۷)، و ***الماس‌ها ابدیند*** (۱۹۷۱) تکرار کرد. ولی در اوایل دهۀ ۱۹۷۰ خواست زمینۀ کارش را گسترش دهد و این نقش را رها کرد. بعد از تلاشی ناموفق برای جایگزینی جرج لازنبی به جای او در فیلم ***در سرویس مخفی ملکه*** (۱۹۶۹)، در ۱۹۷۳ راجر مور نقش باند را با فیلم ***بکش و زنده بمان*** به عهده گرفت و برای ۱۴ سال آن را حفظ کرد. جانشین او، تیموتی دالتون، هم بعد از دو فیلم (از جمله ***روشنایی‌های پایدار روز***، ۱۹۸۷) جای خود را به بازیگر ایرلندی‌تبار هالیوودی، پی‌یرس برازنان، داد.

در کنار اولین فیلم‌های جیمزباند، مجموعه‌های دیگری هم به راه‌شان ادامه دادند. سینمای کمدی انگلستان در دهۀ ۱۹۶۰ تحت سلطۀ مجموعۀ «ادامه بده» (تهیه‌کننده پیتر راجرز و کارگردان جرالد توماس) بود، که از موفقیت غیرمنتظرۀ ***ادامه بده گروهبان*** (۱۹۵۸) شروع شد. «ادامه بده»های اولیه بیشتر به مسائل مؤسسه‌های اجتماعی انگلستان می‌پرداختند، مؤسسه‌هایی مثل بیمارستان (در ***ادامه بده پرستار*** [۱۹۵۹])، مدرسه (در ***ادامه بده معلم*** [۱۹۵۹]) و پلیس (در ***ادامه بده پاسبان*** [۱۹۶۰])، ولی با ادامه یافتن مجموعه، هجو ژانرهای سینمایی آغاز شد، مثل ***به جاسوسی ادامه بده*** (۱۹۶۴)، ***ادامه بده کلئو*** (۱۹۶۴)، ***ادامه بده کابوی*** (۱۹۶۶) و ***ادامه بده تا خیبر*** (۱۹۶۸) [Carry on... up the Knyber]. تمام فیلم‌های این مجموعه به شدت محبوب بودند که تا حد زیادی مدیون کاربرد افراطی اسلپ استیک، لودگی، و اشاره‌های غیرمستقیم بودند. این مجموعه تا ۱۹۷۸ ادامه یافت و درنهایت ۲۹ فیلم از آن ساخته شد. (در ۱۹۹۲، سی‌امین فیلم مجموعه هم با نام ***ادامه بده کریستف کلمب*** و به شکل یادبودی نوستالژیک ساخته شد.)

ژانر وحشت سینمای انگلستان هم تحت سلطۀ فیلم‌های شرکت هَمر بود که تولیداتش در ۱۹۶۷ جایزۀ مخصوص سلطنتی در زمینۀ صنعت را برای استودیو به ارمغان آورد. بخش عمدۀ فیلم‌هایشان را ترنس فیشر یا فردی فرانسیس کارگردانی می‌کردند، هرچند که کارگردان‌های بعدی، مثل جان گیلنگ (***بلای زامبی‌ها***، ۱۹۶۵) و پیتر ساسدی (***خون دراکولا را بچش***، ۱۹۷۰) تلاش کردند تا فرمول‌های ازپیش‌تعیین‌شدۀ Hammer را تعدیل کنند. همچنین، این ژانر یکی از خوش‌آتیه‌ترین استعدادهای جوان سینمای انگلستان را معرفی کرد، یعنی مایکل ریوز. ولی متأسفانه ریوز پس از کارگردانی تنها سه فیلم ـ از جمله ***ژنرال یابندۀ جادوگرها*** (۱۹۶۸)، با شرکت وینسنت پرایس ـ به دلیل مصرف بیش از حد مواد مخدر، به شکلی تراژیک درگذشت.

این گرایش به جوانگرایی تا اواسط دهۀ ۱۹۶۰ ادامه پیدا کرد. لستر بعد از ***شب یک روز سخت***، فیلم ***کمک!*** (۱۹۶۵) را ساخت؛ فیلمی با ظاهر یک فیلم داستانی و باز هم با بازی بیتل‌ها. جان بورمن هم اولین فیلمش، ***اگر می‌توانی ما را بگیر*** (۱۹۶۵) را با بازی Dave Clarks کارگردانی کرد. خیلی از فیلم‌های دورۀ «لندن پرنوسان» ظاهراً دنبالۀ مجموعه فیلم‌های موج نو بودند ـ قهرمان این فیلم‌ها تجسم دوبارۀ شخصیت‌هایی بودند که در آرزوی فرار از ملال زندگی روستایی می‌سوختند و حالا داشتند لذت و هیجان زندگی مدرن شهرهای بزرگ را تجربه می‌کردند. یکی بودن بازیگرها هم به این مسأله دامن می‌زد: ریتا توشینگهام در The Knack (ریچارد لستر، ۱۹۶۵)، جولی کریستی ـ که در نقش نوجوان جاه‌طلب ***بیلی دروغگو*** ظاهر شده بود ـ در ***عزیز*** (جان شله‌زینگر، ۱۹۶۵)، و آلبرت فینی که در ***چارلی بابلز*** (۱۹۶۶) در نقش یک نویسنده موفق شهرنشین (که به زادگاهش، منچستر، بازمی‌گردد) بازی کرد. در همین روزها، استعداد تازه‌ای روی پردۀ سینماهای انگلستان ظاهر شد که بیشتر با فضای پر از مکر و حیلۀ دوران «لندن پرنوسان» جور درمی‌آمد. ***الفی*** (لوئیس گیلبرت، ۱۹۶۶)، مایکل کین را در نقش لوتاریو (مردی در طبقۀ کارگر و اهل لندن) معرفی کرد و کین با سه بار ایفای نقش مأمور مخفی، هری پالمر (شخصیتی شلخته، متظاهر و متضاد جیمزباند) در اقتباس‌هایی از رمان‌های لن دایتون، محبوبیتش را تثبیت کرد: ***پروندۀ ایپکرس*** (سیدنی فیوری، ۱۹۶۵)، ***تشییع جنازه در برلین*** (گای همیلتون، ۱۹۶۷) و ***مغز یک بیلیون دلاری*** (کن راسل، ۱۹۶۷). در کنار این تازه‌واردها، برخی از شخصیت‌های تثبیت‌شده هم به حیات سینمای انگلستان در دهۀ ۱۹۶۰ کمک کردند. دیوید لین با سرمایه‌گذاری یک استودیوی آمریکایی (کلمبیا)، فیلم‌های حماسی بین‌المللی ***لورنس عربستان*** (۱۹۶۲) و ***دکتر ژیواگو*** (۱۹۶۵) را ساخت و کارول رید هم با فیلم موزیکال ***اولیورا!*** (۱۹۶۸) برندۀ جایزۀ اسکار شد. در این میان، خیلی از کارگردان‌های بااستعداد خارجی هم به دلایل مختلف ـ از جمله دسترسی به سرمایه‌گذاری آمریکایی‌ها ـ انگلستان را برای کار انتخاب کردند. راجر کورمن چندین فیلمش را در انگلستان ساخت. استنلی کوبریک، پس از خلق ***اسپارتاکوس*** به انگلستان رفت و کنترل کامل و خلاقانه‌اش را روی پروژه‌هایی مثل ***لولیتا*** (۱۹۶۲) و ***دکتر استرنج لاو*** (۱۹۶۴) اعمال کرد.

هموطنش، سیدنی لومت، **تپه** (۱۹۶۵) را ساخت که در یک اردوگاه اسرای انگلیسی در آفریقای جنوبی می‌گذشت، و هنوز هم یکی از خشن‌ترین و تأثیرگذارترین فیلم‌های این دهه محسوب می‌شود. از طرف دیگر، فرد زینه‌مان اقتباسی باشکوه از ***مردی برای تمام فصول*** (۱۹۶۶) رابرت بولت را کارگردانی کرد، که در آن، پل اسکافیلد نقش شخصیت سرتوماس مور را بازی می‌کرد.

کارگردان اروپایی هم به سوی «هالیوود / انگلستان» گرایش پیدا کردند. کارگردان جوان لهستانی، رومن پولانسکی، بعد از تثبیت اعتبار هنری‌اش با فیلم ***چاقو در آب*** (۱۹۶۲)، به لندن نقل مکان کرد و ***انزجار*** (۱۹۶۵) را ساخت، مطلعه‌ای تکان‌دهنده دربارهٔ فروپاشی ذهنی یا بازی کاترین دنو، که بعد با فیلم **بن‌بست** (۱۹۶۶) دنبال شد. مؤلفین تثبیت‌شده هم راه‌شان به انگلستان افتاد، ولی میزان موفقیت‌شان متفاوت بود: فرانسوا تروفو اقتباس جنجالی‌اش از رمان علمی / تخیلی ردبرادبری، ***فارنهایت ۴۵۱*** (۱۹۶۶)، را ساخت، و در همان سال میکل آنجلو آنتونیونی ***آگراندسیمان*** را کارگردانی کرد، فیلمی با بازی دیوید همینگز و ونسا ردگریو و اثری مدرنیست و تأثیرگذار دربارهٔ توان درک واقعیت و تحلیلی از ماهیت ناپایدار لندن پیرو مد روز.

جوزف لوزی آمریکایی در اوایل دههٔ ۱۹۵۰ برای فرار از لیست سیاه مک‌کارتی به انگلستان آمده بود. بعد از آن، او کم‌کم خودش را به عنوان کارگردان تریلرهای جسورانه تثبیت کرد، ولی آن سه فیلمی که با همکاری هارولد پینتر نمایشنامه‌نویس ساخت، برایش اعتبار به همراه آورد. این فیلم‌ها به مضمونی کاملاً انگلیسی می‌پرداختند، و هر سه فیلم ارتباط میان عناصر قدرت، و بازیگوشی در دل سیستم طبقاتی را بررسی می‌کنند. در **پیشخدمت** (۱۹۶۲)، درک بوگارد پیشخدمت مردی‌ست که بر ارباب اشراف‌منش و جوانش (جیمز فاکس) سلطه می‌یابد. ***تصادف*** به بحران‌های میانسالی و بی‌وفایی‌های دو مربی دانشگاه آکسفورد می‌پردازد، و ***واسطه*** (۱۹۷۰) دربارهٔ پسر جوانی‌ست که ندانسته فریب جولی کریستی و آلن بیتس را می‌خورد، زوجی که ماجرای عاشقانه‌شان شکاف طبقاتی میان‌شان را زیر پا می‌گذارد.

شکوفایی تولید سینمایی در اواخر دههٔ ۱۹۶۰ شرایط را برای بسیاری از کارگردانانی هم مساعد کرد که خود را در تلویزیون تثبیت کرده بودند، و حالا می‌توانستند به سینما راه پیدا کنند. در میان این‌ها، می‌توان از کن لوچ نام برد که با نمایش‌های تلویزیونی از قبیل Up the Jumction (۱۹۶۵) و ***کتی به خانه برگرد*** (۱۹۶۶)، در کنار تونی گارنت از سردمداران درام‌های اجتماعی بدیع بود. اولین فیلم سینمایی لوچ Kes (۱۹۶۹) بود، اثری تکان‌دهنده دربارهٔ کودکی از طبقهٔ کارگر، که در مکان‌های واقعی شهر بارنزلی و با حضور بازیگران غیرحرفه‌ای در برخی از نقش‌ها، فیلمبرداری شد. کن راسل هم، که کارش را از مجموعهٔ هنری شبکهٔ BBC به نام **مونیتور** آغاز کرده بود، کارش را در سینما آغاز کرد و به زودی «بچهٔ ناخلف» سینمای انگلستان لقب گرفت. ابتدا کارش را بی‌سروصدا و با فیلم‌هایی مثل ***لباس پوشیدن فرانسوی*** (۱۹۶۳) و **مغز یک**

میک جگر در اجرا (دونالد کامل و نیکولاس روگ، ۱۹۶۸) که تا سال ۱۹۷۰ اکران نشد.

بیلیون دلاری شروع کرد، ولی با اقتباسش از **زنان عاشق** دی. اچ. لارنس (۱۹۶۹) در کانون توجه قرار گرفت، فیلمی که شاید بیش از هر چیز، به دلیل صحنهٔ کشتی برهنهٔ آلن بیتس با اولیور رید در خاطره‌ها مانده باشد. ولی بدنامی راسل از دو فیلم بعدی‌اش سرچشمه می‌گیرد: **عشاق موسیقی** (۱۹۷۰)، شرح حال سینمایی تکان‌دهندهٔ چایکوفسکی، و **شیاطین**، که شاید افراطی‌ترین اثر او باشد، فیلمی دربارهٔ جن‌زدگی در یک صومعهٔ قرن هفدهمی، که چندین سکانس آن توسط ادارهٔ سانسور کوتاه شد. بعد از آن هم، راسل پرکار بود، برای مدتی به آمریکا رفت، در اواسط دههٔ ۱۹۸۰ به انگلستان بازگشت و به ساختن فیلم‌های پراکنده کم‌هزینه ولی تکان‌دهنده پرداخت، آثاری پرانرژی و گهگاه طنزآمیز، که در هر حال وجه ضدکلیشه‌ای آثار راسل را حفظ کردند.

فیلمساز سنت‌شکن دیگری که همزمان با راسل مطرح شد، نیکلاس روگ بود. او که قبلاً فیلمبردار معتبری بود، اولین فیلمش را در ۱۹۶۸ به نام Performance کارگردانی کرد (در عنوان‌بندی، همراه با داناد کمل)، فیلمی که فضای وهم‌آلود دههٔ ۱۹۶۰ را به خوبی با خشونت دنیای تبهکاران لندن درهم‌می‌آمیزد، فیلمی با موسیقی صرفه‌جویانهٔ میک جَگِر و بازی جیمز فاکس در نقش قاتل حرفه‌ای و فراری داستان. فیلم

آنتونی هیگینز در نخستین فیلم پیتر گرینوی با نام قرارداد نقشه‌کش (۱۹۸۲)

تار و پود داستان را به خوبی در هم می‌تند، و طوری واقعیت و خیال را تلفیق می‌کند که به قول روی آرمز (۱۹۷۸)، «پیچیدگی بصری و ابهام آن، آدم را به یاد فیلمسازان مدرنیستی چون برگمان و آنتونیونی می‌اندازد». فیلم چنان آزاردهنده است که شرکت توزیع‌کننده‌اش ـ برادران وارنر ـ آن را تا سال ۱۹۷۰ در انبار نگه داشت.

با کم‌رنگ شدن امیدها و آرزوهای دههٔ ۱۹۶۰، عناصر سینمای انگلستان شکل غم‌انگیزتری به خود گرفتند. نقد اجتماعی به عنوان یک مضمون مورد توجه به سینمای انگلستان بازگشت، و فیلم‌ها با دیدگاهی رادیکال به نارضایتی افراد جامعه، جنبش‌های سیاسی دانشجویی و جنگ ویتنام پرداختند. این جبهه‌گیری بیش از همه در دو فیلم به چشم می‌خورد: ***اگر...*** (۱۹۶۸) لیندزی اندرسون ـ حمله‌ای سخت به مدارس عمومی انگلستان و شکاف طبقاتی عمیقی که این مدارس تشدید می‌کردند ـ و فیلم حماسی بحث‌انگیز و ضدجنگ **مسئولیت بریگاد سبک** (۱۹۶۸) که هم واکنشی در مقابل جنگ ویتنام بود، هم نکوهش سخت‌گیرانهٔ گذشتهٔ «پرافتخار» امپراتوری بریتانیا.

دههٔ ۱۹۷۰: حباب می‌ترکد

در سال ۱۹۶۹، چیزی حدود ۹۰ درصد سرمایه‌گذاری در سینمای انگلستان از طرف آمریکایی‌ها بود. بعد، تقریباً یک شبه این حباب ترکید. سرمایه‌گذاران آمریکایی که روز به روز بیشتر به ساخته شدن آثار پرفروش دل می‌بستند، متوجه شدند که روی برخی فیلم‌های پرخرج انگلیسی، مثل **نبرد بریتانیا** (گای هامیلتون، ۱۹۶۹)، ***کرامول*** (کن هیوز، ۱۹۷۰)، ***خداحافظ آقای چیپس*** (هربرت راس، ۱۹۶۹) و **نیمی از شش پشیز** (جرج سیدنی، ۱۹۶۷)، زیادی سرمایه‌گذاری کرده‌اند، فیلم‌هایی که همگی در گیشه شکست سختی خوردند. از طرف دیگر، تماشاگران آمریکایی کم‌کم به آثار راحت‌تر و فروتنانه‌تری مثل ***فارغ‌التحصیل*** (۱۹۶۷)، ***بانی و کلاید*** (۱۹۶۷) و ***ایزی رایدر*** (۱۹۶۹) رو می‌آوردند، فیلم‌هایی که تازگی و هیجانی را به تماشاگر ارائه می‌کردند که دیگر در سینمای انگلستان وجود نداشت. نتیجه این شد که آمریکایی‌ها پول‌هایشان را از صنعت سینمای انگلستان بیرون کشیدند تا این صنعت بخش عظیمی از پشتوانهٔ تولیدش را از دست بدهد.

در دههٔ ۱۹۷۰، چند شرکت غول برای پر کردن خلاء ناشی از این فروپاشی ظهور کردند. EMI، که حیتش را در صنعت موسیقی آغاز کرده بود، در ۱۹۶۹ شرکت Associated British

Picture Corporation را خرید و برایان فوربس را به عنوان مدیرتولید استودیوهای الستری منصوب کرد. در ۱۹۷۶، EMI شرکت British Lion و به همراه آن بری اسپیکینگز و مایکل دیلی (دو نفر از جاه‌طلب‌ترین تهیه‌کننده‌ها) را به دست آورد. این دو در شرکت British Lion، فیلم ***مردی که به زمین سقوط کرد*** روگ را تهیه کرده بودند که به طور کامل در آمریکا ساخته شده بود. همین باعث پدید آمدن این فکر شد که فیلم‌های آمریکایی برای تماشاگران آمریکایی بسازند، و با استفاده از حمایت مالی EMI در این مسیر گام برداشتند. بنابراین، طی یک دهه همه چیز برعکس شد: به جای آنکه شرکت‌های آمریکایی در تهیهٔ فیلم‌های انگلیسی سرمایه‌گذاری کنند، بزرگترین شرکت انگلیسی داشت به طور اختصاصی در فیلم‌های آمریکایی سرمایه‌گذاری می‌کرد. EMI با ***شکارچی گوزن*** (مایکل چیمینو، ۱۹۷۷) شروع موفقی داشت، ولی بعد از آن دیلی رفت و اسپیکینگز درگیر شکست‌هایی پرهزینه مثل ***خوانندهٔ جاز*** (۱۹۸۰)، ***نمی‌توان جلوی موسیقی را گرفت*** (۱۹۸۰) و ***بزرگراه هانکی تانک*** (۱۹۸۱) [Honky Tonk Freeway] شد که فقط همین آخری به تنهایی ۲۵ میلیون پوند ضرر کرد. سیاست اسپیکینگز ـ کنار زدن ایده‌های انگلیسی و تمرکز بر موضوع‌های آمریکایی ـ در عمل با شکست کامل روبرو شد، و این شرکت معظم تورن بود که برای سر پا نگه داشتن EMI قدم پیش گذاشت.

قبضه کردن بازار پرسود آمریکا، همیشه و از قبل از دوران الکساندر کوردا، رؤیای سرمایه‌گذاران سینمای انگلستان بوده، و انگیزهٔ ورود لوگرید هم به دنیای فیلمسازی بین‌المللی همین بود. گرید، که اعتبار بین‌المللی شرکت ITC خود را به کمک مجموعه‌های تلویزیونی پربیننده به دست آورده بود، اساساً یک تاجر بود و روشش هم پیش‌فروش فیلم در سرتاسر جهان، و استفادهٔ از پیش‌پرداخت‌ها و حق ضمانت‌ها برای سرمایه‌گذاری در تولید فیلم بود. همچنین، ساختن مجموعه‌ای از فیلم‌های پرخرج را هم برای بازار آمریکا شروع کرد، فیلم‌هایی با استفاده از بازیگران مشهور و مضامین «مطمئن» (مثل اقتباس از رمان‌های پرفروش و بازسازی آثار کلاسیک و قدیمی سینما). ولی نتیجهٔ کار در مجموع بی‌بو و خاصیت و تماشاگرگریز بود، و نقطهٔ اوج این سقوط هم شکست فاجعه‌آمیز ***تایتانیک را بیرون بکشید*** (۱۹۸۰) ۳۵ میلیون پوندی به حساب می‌آید که مثل خود تایتانیک به اعماق رفت و گرید را هم به همراه خودش غرق کرد.

یکی دیگر از استراتژی‌های تولید (در کنار مانورهای EMI و لوگرید)، تلاش تهیه‌کننده‌های منفرد و پرانرژی بود که تک‌پروژه‌های خود را به توزیع‌کننده‌های آمریکای شمالی بفروشند. یکی از موفق‌ترین این تهیه‌کننده‌ها دیوید پوتنام بود که طی دههٔ ۱۹۷۰ فیلم‌های That´ll Beth Day (کلود واتهام، ۱۹۷۳)، Stardust (مایکل آپتد، ۱۹۷۴) و ***باگزی مالون*** (آلن پارکر، ۱۹۷۶) را تهیه کرد. کارگردان‌هایی مثل آپتد و پارکر بعدها به جمع فیلمسازان بااستعداد هالیوود پیوستند، ولی پوتنام در مسیر تحولات بعدی سینمای انگلستان، بازیگر نقش‌های اول شد.

دههٔ ۱۹۸۰: در حاشیه

درست در همان روزهایی که وضعیت سینمای انگلستان کاملاً مأیوس‌کننده به نظر می‌رسید، ناگهان نور امیدی بر تولید سینمایی تابید. اولین بارقه‌های امید در شب مراسم اسکار ۱۹۸۲ شعله‌ور شد، شبی که یک فیلم انگلیسی بی‌ادعا به نام ***ارابه‌های آتش*** (۱۹۸۱) به کارگردانی هیو هادسن و تهیه‌شده توسط پوتنام، برخلاف انتظار، چندین جایزهٔ اسکار ـ از جمله اسکار بهترین فیلم ـ را به دست آورد. همین باعث شد تا نویسندهٔ فیلمنامهٔ فیلم، کولین ولاند به هنگام دریافت جایزه‌اش این کلمات حماسی را به زبان بیاورد: «انگلیسی‌ها دارند می‌آیند». و وقتی سال بعد از آن، فیلم حماسی ***گاندی*** (ریچارد آتن‌بورو، ۱۹۸۲) با بردن هشت جایزهٔ اسکار از ***ارابه‌های آتش*** هم پیشی گرفت و رنسانس تازه‌ای در سینمای انگلستان پدید آورد، به نظر می‌آمد که پیش‌بینی خوش‌بینانهٔ ولاند به حقیقت پیوسته است. در خط مقدم جبههٔ سینمای نوین انگلستان شرکت گلدکرست قرار داشت، که جیک اربرتس کانادایی رئیسش بود، به شکل‌گیری ***ارابه‌های آتش*** کمک کرده بود، و بعد از افزایش سرمایهٔ شرکت توسط اربرتس، از فیلم آتن‌بورو حمایت کرده بود. گلدکرست با مجموعه‌ای از فیلم‌ها ـ که اغلب پوتنام تهیه‌کننده‌شان بود و تحسین منتقدان و استقبال تماشاگران را به همراه داشت ـ موقعیت خود را تثبیت کرد، فیلم‌هایی مانند ***قهرمان محلی*** (بیل فورسایت، ۱۹۸۳)، ***کشتزارهای مرگ*** (رولاند جافی، ۱۹۸۴) و ***کشوری دیگر*** (مارک کانیوسکا، ۱۹۸۴).

در میان این فیلمسازان، فورسایت نسبت به سایرین خاص‌تر و دارای قوهٔ تخیل قوی‌تری بود. دیدگاهش نسبت به زندگی طبقات پایین جامعهٔ اسکاتلند، در فیلم‌هایی مثل ***آن حس سقوط کردن*** (۱۹۷۹) و Gregorys Girl (۱۹۸۰) که با بودجه‌ای ناچیز ساخته شدند، کاملاً به چشم می‌خورد و نظر

دیوید پوتنام را هم جلب کرد. هرچند که سبک فیلم‌هایش به سنت کمدی ایلینگ وابسته است، ولی نگاه شیطنت‌آمیز و روحیهٔ بزرگوارانهٔ فورسایت نشانهٔ تأثیر بزرگانی چون فرانک کاپرا، ژاک تاتی و ارمانو اولمی‌ست. او دو فیلم دیگر هم در انگلستان ساخت ـ ***قهرمان محلی و آسایش و لذت*** (۱۹۸۴) و بعد به آمریکا رفت و فیلم مهجورماندهٔ ***خانه‌داری*** (۱۹۸۸) را ساخت. سرمایه‌گذار فیلم شرکت کلمبیا و رئیس تازه‌اش، دیوید پوتنام بود.

در کنار Goldcrest، چندین شرکت تازه هم که ظاهراً به دنبال مفهوم پویاتری از سینمای انگلستان بودند، شکل گرفتند، از جمله Handmade films، که در ۱۹۷۸ توسط جرج هریسون ـ عضو سابق گروه بیتل‌ها ـ و برای نجات Monty Pythons Life of Brian (که EMI رهایش کرده بود) شروع به کار کرد. این شرکت مایل بود به موضوع‌های کمدی بپردازد، که اغلب هم اعضای تیم کمدی مونتی پیتون در آنها شرکت داشتند: ***راهزنان زمان*** (۱۹۸۱) تری گیلیام ـ که موفقیت بزرگی بود و در آمریکای شمالی ۴۵ میلیون دلار فروش داشت ـ Privates on Parade(۱۹۸۲)، The Missionary (۱۹۸۳) و کارکرد خصوصی (۱۹۸۴). بعدها شرکت Virgin Vision هم به Handmade ملحق شد، شرکتی که شعبه‌ای از امپراتوری ریچارد برانسون در دنیای موسیقی بود و یکی از محصولاتش، ***هزار و نهصد و هشتاد و چهار*** (۱۹۸۴) بود ـ اقتباس فضاسازانهٔ مایکل ردفورد از اثر کلاسیک اورول. شرکت Palace Productions هم که توسط نیک پاول و استفن وولی راه‌اندازی شد، شعبه‌ای از یک شرکت فیلم و ویدئو بود و اولین محصولش را در ۱۹۸۴ با بازگویی سینمایی و مؤثر نیل جوردن از کتاب ***شرکت گرگ‌های*** آنجلا کارتر، ارائه کرد.

آن «رنسانس» کوچک گلدکرست چند سالی بیشتر دوام نیاورد. در ۱۹۸۶ شرکت پس از شکست چند فیلم زیادی جاه‌طلبانه ورشکست شد، فیلم‌هایی از جمله سه فیلم پرهزینهٔ ***صفر کیلومترها*** (جولین تمپل، ۱۹۸۶) [Absolute Biginners]، ***انقلاب*** (هیو هادسن، ۱۹۸۶) و ماموریت (رولند جافی، ۱۹۸۶). دو فیلم اول خیلی بیش از بودجه‌شان خرج برداشتند، و هیچ کدام از سه فیلم تأثیر لازم را بر بازار سینمایی بر جای نگذاشتند. گلدکرست به چیزی در حد یک آژانس خرید و فروش تبدیل شد، در حالی که Virgin هم که در ***صفرکیلومترها*** سهمی داشت ناچار شد تنها پس از چهار سال، از صنعت فیلمسازی خارج شود. در ۱۹۹۲ شرکت Palace هم با وجود پرکاری مداومش، مجبور شد فعالیت‌های تولیدی و تفریحی‌اش را متوقف کند، تا یک بار دیگر ماهیت بی‌ثبات و متزلزل کسب و کار سینما آشکار شود.

با وجود اعتبار بین‌المللی ناشی از یک صنعت سینمایی سالم، دولت انگلستان تلاش چندانی برای احیای سینما یا جلوگیری از سقوطش نکرد. در واقع، تقریباً تمام عملکردهای دولت در دههٔ ۱۹۸۰ در جهت منفی بود: به تدریج معافیت مالیاتی را حذف کرد، که یک انگیزهٔ مهم برای سرمایه‌گذاران سینما بود؛ Eady Levy را قطع کرد که در دهه‌های ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ یکی از مهم‌ترین جاذبه‌ها برای استودیوهای آمریکایی بود؛ و «مؤسسه ملی سرمایه‌گذاری سینمایی» را تعطیل کرد. در ۱۹۸۶، British Screen جانشین این مؤسسه شد، تشکیلاتی نیمه‌خصوصی که هم دولت در آن سهم داشت و هم خود صنعت فیلمسازی. British Screen، که بیشتر یک سازمان قرض‌دهنده بود تا یک منبع سوبسید، خیلی زود برای خیلی از فیلمسازان انگلیسی یک حامی مالی مهم شد.

هم‌زمان، تحولاتی که در تولید فیلم‌های کم‌هزینه پیش آمد، رگ حیاتی تازه‌ای برای صنعت سینما به وجود آورد. در ۱۹۸۲ کانال ۴ تلویزیون انگلستان افتتاح شد تا سرآغاز رابطهٔ تازه‌ای میان سینما و تلویزیون در انگلستان باشد. مدیرعامل کانال ۴، جرمی ایزاکس، اعلام کرد که شرکت با سفارش فیلم‌های مورد نظرش، مستقیماً در تولید فیلم سرمایه‌گذاری خواهد کرد. قبل از آن، شرکت‌های تلویزیونی تنها پس از اکران، فیلم‌های سینمایی را می‌خریدند، آن هم به قیمت‌هایی بسیار ناچیز. این تصمیم کانال ۴ همان خون تازه‌ای بود که صنعت سینما احتیاج داشت، بخصوص در مورد فیلم‌های تجربی و کم‌هزینه؛ در ده سال اول، کانال ۴ در بیش از ۱۵۰ فیلم سرمایه‌گذاری کرد، از جمله ***رختشوی خانهٔ زیبای من*** (استیون فریرز، ۱۹۸۵)، ***نامه‌ای به برژنف*** (کریس برنارد، ۱۹۸۵)، ***رفقا*** (بیل داگلاس، ۱۹۸۷) و آرزوهای بزرگ (مایک لی، ۱۹۸۸).

کانال ۴، علاوه بر حمایت از فیلم‌های سفارشی خودش، کمک‌های مالی قابل توجهی برای ادامهٔ حیات سینمای انگلستان کرد تا برنامه‌های فیلمسازی کم‌حجم ولی بدیع British Screen و بخش تولید مؤسسهٔ فیلم بریتانیا (BFI) ادامه یابد. در اواخر دههٔ ۱۹۷۰، BFI سیاست فیلمسازی‌اش را از تأکید بر فیلم‌های تجربی و آوانگارد، به ساختن فرم‌های قابل لمس‌تر سینمایی، بخصوص فرم‌های روایی، تغییر داد. اولین فیلمی که با این سیاست جدید ساخته شد، Radio On (کریس پتی، ۱۹۸۰) بود، و از فیلم‌های بعدی می‌توان از ***قرارداد با طراح*** (پیتر گریناوی، ۱۹۸۲)، کاراواجو (درک جارمن، ۱۹۸۶)

و ***صدای ضعیفی می‌آید، هنوز زنده است*** (ترنس دیویس، ۱۹۸۸) نام برد.

کانال ۴ و BFI قادر بودند به کمک کارگاه‌های عملی‌شان و حمایت از گروه‌های مهجوری مثل اقلیت‌های نژادی، اساس فرهنگ سینمایی انگلستان را گسترش دهند، و نتیجهٔ کار هم شامل فرم‌های مختلف، از جمله مستند و انیمیشن، می‌شد. برای مثال، بیان تجربه‌های سیاهان و آسیایی‌ها از طریق فیلم و ویدئو، نگرش‌های زیبایی‌شناسانهٔ تازه‌ای برای ارائهٔ تجربه‌های فرهنگی ناشناخته بوجود آورد. گروه Black Audio از فضای شاعرانهٔ فیلم‌های مستند استفاده می‌کردند و آثاری مثل Handsworth Songs (۱۹۸۶)، ***قلب می‌خواهیم چکار؟*** (۱۹۹۱)، و ***هفت آواز برای مالکوم ایکس*** (۱۹۹۲) را ارائه کردند، ولی گروه Sankofa در آثاری چون ***شوق به یاد آوردن*** (۱۹۸۶)، به کمک سینمای داستانی، مسألهٔ هویت را طوری به تصویر کشیدند که مسائل قوی و نژادی، و حتی جنسی، را هم دربرمی‌گرفت. هرچند که این کارگاههای عملی در دههٔ ۱۹۹۰ دچار رکود شدند، ولی بعضی از فیلمسازان آموزش دیده‌شان، ساختن فیلم‌های مستقل را ادامه دادند، از جمله ایزاک جولین که قبلاً جزو Sankofa بود و اولین فیلم بلندش ـ Young Soul Rebels (۱۹۹۱) ـ را BFI تهیه کرد.

ولی تأثیر گسترده‌تر کانال ۴ و همکاری‌اش با British Screen و BFI مطرح شدن بحث فرهنگ، هویت و تاریخ انگلستان بود که دقیقاً به دلیل ایجاد امکان شنیدن این نظریات متنوع بود، که خیلی‌هایشان برای اولین بار چنین امکانی می‌یافتند. ولی از کانال ۴ انتقاد هم شده که می‌گفتند با تشویق فیلم‌های تلفیقی سینمایی / تلویزیونی که بیشتر به سنت‌های زیبایی‌شناختی صفحهٔ کوچک وابسته بودند تا سینما، باعث از بین رفتن سینما شده است. این اتهام را می‌توان به تمام شرکت‌های تلویزیونی دیگری هم وارد کرد که دنباله‌روی کانال ۴ شدند و در «فیلم‌های» سینمایی سرمایه‌گذاری کردند: شرکت‌هایی مثل تایمز (از طریق شرکت یکی از شاخه‌هایش، Euston Films)، London Weekend، گرانادا (هرچند که با فیلم‌های ***پای چپ من*** و The Field به احیای سینما کمک کرد)، و زینت (که اواسط دههٔ ۱۹۹۰ توسط تلویزیون مرکزی تأسیس شد).

BBC هم دلی به دریا زده است، ولی آنها هم بیشتر روی درام‌های تلویزیونی تکیه کردند که به ندرت اکران سینمای گسترده داشتند (فیلم‌هایی مانند Enchanted April [۱۹۹۱] مایکل نیوول و The Snapper استیون فریرز از استثناءها هستند). ظاهراً همهٔ این‌ها برای اثبات این نکته است که اگر سینمای انگلستان جایی وجود داشته باشد، روی صفحهٔ تلویزیون است.

ولی هنوز ته‌مانده‌ای هست که بتوان به آن گفت «سینما»، چیزی که در گیشه حیاتی آبرومند داشته باشد، یا نشان‌دهندهٔ قوهٔ تخیلی سینمایی باشد، یا شاید هم هر دو. یک ژانر محبوب انگلیسی که هم در انگلستان و هم در خارج از این کشور خیلی موفق بوده، «سینمای میراث [heritage film] است: نوعی خاص از درام‌های تاریخی طبقهٔ مرفه، پرزرق و برق و «خوش‌سلیقه»، براساس آثار نویسندگانی مثل اِولین وو [Evely Waugh] و ای. ام. فورستر. نکتهٔ کنایی این است که ریشه‌های این ژانر هم به تلویزیون ـ درام‌های ادبی BBC ـ برمی‌گردد و ابتدا با موفقیت اقتباس تلویزیونی از Brideshead Revisited وو (که اولین بار در ۱۹۸۱ اکران شد)، شکل گرفت. در دههٔ ۱۹۹۰ هم به نظر می‌رسید که این ژانر ـ که آثار زوج تهیه‌کننده و کارگردان اسماعیل مرچنت و جیمز آیوری (که هیچ کدام هم انگلیسی نیستند) مظهر آن به حساب می‌آیند ـ باز هم با استقبال تماشاگران روبرو می‌شود، و این استقبال در مورد ***هاواردزاند*** (۱۹۹۲) و ***باقیماندهٔ روز*** (۱۹۹۳) هم وجود داشت. محبوبیت این آثار تا حدی به توانایی این آثار در انتقال لذت یک جور نوستالژی خاص و تصویر آرامش‌بخش انگلیسی بودن، برمی‌گردد، چیزی که به دلیل فضای خاص سیاسی دههٔ ۱۹۸۰ شکل گرفت. هرچند که این فیلم‌ها با تکیه بر «انگلیسی بودن» و کیفیت بازی بازیگران انگلیسی‌شان به بازار عرضه می‌شوند، این روزها با سرمایه‌های بین‌المللی ساخته می‌شوند و اغلب به سختی می‌توان آنها را انگلیسی به حساب آورد.

ولی این ژانر تنها چیزی نیست که بقایای کشتی شکستهٔ سینمای انگلستان را روی آب نگه می‌دارد. هنوز هم مجموعه‌ای از تصاویر کوبنده به کمک آثار «سینمای هنری» شکل می‌گیرند، آثاری چون ***بازی‌های اشک‌آور*** (نیل جوردن، ۱۹۹۲)، ***اورلاندو*** (سالی پاتر، ۱۹۹۲) و ***روز طولانی به پایان می‌رسد*** (ترنس دیویس، ۱۹۹۲). در واقع، در سینمایی که فاقد یک جریان اصلی سنتی‌ست، حاشیه‌ها به مرکز می‌آیند و نتیجه‌اش این می‌شود که برجسته‌ترین فیلمسازان انگلیسی این دوره ـ پیتر گریناوی و درک جارمن ـ افرادی بسیار خاص و غریب هستند. تصاویر دلنشین و مرموز گریناوی در فیلم‌هایی مثل ***شکم یک آرشیتکت*** (۱۹۸۷) و ***غرق شدن از روی شماره*** (۱۹۸۸)، هواداران زیادی را برایش دست و پا کرد. علاقهٔ او به نماهای روشنفکری بازیگوشانه، انبوهی از رجوع‌های هنری و فرهنگی، و بازی‌های فوق‌العاده استیلیزه است. قوهٔ تخیل بصری‌اش

بی‌شک مرعوب‌کننده است، ولی به دلیل نگاه ضدانسانی به شخصیت‌هایش ـ که گاه آنها را به مهره‌های بی‌اهمیت یک صفحهٔ شطرنج تبدیل می‌کند ـ مورد انتقاد هم قرار گرفته است.

درک جارمن، از اولین فیلمش ـ ***سباستین*** (۱۹۷۵) ـ تا مرگش در سال ۱۹۹۴، همواره یکی از مبتکرترین فیلمسازان انگلستان بود. او هم مثل گریناوی از نقاشی شروع کرده بود، و همین باعث می‌شد تا همیشه نگاهی تازه و پرطراوت به امکانات بالقوهٔ تصاویر داشته باشد. و شاید این خصوصیت بیش از هر جا، در فیلم‌های The Last of England (۱۹۸۷) و ***باغ*** (۱۹۹۰) تکان‌دهنده باشد، فیلم‌هایی که از آزادی شاعرانهٔ سوپر ۸ استفاده کرده‌اند، مدیومی که پیش از آن برای فیلم‌های آماتوری به کار برده می‌شد. کنکاش‌های جارمن در هویت همجنس‌بازان، و پرداختن به دل‌مشغولی‌های معاصر در فیلم‌هایی تاریخی مانند کاراواجو (۱۹۸۶) و ***ادوارد دوم*** (۱۹۸۷)، آثار او را به گذشته‌ای پیوند زد که از موزه بیرون آمده و به قلمروی ارتباطی فعال رسیده بود. در آخرین اثر این فیلمساز ـ که از تماشاگرش مشارکتی فعال را می‌طلبید ـ به نام ***آبی*** (۱۹۹۳)، که دربارهٔ زندگی‌اش با بیماری ایدز بود، این مشارکت به اوج می‌رسد و تصاویر به کلی حذف می‌شوند تا تماشاگر از پردهٔ سراسر آبی پیش رویش، خود به تفسیری مناسب برسد. کارنامهٔ هنری جارمن، مثل خیلی از کارگردان‌های دیگر انگلیسی، به جدالی پرمشقت شبیه بود. سینمای انگلستان پر از استعداد است، ولی این سینما جریان اصلی مشخص و باارزشی ندارد و بنابراین، فیلمسازانش یا باید حاشیه‌نشین بمانند یا به هالیوود مهاجرت کنند (همانطور که کارل رایتز، جان بورمن، ریدلی اسکات، بیل فورسایت و دیگران، نقل مکان کردند). در اواسط دههٔ ۱۹۹۰، هنوز هم پیدا کردن سرمایهٔ فیلمسازی به همان سختی همیشگی‌ست. شاید تلویزیون، سینمای انگلستان را نجات داده باشد، ولی سطح تولید به قدری پایین است که مشکل بتوان آیندهٔ روشنی برای سینمای انگلستان تصور کرد. شاید موفقیت خیره‌کنندهٔ ***چهار عروسی و یک تشییع جنازه*** (مایک نیوول، ۱۹۹۴) ـ کمدی کم‌هزینه‌ای (سه میلیون پوند) که فروش جهانی‌اش به ۲۴۰ میلیون دلار رسید ـ دوباره میل به تولید داخلی را به وجود آورده باشد، ولی با وجود این رونق گذرا همه باید منتظر یک «رنسانس» تازه بمانیم. گزارش‌های شورانگیز دربارهٔ طراوت تازهٔ جبههٔ تولید به این دلیل است که در حال حاضر آمریکایی‌ها می‌خواهند در شپرتون و پاین‌وود فیلم بسازند. وگرنه، با وجود تسلط نیل جوردن، ***مصاحبه با خون‌آشام*** (۱۹۹۴) ـ که به تشویق دیوید گافن و سرمایه‌گذاری برادران وارنر ساخته شد ـ انگلیسی‌تر از ***جنگ ستارگان*** یا ***سوپرمن*** نیست. از بخش سینمایی کانال ۴ که بگذریم، چیزی به نام سینمای انگلستان وجود ندارد، در واقع فقط یک جریان ورودی انگلیسی به سینمای بین‌المللی (یا آمریکایی) به چشم می‌خورد. در اواخر دههٔ ۱۹۵۰، شرکت‌های مستقلی مثل ***وودفال*** بر اثر محافظه‌کاری گردانندگان اصلی صفت فیلمسازی انگلستان شکل گرفتند، ولی در دههٔ ۱۹۹۰ چیزی شبیه به صنعت فیلمسازی اصلاً وجود ندارد که کسی بتواند بر علیه آن شورش کند. و شکوفایی دههٔ ۱۹۶۰ همانقدر دور از دسترس می‌نماید که سال‌های طلایی الکساندر کوردا و جی. آرتور رنک.

ترجمه: حمیدرضا منتظری

کتاب شناسی

Armes, Roy(1978), A Critical History of British Cinema.

Auty, Martin, and Roddick, Nick (eds.)(1985), British Cinema Now.

Dickinson, Margeret, and Street, Sarah (1985), Cinema and State.

Eberts, Jack, and Ilott, Terry (1990), My Indicision is Final: The Rise and Fall of Goldcrest Films.

Hill, John (1986), Sex, Class and Realism.

Murphy, Robert(1992), Sixties British Cinema.

Park, James (1990), British Cinema: The Lights that Failed.

Perry, George(1985), The Great British Picture Show.

Petrie, Duncan(1991), Creativity and Constraint in the British Film Industry.

-(ed.) (1992), New Questions of British Cinema.

Pirie, David (1973), A Heritage of Horror.

Walker, Alexander (1985), National Heroes: British Cinema in the Seventies and Eighties.

-(1986), Hollywood , England: The British Film Industry in the Sixties.

سینمای نوین آلمان

آنتون کائس

اوج‌گیری آهسته، ولی مداوم سینمای پس از جنگ آلمان، از مهجور بودن محلی تا رسیدن به شهرت بین‌المللی، اغلب به شکل داستانی با شروعی مشخص (بیانیهٔ اوبرهاوزن در ۲۸ فوریهٔ ۱۹۶۲)، یک نقطهٔ اوج (که نشریهٔ «تایم» در ۱۹۷۸ آن را «زنده‌ترین سینمای اروپا» نامید) و پایانی ناگهانی (مرگ فاسبیندر در ۱۰ ژوئن ۱۹۸۲) تعریف می‌شود. این داستان خط سیر مشخصی هم دارد ـ یک سینمای ملی که می‌خواهد با هویت لکه‌دارشدهٔ کشورش کنار بیاید. بسیاری از فیلم‌های آلمانی آن دوره به تاریخچهٔ پر از مشکلات خود رسانهٔ سینما ـ به عنوان مهم‌ترین ابزار تبلیغاتی رژیم نازی ـ هم واکنش نشان دادند. ویم وندرس در ۱۹۷۷ گفت: «هرگز پیش از این، در هیچ کجای دنیا، زبان و تصاویر این طور ریاکارانه مورد سوءاستفاده قرار نگرفته‌اند. مردم هیچ کجای دنیا، مثل ما نسبت به تصاویر، داستان‌ها و اسطوره‌های خودشان بی‌اعتماد نشده‌اند.» میراث سینمای ناسیونال سوسیالیست ـ بی‌اعتمادی غریزی آلمانی‌ها نسبت به تصاویر و صداها ـ در ۲۵ سال گذشته مهم‌ترین دل‌مشغولی نسل جوان‌تر سینمای آلمان بوده است. دل‌مشغولی به این که چطور باید تصاویری بیابند و خلق کنند که از تصاویر بسیار محبوب صنعت فیلمسازی ناسیونال سوسیالیست فاصله بگیرند؟ از دههٔ ۱۹۶۰ تا به حال، کنار زدن برنامه‌ریزی‌شدهٔ سنت‌های سینمای نازی شالودهٔ هویت و وحدت سینمای آلمان شده است.

خلق یک سینمای «نوین»

سال‌های ۱۹۶۱ و ۱۹۶۲ برای آلمان سال‌هایی بحرانی بودند: دیوار برلین در اوت ۱۹۶۱ برافراشته شد و به نظر می‌رسید که تقسیم شدن آلمان به دو سیستم اجتماعی متفاوت (شرق / غرب؛ کمونیست / کاپیتالیست) را تثبیت کند؛ محاکمهٔ آیشمن در اورشلیم (که در دسامبر ۱۹۶۱ تمام شد) جنایات رژیم نازی را فاش کرد؛ و تلاش صدراعظم آدنائر برای سرکوبی آزادی مطبوعات در ماجرای معروف به «اشپیگل» با موج غیرمنتظرهٔ مخالفت روبرو شد. این سال‌ها برای سینمای آلمان دورانی بحرانی بود. صنعت فیلمسازی که طی دههٔ ۱۹۵۰ تولید انبوه فیلم‌های حکومتی بسیار محبوب و پرفروش را دنبال کرده بود، حالا باید خود را با رکود ناگهانی بازار این نوع فیلم‌ها سازگار می‌کرد. طی چند سال، سینمای آلمان سه چهارم تماشاگرانش را به نفع تلویزیون از دست داده بود. بین سال‌های ۱۹۵۶ و ۱۹۶۲ تعداد تلویزیون‌ها از ۷۰۰۰۰۰ به ۷/۲ میلیون رسید، در حالی که تعداد سینماروهای سالانه از ۸۰۰ میلیون به ۱۸۰ میلیون سقوط کرد. بحران سینمای تجاری این فرصت را به فیلمسازان جوان آلمانی داد که دیدگاه‌هایی تازه را تجربه کنند. آنها شروع کردند به ساختن فیلم‌های کوتاه که خیلی‌هایشان در جشنواره‌های بین‌المللی برندهٔ جایزه شدند. بیست و شش نفر از فیلمسازان و منتقدان سینمایی آلمان (که همگی از ۲۰ تا ۳۰ سال سن داشتند) با الهام گرفتن از موفقیت جنبش سینمای آزاد انگلستان (۱۹۵۹ـ۱۹۵۶) و موج نوی سینمای فرانسه (اولین فیلم کارگردانانی مانند گدار، شابرول، و تروفو که در سال‌های ۱۹۶۰ـ۱۹۵۹ به روی پرده آمد)، خواستار سینمای نوینی برای آلمان شدند، سینمایی که بتواند با سینمای مدرن اروپا پیوند بخورد. بیانیهٔ کوتاه، ولی کوبندهٔ این گروه که در هشتمین جشنوارهٔ فیلم‌های کوتاه آلمان غربی در اوبرهاوزن (۲۸ فوریهٔ ۱۹۶۲) منتشر شد، با سربلندی اعلام می‌کرد:

> سقوط سینمای سنتی آلمان بالاخره شالودهٔ اقتصادی آن نوع فیلمسازی را که از نظر ما مردود است از بین می‌برد. به این ترتیب، سینمای تازه‌ای فرصت ظهور پیدا می‌کند. ما همین جا، اراده‌مان را برای خلق سینمای نوین آلمان اعلام می‌کنیم. این سینمای نوین، آزادی‌های نوین هم می‌خواهد. آزادی از قید و بندهای سنتی صنعت فیلمسازی. آزادی از دخالت‌های شرکای تجاری‌اش. آزادی از نظارت گروه‌های سرمایه‌گذار. ما نگرش منطقی، فرمی و اقتصادی محکمی به تولید فیلم سینمای نوین آلمان داریم. و به عنوان یک گروه، حاضر به قبول هرگونه خطی کردن اقتصادی هستیم. سینمای کهنه مرده است. ما به سینمای نوین اعتقاد داریم.

صرف همین ادعای خلق یک سینمای نوین، با وجود تمام حقایق تاریخی و سنت‌ها، نه تنها یادآور بیانیه‌های

فوتوریست‌ها و سایر آوانگاردهای ابتدای قرن است، بلکه خلاقیت ناب نهفته در آن، نشانگر نگرش مؤلفی‌ست که نه در قید و بندهای اقتصادی گرفتار می‌شود و نه در محدودهٔ توقع‌های تماشاگر. از این گذشته، مرز مشخصی که در این بیانیه بین سینمای «کهنه» و جوان کشیده شده، راه را برای هر نوع همکاری بین صنعت فیلمسازی و مخالفان پرشورش بست. برخلاف موج نوی فرانسه که خیلی زود به جریان اصلی سینمای این کشور پیوست و روند تولید را متحول کرد، تهیه‌کننده‌های آلمانی هیچ تلاشی برای حمایت مالی از این فیلمسازان یاغی نکردند، و هیچ تمایلی هم برای تحول درونی این صنعت از طرف محافظان قدیمی‌اش دیده نشد. این عدم همکاری بین سینمای کهنه و نوین، سینمای تجاری و تجربی، سینمای عامه‌پسند و آوانگارد، تا امروز هم گریبان‌گیر سینمای آلمان است.

هرچند که در این بیانیه به مسألهٔ سوبسید اشاره‌ای نشده، می‌شد به طور ضمنی فهمید که حمایت دولت برای «مؤلف» شدن این فیلمسازان لازم است. دولت آلمان با درک نتایج فرهنگی یک سینمای ملی قوی، آژانس سرمایه‌گذاری مرکزی به نام «Kuratorium Junger Deutscher Film» را تأسیس کرد که با سرمایه‌ای ۵ میلیون مارکی بین سال‌های ۱۹۶۶ تا ۱۹۶۸ از بیست فیلم حمایت کرد. ولی در ۱۹۶۷، زیر فشار اربابان چهار صنعت فیلمسازی، لایحه‌ای برای تعیین سوبسید فیلم‌ها تصویب شد که طبق آن، سوبسید به فیلم‌هایی تعلق می‌گرفت که دست‌کم نیم میلیون مارک سود را تضمین کنند، لایحه‌ای که موجب دل سردی فیلمسازان جوان و آسیبی جدی به صنعت فیلمسازی شد. در طول سالیان دراز، سیستم بسیار پیچیده و سردرگمی از وام‌ها، کمک‌های بلاعوض، سوبسید، پیش‌پرداخت، جایزه و تشویق آژانس‌های دولتی و حکومت‌های ایالتی و ولایتی، فیلمسازی مستقل آلمان را کاملاً به تصمیم‌گیری‌های کمیته‌ای و بوروکراسی وابسته کرده است. پس از اواسط دههٔ ۱۹۷۰، تلویزیون آلمان در تولید فیلم‌هایی شریک شده که بدون این شراکت، امکان ساخته شدن را پیدا نمی‌کردند. از آنجا که بیشتر فیلم‌ها حتی نمی‌توانستند سرمایهٔ لازم را برای تولید فیلم بعدی بازگردانند، تعداد فیلم‌های تولیدشدهٔ سینمای نوین آلمان بستگی به میزان سوبسید در دسترس داشت. در ۱۹۸۱، ایالات آلمان و دولت فدرال ۸۰ میلیون مارک، بودجه برای تولید سینمای ملی در نظر گرفتند. هرچند سوبسیدهای دولتی برای اپرا، موسیقی، و تئاتر هنوز هم بسیار بیشتر از سوبسید سینماست، همین مقدار هم جای تشکر داشت، بخصوص که تماشاگران سینما در آلمان علاقه‌ای به سینمای نوین آلمان نشان ندادند. سینمای وابسته به سوبسید دولتی و پر از «جاه‌طلبی‌های هنری» آلمان، بیش از سینمای سایر کشورها، وظیفه‌ای محرمانه را برعهده گرفته است: وظیفهٔ معرفی آلمان نوین به سایر کشورها.

نه سینمای جوان آلمان در دههٔ ۱۹۶۰ و نه سینمای نوین آلمان در دههٔ ۱۹۷۰، هیچ کدام مکتب یا جنبشی منسجم به حساب نمی‌آیند، بلکه پیوستگی کمرنگ چند مؤلف هستند که به جز جدافتادگی نکتهٔ مشترکی ندارند. بیشترشان فیلمسازان بی‌تجربه و اغلب خودجوشی بودند که بیش از داستان‌سرایی سنتی و چارچوب‌های دراماتیک، به اصالت و آزادی فیلم‌های مستند اهمیت می‌دادند؛ بر سر انتقاد از جامعهٔ آلمان، کاپیتالیسم، دنباله‌روی و خودبزرگ‌بینی نهفته در آن، توافق داشتند؛ می‌خواستند صدای مخالف سبک زندگی در این جمهوری فدرال باشند. این گرایش همراه با مطرح شدن سئوال‌هایی تازه بود، سئوال‌هایی دربارهٔ گذشتهٔ ننگین آلمان و تداومش در زمان حال. و عجیب نیست که اولین دو فیلم بلند «سینمای جوان آلمان» دربارهٔ همین مشکل ارتباط برقرار کردن آلمانی‌ها با گذشته‌شان بود.

دههٔ ۱۹۶۰: ارتباط با گذشته

نام اولین فیلم آلکساندر کلوگه در ۱۹۶۶، Abschied Von gestern (که به نام **دختر دیروز** اکران شد، ولی در لغت به معنای «وداع با گذشته» است)، معنایی کنایی دارد. فیلم نشان می‌دهد که راهی برای فرار از گذشته نیست. داستان در اواسط دههٔ ۱۹۵۰ می‌گذرد و دربارهٔ زن یهودی جوانی اهل جمهوری دموکراتیک آلمان است که به آلمان فدرال فرار می‌کند، ولی نمی‌تواند در آلمان غربی خانه‌ای برای خودش پیدا کند، و بارها و بارها گذشته‌اش گریبانگیرش می‌شود. مثل خیلی از فیلم‌های بعدی سینمای نوین آلمان، این فیلم هم بیشتر روی تداوم تاریخ آلمان تأکید می‌کند تا روی گسستگی‌های آن. ***تورلس جوان*** (۱۹۶۶) فولکر شلندورف، براساس داستان کوتاه رابرت موسیل (۱۹۰۶)، دربارهٔ زندگی در یک مدرسهٔ شبانه‌روزی است و به دوران قبل از رایش سوم می‌پردازد. فیلم داستان دانش‌آموزی است که نیمی مشتاق و نیمی منزجر، ناظر شکنجهٔ یک همشاگردی یهودی‌تبارش توسط دو دانش‌آموز دیگر است. فیلم در واقع داستان بسیاری از روشنفکران دنباله‌روی آلمان در دوران ناسیونال سوسیالیسم است که بی‌هیچ اعتراضی شاهد شقاوت‌های این رژیم بودند.

فیلم‌های کلوگه و شلندورف از نظر نوع پرداخت فرمی دستمایه‌شان (علل و نتایج ناسیونال سوسیالیسم) به شدت متفاوتند. شلندورف داستان موسیل را به یک فیلم خوش‌ساخت، کاملاً بیانگر و با فیلمبرداری سیاه و سفید خیره‌کننده برگردانده، در حالی که کلوگه فرمی بازتر و بازیگوشانه‌تر را به کار می‌گیرد که در آن، صدای راوی، میان‌نویس و سکانس‌های مونتاژی ـ با تلفیق تصاویر ثابت، فیلم‌های خبری و متن‌های نوشته‌شده ـ وجود دارد.

در ۱۹۶۲، ژان ـ ماری اشتراب و دانیل هویلت که هر دو متولد فرانسه بودند، ولی از ۱۹۵۸ در آلمان زندگی می‌کردند ـ هم به دلیل نوع پرداختن‌شان به تاریخ آلمان، و هم به دلیل زیبایی‌شناسی به شدت آوانگاردشان (که از شگرد فاصله‌گذاری برشتی در سینما استفاده می‌کرد)، سخت مورد حمله قرار گرفتند. Muff - Machorka (۱۹۶۲) فیلمی کوتاه براساس داستانی از هاینریش بل است که قدرت ارتش آلمان را در دهۀ ۱۹۵۰ در آلمان غربی به مسخره می‌گیرد. اشتراب گفته: «انقلاب آلمان به بیراهه رفت و خودش را از شرفاشیسم رها نکرد. به نظر من آلمان کشوری است که در دور باطل می‌چرخد و نمی‌تواند خودش را از گذشته‌اش نجات دهد». اقتباس سینمایی اشتراب و هویلت از رمان Billiard um halbzehn بل، با نام ***پذیرفته نشده، یا در جایی که خشونت حاکم است فقط خشونت کمک می‌کند*** (۱۹۶۵)، حتی از فیلم قبلی‌شان هم صراحت سیاسی بیشتری دارد. فلاش‌بک‌هایی از دوران فاشیسم با تصاویری از جمهوری فدرال آلمان در دهۀ ۱۹۵۰ تلفیق می‌شوند. کوچک‌ترین پسر خانواده با وضعیت زمان حالش ـ که فارغ از احساس گناه گذشته است ـ «پذیرفته نمی‌شود». درست برعکس تصاویر پرزرق و برق فیلم‌های نازی، اشتراب و هویلت برخوردی زاهدانه با تصاویر دارند. دوربین اغلب ثابت است، و ساختار دراماتیک فیلم تنها به چیزهای اساسی محدود می‌شود. اشتراب ترجیح می‌دهد که از بازیگران غیرحرفه‌ای استفاده کند که از روش برشت تبعیت کنند و به جای همذات‌پنداری با شخصیت داستانی فقط «نقل قول» کنند. برای مستند کردن فیلمبرداری در خود فیلم، اشتراب از صدای اریژینال هم استفاده می‌کرد. برای او فیلم فقط از این نظر سیاسی بود که می‌توانست تحولی در شیوۀ بیان به وجود آورد، یعنی تمام قراردادهای هالیوودی را بشکند. این شیوۀ بیانی الهام‌گرفته از برشت و عقاید سیاسی افراطی اشتراب تأثیری ماندگار بر سینمای جوان آلمان ـ بخصوص بر آلکساندر کلوگه و آثار اولیۀ راینر ورنر فاسبیندر ـ داشت.

سینمای جوان آلمان سینمای مقاومت بود ـ مقاومت در برابر تولید انبوه صنعت سرگرم‌سازی دورۀ نازی‌ها و دهۀ ۱۹۵۰، و در برابر ایدئولوژی دنباله‌روی که در دهۀ معجزۀ اقتصادی بسیار رواج داشت. از نظر این فیلمسازان جوان، هیچ چیز حیله‌گرانه‌تر از ژانر نمونه‌ای آلمانی نبود، یعنی فیلم‌های تنگ‌نظرانۀ Heimat و سنت‌های غیرقابل تغییرش از دهۀ ۱۹۳۰ تا اوایل دهۀ ۱۹۶۰. ولی با وجود تمامی معانی ضمنی منفی این ژانر (خون اجدادی و خاک میهن، تنگ‌نظری و زرق و برق بی‌محتوا)، باز هم ژانر نمونه‌ای سینمای آلمان بارها و بارها فیلمسازان جوان آلمانی را دچار مشکل کرد. ***صحنه‌های شکار از باواریای سفلی*** پیتر فلیشمان (۱۹۶۸)، ***خوشبختی ناگهانی مردم بدبخت کامبوج*** فولکر شلندورف (۱۹۷۱)، و ***ماتیاس کنایسل*** راینهاردهاف (۱۹۷۱) سنت‌های ژانر را در هم شکستند تا ژانر «ضد فیلم‌های Heimat» را خلق کنند، در حالی که ادگارایتز هم در مجموعۀ تلویزیونی شانزده ساعته‌اش به نام Heimat (۱۹۸۴)، با نقل قول از ایدئولوژی این ژانر، سعی داشت تا از بین ببردش. در دهه‌های ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰، فیلم‌های Heimat باعث شدند تا فیلمسازان به مسائلی مثل هویت آلمانی بپردازند و ساختارهای خانوادگی و اجتماعی سنتی (میهن‌پرستانه و مستبدانه) را ریشه‌یابی کنند که چند دهه قبل از آن، شکل‌گیری فاشیسم را میسر ـ یا حتی اجتناب‌ناپذیر ـ کردند.

تصاویری از آلمان

در پاییز ۱۹۷۷، ربوده شدن و قتل یک کارخانه‌دار آلمانی که قبلاً عضو حزب نازی بوده، مرگ مرموز سه تن از اعضای گروه تروریست باند ماینهوف در زندان، و اقدام‌های تلافی‌جویانۀ دولت (مثل سانسور اخبار و تعقیب و آزار هواداران گروه‌های چپ‌گرا) باعث بروز شدیدترین بحران سیاسی جمهوری آلمان از بدو تأسیسش شد. میل به رسیدن به درکی عمیق‌تر از گذشتۀ سرکوب‌شدۀ آلمان شدیدتر شد، چون تمام این وقایع با خاطرۀ عمومی از تروریسم روانشناختی رژیم هیتلر هم‌آوا می‌شد ـ خاطره‌ای که ناگهان فراموشی دسته‌جمعی مردم آلمان را از بین برد. فیلمسازان آلمانی غربی این را وظیفۀ خود دانستند که در گذشتۀ آلمان به دنبال ریشه‌های این بحران بگردند. به پیشنهاد نشریۀ «اشپیگل» نه نفر از فیلمسازان منتسب به سینمای نوین آلمان، از جمله کلوگه، شلندورف، رایتز و فاسبیندر، گرد هم آمدند تا فیلمی بسازند که وقایع‌نگاری و تفسیر پاییز آلمان باشد. این پروژۀ دسته‌جمعی، با نام ***آلمان در پاییز*** (۱۹۷۸)، راهی برای مقابله با سانسور دولت هم بود و تلاشی برای پاسخ

راینر ورنر فاسبیندر (۱۹۸۲-۱۹۴۵)

به نظر می‌رسید که با مرگ فاسبیندر در سن ۳۷ سالگی، کل سینمای نوین آلمان هم به پایانی زودهنگام می‌رسد. حتی کمیت آثارش هم به تنهایی (بیش از چهل فیلم و برنامهٔ تلویزیونی طی پانزده سال) او را «قلب تپنده» سینمای نوین آلمان معرفی کرده و برایش اعتباری ابدی به همراه آورده است؛ ولی از این گذشته، دیدگاه همیشه موشکاف و نقادانه‌اش نسبت به آلمان غربی باعث شد تا «وجدان ملتش» لقب بگیرد. و لوموند او را چنین معرفی کرد: «خشم نسل جوانی که در دههٔ ۱۹۶۰ چشم به جهان باز کرد و میراث گذشتگانش را دید: ویران شدن هویت آلمان در دوران ناسیونال سوسیالیسم.»

فاسبیندر از نسلی بود که در پایان جنگ به دنیا آمدند و علیه «سیستم» طغیان کردند؛ اقتصاد سرمایه‌داری، حالت محافظه‌کاری و نسل پیرتر مستبد و سلطه‌جو، عواقب رژیم نازی بودند. در ۱۹۶۷، و هم زمان با اعتراض علیه جنگ ویتنام، علیه قوانین اضطراری تازهٔ ایالتی، و علیه مطبوعات پرتیراژ دست راستی، نارضایتی این نسل با شدتی که در آلمان فدرال بی‌سابقه بود به انفجار رسید. فاسبیندر کار هنری‌اش را در اواسط دههٔ ۱۹۶۰ آغاز کرد و هرگز از ایده‌آل‌های آرمانگرایانه / آنارشیستی این دوران دست برنداشت. آثار او افقی را می‌سازند که واقعیت (و تمامیت) شخصیت‌های زن و مرد فیلم‌هایش با آن سنجیده می‌شوند. این اصلاً تصادفی نیست که مضمون تمام فیلم‌های او شکست همین آرمان‌های مصالحه‌ناپذیر و شکسته شدن این توهم است. آثار او به بررسی روابط و وابستگی‌های قدرت ستمگرانه، عواطف ملودراماتیک، پا پس کشیدن‌های شوم، قید و بندهای متقابل، و موقعیت‌های گریزناپذیری می‌پردازند که اغلب به خودکشی می‌انجامد.

فاسبیندر در باواریا و در خانواده‌ای متوسط به دنیا آمد، دبیرستان را رها کرد تا در کلاس‌های بازیگری شرکت کند؛ در ۱۹۶۷ به گروه تئاتر اکشن پیوست و در ۱۹۶۸، شرکت تئاتر خودش ـ **Antiteater** ـ را در مونیخ تأسیس کرد. در ۱۹۶۹، دورهٔ ده‌سالهٔ بی‌وقفهٔ تولید فیلم‌های بلند ۳۵ میلی‌متری را آغاز کرد که حاصلش دو تا شش فیلم و برنامهٔ تلویزیونی در سال، نمایش‌های روی صحنه، و حضور گه‌گاهش به عنوان بازیگر بود. در سه سال آخر زندگی‌اش سرعت کارش جنون‌آمیزتر شد و حاصلش تولید فیلم تلویزیونی پانزده ساعته و سیزده قسمتی (با یک بخش مؤخره) **Berlin Alexanderplatz** (۸۰-۱۹۷۹)، و چهار محصول مشترک بین‌المللی بود. انرژی و سرعت نامحدود فاسبیندر (که سال‌های آخر عمرش را با دارو سرپا بود) به دلیل روش کارش هم بود: او مجموعه‌ای از همکاران ثابت و همیشگی را اطراف خودش حفظ می‌کرد، از جمله پیر رابن که موسیقی تمام فیلم‌های فاسبیندر را نوشته؛ هری بار، مدیر تولیدش؛ چند فیلمبردار (دیتریش لومان، میکائیل بالهاوس، فرانتز خاویر شوارتزنبرگ)؛ و چند بازیگر زن و مرد (از جمله هانا شیگولا، ایرم هرمن، کورت راب) که مثل یک گروه تئاتری جمع و جور با آنها کار می‌کرد. این کار گروهی باعث شده بود که آثار فاسبیندر را ـ با وجود تنوع ژانری و سبکی‌شان ـ نتوان با فیلم هیچ کارگردان دیگری اشتباه گرفت.

فاسبیندر از همان ابتدا حالت‌های مختلف فیلمسازی را تجربه کرد. او قراردادهای فیلم‌های گانگستری آمریکایی را برای خلق فضای شهر مونیخ در ***عشق از مرگ هم سردتر است*** (۱۹۶۹) و ***پسرباز آمریکایی*** (۱۹۷۰) به کار گرفت. در عین حال در **Katzelmacher** (۱۹۶۹) ـ فیلمی دربارهٔ یک کارگر مهاجر یونانی که شرایط سخت و نژادپرستانه‌ای را به تصویر می‌کشد که کارگران خارجی نسل اول با آن روبرو بودند ـ از فاصله‌گذاری برشت و سبک تئاتری او استفاده می‌کند. زبان سینمایی موجز و شخصی فیلم **Katzelmacher** (که خود فاسبیندر در آن نقش کارگر مهاجر یونانی را بازی می‌کند) مدیون ژان ـ ماری اشتراب است که برای مدت کوتاهی به عنوان کارگردان با تئاتر فاسبیندر همکاری کرد.

در ۱۹۷۱ فاسبیندر فیلم‌های داگلاس سیرک ـ کارگردان هالیوودی متولد هامبورگ ـ را برای اولین بار دید، و به شدت تحت تأثیر توانایی او در خلق فیلم‌های مردم‌پسند ـ بدون آنکه حساسیت «اروپایی» و سبک غیرقابل تقلیدش را قربانی کند ـ شد؛ او این آلمانی تبعیدشده را پدرخواندهٔ خود نامید و در دل خود آرزو کرد که روزی یک فیلم هالیوودی آلمانی بسازد. ***تاجر چهارفصل*** (۱۹۷۱) و ***ترس روح را می‌خورد*** (۱۹۷۳) آگاهانه سبک سیرک را دنبال می‌کنند، و پیرنگ ملودراماتیک، نورپردازی غیرواقعگرایانه، حرکات خودنمایانهٔ دوربین، دکورهای تصنعی و به شدت استیلیزه و تقابل پیچیدهٔ نگاه‌ها را به کار می‌گیرد تا هوس، خودشناسی و ازخودبیگانگی را به تصویر بکشد. با وجود نمایش بی‌پردهٔ احساسات، موسیقی به شدت ملودراماتیک این فیلم‌ها، توهم واقعی بودن فیلم را می‌شکند، و استفاده از ژست‌های تئاتری فاصلهٔ تماشاگر و فیلم را حفظ می‌کند.

فیلم‌های تاریخی فاسبیندر پس از ۱۹۷۷ و به شکلی پشت سر هم ساخته شدند: ***ناامیدی*** (۱۹۷۷)، ***عروسی ماریا براون*** (۱۹۷۸)، **Berlin Alexanderplatz** (۸۰ / ۱۹۷۹)، ***لی‌لی مارلن*** (۱۹۸۰)، ***لولا*** (۱۹۸۱)، ***ساره ورونیکا فاس*** (۱۹۸۱). این فیلم‌ها که در سال‌های مختلف آلمان، از خودپسندی‌های دههٔ ۱۹۲۰ تا زرق و برق دههٔ ۱۹۵۰ می‌گذرند، آرزوهای برآورده نشدهٔ آدم‌ها را به تصویر می‌کشند، بهره‌کشی از احساسات آنها و قابلیت بهره‌دهی‌شان، و همچنین، خودتخریبی آنها. او در اقتباس از رمان آلفرد دابلین به نام **Berlin Alexanderplatz** به شکل یک مجموعهٔ تلویزیونی، کشوری را نشان می‌دهد که به تدریج دارد تغییر هویت می‌دهد. برلین در این فیلم نمایانگر فضای اجتماعی ریاکارانه و نامساعدی است که شرایط زندگی تبهکار اصلاح‌شده‌ای به نام فرانتز بیبرکوف را تعیین می‌کنند. فیلم بعدی فاسبیندر، ***لی‌لی مارلن*** (۱۹۸۰)، هماهنگی و تناسب میان قلمروهای شخصی و اجتماعی را محکم‌تر می‌کند: یک خوانندهٔ کاباره که با ترانهٔ غیرنظامی‌اش دربارهٔ لی‌لی مارلن به موفقیت زیادی‌رسیده هم، گرفتار دسیسه‌های خودپسندانهٔ سیاسی نازی‌ها می‌شود و هم سازمان مقاومت. فاسبیندر سبک نورپردازی، طراحی صحنه و لباس، و فیلمبرداری فیلم‌های شرکت اوفای آلمان را به کار می‌گیرد و شکوه و زرق و برق این سال‌ها را تا حد یک هجویه، اغراق‌شده نشان می‌دهد.

دادن وقایع «رسمی» با ارائه شکل غیررسمی آنها. هر کدام از این‌نه نفر چیزی بین پانزده تا سی دقیقه از فیلم را ساخته‌اند که قابل تمایز نیست، هرچند که «شکل و شمایل» نهایی فیلم. آشکارا امضای الکساندر کلوگه و تدوینگرش، بیته مینکا ـ جلینگهاوس را بر خود دارد. فیلم در ظاهر، ساختار یک برنامهٔ تلویزیونی را دارد، و تلفیقی از نماهای مستند، مصاحبه و صحنه‌های داستانی را ارائه می‌کند. ولی تصاویری را نشان می‌دهد، داستان‌هایی را بازگو می‌کند، و چشم‌اندازهایی را پیش روی تماشاگرش می‌گشاید که در تلویزیون آلمان امکان‌پذیر نبوده است. و در این فیلم بود که با همکاری مشترک این کارگردان‌ها و بدون یارانهٔ دولتی، سینمای نوین آلمان توانست خودش را به عنوان یک گروه منسجم تثبیت کند، انسجامی که حاصل یک جبههٔ مخالف سیاسی بود، نه نتیجهٔ یک سبک مشترک.

شروع و پایان فیلم دو مراسم سوگواری عمومی است ـ تشییع جنازهٔ رسمی کارخانه‌دار مقتول، و به خاک‌سپاری تروریست‌ها ـ و فیلم تصاویری از خشونت جامعهٔ آلمان را، از رزالوگزامبورگ تا فیلدمارشال رومل، ارائه می‌کند. کلاف سردرگم پیوند میان گذشته و حال وقتی برملا می‌شود که پسر رومل، مانفرد، که شهردار اشتوتگارت است، در مصاحبه‌ای تقاضا می‌کند که تروریست‌ها با احترام به خاک سپرده شوند. در ۱۹۷۸، و در بحث دربارهٔ هدف از ساخت این فیلم، این فیلمسازان تأکید کردند که هدف‌شان ارائهٔ یک تئوری واحد برای توضیح تروریسم نبوده است. «یک چیز ظاهراً ساده‌تر ما را تحریک کرد: این فراموشی همگانی آلمانی‌ها... ما تلاش کردیم برای دو ساعت هم که شده حافظه‌ها را بازگردانیم.» و هدف نهایی‌شان را اینطور اعلام کردند: «ما می‌خواهیم با تصاویر کشورمان سر و کار داشته باشیم.»

و تصادفی نیست که کار گروهی‌ای مانند ***آلمان در پاییز***، الهام‌بخش پروژه‌های متعددی دربارهٔ «تصاویر کشورمان» بود. الکساندر کلوگه اپیزود کوتاهش را دربارهٔ گابی تیچرت، یک معلم تاریخ که به دنبال ریشه‌های تاریخ آلمان است به فیلم Die Patriotin بسط داد. بخش مربوط به فاسبیندر ـ مکالمهٔ او و مادرش دربارهٔ دموکراسی، فاشیسم، و نیاز به یک رهبر مقتدر ـ انگیزه‌ای شد تا با نگاهی دقیق‌تر به تاریخ پدرانش «تریلوژی جمهوری فدرال آلمان» را بسازد ـ ***عروسی ماریا براون*** (۱۹۷۹)، ***لولا*** (۱۹۸۱)، و ***ورونیکا فاس*** (۱۹۸۲). فولکر شلندورف هم در ۱۹۷۹ ***طبل حلبی*** را براساس رمان گونتر گراس ساخت که در

ولی دورانی که بیش از همه فاسبیندر را مجذوب خود می‌کرد دوران‌زندگی خودش بود، یعنی سال‌های پس از جنگ و بعد از ۱۹۴۵، دورانی که شروعی تازه به نظر امکان‌پذیر، و حتی ضروری، می‌رسید. هنوز آلمان فدرال کاملاً تثبیت‌نشده بود، و از دید فاسبیندر، می‌شد آرزوهای آرمانگرایانه‌ای را در سر پروراند. سه‌گانهٔ جمهوری فدرال آلمان (تریلوژی BRD) تصاویری هر چه ناامیدکننده‌تر از وضعیت اسف‌بار آلمان را از چشم‌انداز دههٔ ۱۹۷۰ فاسبیندر نشان می‌دهند: سایه انداختن حرص و طمع کاسبکارانه بر عواطف آدم‌ها در سال‌های بازسازی (***عروسی ماریا براون***)؛ فساد رایج و فراگیری که در سال‌های دنباله‌روی فرصت‌طلبانه اجتناب‌ناپذیر بود (***لولا***)؛ و خاطره‌های دردناکی از گذشته‌ای دهشتناک که باید از شرشان خلاص شد (***ورونیکا فاس***). این فیلم‌ها جدال اجتناب‌ناپذیری را نشان می‌دهند که از انکار کامل گذشته به وجود می‌آید؛ و با نابودی (***عروسی ماریا براون***)، بدبینی (***لولا***)، یا تسلیم کامل (***ورونیکا فاس***) به پایان می‌رسند.

فیلم‌های آخر فاسبیندر دربارهٔ آلمان نشان می‌دهند که چگونه آرزوها، آرمان‌ها و سرخوردگی‌های مردم عادی بر موقعیت‌های ظاهراً قرص و محکم تاریخی ارتباط متقابل دارد. قهرمانان زن آثار فاسبیندر همان قدر که تحت تأثیر زمانهٔ خود هستند، روی آن تأثیر هم می‌گذارند. آرزوهای آنها ذهنیت غالب زمانه‌شان را یاری می‌دهد و هم زمان به نقد می‌کشد. بنابراین، آثار فاسبیندر تاریخ‌نگاری رسمی را انجام می‌دهند، ولی با بُعدی روانشناختی و آرمانگرایانه. هرچند که در اواخر دههٔ ۱۹۷۰ به این نتیجه رسیده بود که آرزوهایش برای آلمان توهمی بیش نیستند، و فیلم‌های بعدی‌اش هم، همین ناامیدی مطلق را به تصویر می‌کشند. تا جایی که آثار فاسبیندر به معیارها و دیدگاه‌های انسان مربوط می‌شوند، توجه او به تاریخ و هویت آلمان را نشان می‌دهند. درنهایت، تمام فیلم‌های او دربارهٔ آرزو و رؤیای یک «زندگی سالم» هستند.

آنتون کائس

گزیده فیلم‌شناسی

عشق از مرگ هم سردتر است (۱۹۶۹)؛ **Katzelmacher** (۱۹۶۹)؛ چرا آقای ر. کنترلش را از دست می‌دهد؟ (۷۰ـ۱۹۶۹)؛ سرباز آمریکایی (۱۹۷۰)؛ مواظب یک فاحشهٔ مقدس باش (۱۹۷۰)؛ اشک‌های تلخ پترافون کانتی (۱۹۷۲)؛ هشت ساعت که یک روز نمی‌شود (۱۹۷۲)؛ ترس روح را می‌خورد (۱۹۷۳)؛ افی بریست (۷۴ـ۱۹۷۲)؛ روباه و دوستانش (۱۹۷۴)؛ مامان کاسترز به بهشت می‌رود (۱۹۷۵)؛ عروسی ماریا براون (۱۹۷۸)؛ **Berlin Alexanderplatz** (۱۳ قسمت، ۸۰ـ۱۹۷۹)؛ ورونیکا فاس (۱۹۸۱)؛ **Querelle** (۱۹۸۲).

کتاب شناسی

Fassbinder, Rainer Werner(1992), The Anarchy of the Imagination.

Interviews, Essays, Notes, ed. Michael Töteberg and Leo A.Lensing.

Katz, Robert(1987), Love Is Colder than Death: The Life and Times of Rainer Werner Fassbinder.

Rayns, Tony(ed.) (1976), Fassbinder, 2nd edn.

ورنر هرتزوگ (ـ۱۹۴۲)

ورنر هرتزوگ که غالباً خیالباف رمانتیک سینمای آلمان لقب می‌گیرد مظهر فیلمسازی حادثه‌جویانه، آواره، و بی‌پروا شده است. مستندهایی که راجع به او ساخته شده ـ که از همه معروف‌تر، **مرز رؤیاهای** لس بلانک (۱۹۸۲) است ـ او را مؤلفی پرشور و نیمه‌دیوانه تصویر می‌کنند که می‌خواهد جانش را سر فیلمی از دست بدهد. قهرمانان فیلم‌های او ـ رؤیاباف‌های شوریده و بدعت‌گذار، آدم‌های متعصب و مجانین ـ نسخهٔ بدل خود فیلمسازند که می‌خواهد با وجود تمام مشکلات دیدگاه خودش را درک کند. تمام فیلم‌های او جستجو و ارزش دادن به غرابت است؛ بیشتر آثارش در فضاهایی غریب می‌گذرند ـ از جنگل‌های آمریکای جنوبی (**آگوئیره، خشم خداوند**، ۱۹۷۲) تا آفریقا (**کبراورده**، ۱۹۸۷). حتی باواریای زادگاهش هم در ***Herz aus Glas*** کشوری بدوی در دوردست به نظر می‌رسد. علاقهٔ هرتزوگ به سنت‌های گرایش به فضاهای غریب و بدوی به انتقادی ویرانگر از تمدن و صنعتی شدن جهان غرب تبدیل شده است.

در ۱۹۴۲ و با نام ورنر استی پتیچ در مونیخ به دنیا آمد، و اولین فیلمنامه‌اش را در ۱۵ سالگی نوشت، و پس از چند سال تحصیل در دانشگاه، فیلمسازی خودساخته شد که از یک دوربین ۳۵ میلی‌متری دزدی استفاده می‌کرد. اولین فیلمش، **نشانه‌های زندگی** (۱۹۶۷)، ازخودبیگانگی، جنون و تهاجم را به تصاویر خیره‌کننده و سیاه و سفید ترجمه کرده بود. فیلم داستان سربازی زخمی است که در یک جزیرهٔ یونانی و برای محافظت از یک راغهٔ مهمات بی‌مصرف تنها مانده است. چشم‌انداز خالی اطرافش و آفتاب بی‌امان به فروپاشی عصبی او منجر می‌شود که باعث طغیانش علیه مافوق‌هایش، و بعد علیه خورشید و کل کیهان، می‌شود. فیلم به شکلی مستندگونه، این بحران و جنون حاصل از آن را به تصویر می‌کشد، و با نماهای بسیار دور وایدانگل، حامپ کات، و حرکات دوربین روی دست از تفسیر ماجرا فرار می‌کند. **آگوئیره، خشم خداوند** (۱۹۷۲) ـ داستان زندگی یک ماجراجوی استعماری به نام دون‌لوپه دوآگوئیره ـ هم‌خط سیر مشابهی دارد. آگوئیره (با بازی کلاوس کینسکی) در سرپیچی آشکار از قوانین خدا و طبیعت تصمیم می‌گیرد سرزمین افسانه‌ای ال دورادو را تسخیر کند. فیلم با تکیه بر تصاویر خیره‌کننده‌اش از جنگل‌های آمازون هجو و انتقاد از استعمار است. با استفاده از نماهای بسیار دور و زوایای غریب دوربین، هرتزوگ طبیعت بکر را به شکل نیرویی وحشتناک نشان می‌دهد که بالاخره این استعمارگر را نابود می‌کند.

در ۱۹۸۲، پس از چهار سال مشقت‌بار، **فیتز کارالدو** را روی پرده می‌آورد که نسخه‌ای دیگر و حتی بدبینانه‌تر از داستان یک استعمارگر است. فیلم وقایع‌نگاری آرزوی غریب یک ماجراجوی ثروتمند برای اجرای اپرای ایتالیایی در جنگل‌های بومی کشور پرو است. هرتزوگ تکبر مضحک و بی‌اعتنایی این استعمارگر نسبت به حقوق دیگران را به باد انتقاد می‌گیرد. جالب اینجاست که فیلم خودش هم درست به همان دلایلی که می‌خواهد محکوم کند مورد انتقاد شدید قرار گرفت (سرخ پوستان بومی پرو در اعتراض به تجاوز گروه فیلمبرداری به محدودهٔ زندگی‌شان و نابودی محیط زیست اردوی آنها را آتش زدند).

یک سال بعد، هرتزوگ رؤیاهای استعمارگرانه را به شکلی موجزتر بررسی کرد. در **جایی که مورچه‌های سبز رؤیا می‌بافند** (۱۹۸۴)، مهندسان معدن یک شرکت استخراج‌کنندهٔ اورانیوم، محل مقدس بومیان استرالیا را از بین می‌برند. بومیان در نبرد علیه «پیشرفت» صنعتی و سودجویی بی‌شرمانه شکست می‌خورند. اینجا دیگر طبیعت لخت و خالی ظاهری رمانتیک ندارد؛ و مدرنیته و اسطوره چشم در چشم هم می‌دوزند.

روش بی‌همتای هرتزوگ در تلفیق سینمای قوم‌شناسانه و روایی تمام مرزبندی‌های سنتی ـ بخصوص طبقه‌بندی فیلم‌های مستند و داستانی ـ را به هم می‌ریزد. ***Fata Morgana*** (۱۹۷۰) یکی از مستندهای اولیهٔ هرتزوگ است که با به کارگرفتن عجیب و غریب ابزارهای بیانی سینما، قراردادهای سینمای مستند را در هم می‌شکند. تصاویر صحرای پوشیده از زباله با موسیقی لوته آیزنر دربارهٔ اسطورهٔ خلقت همراه می‌شوند، و صدای راوی هر نوع حس واقعیت بیرونی را از بین می‌برد. فیلم تلاش می‌کند تا پایان تاریخ را نشان دهد، قلمرویی افسانه‌ای که پس از نابودی کرهٔ زمین به دست پیشرفت و مدرنیسم به وجود می‌آید. دید بدبینانهٔ هرتزوگ نسبت به تمدن و ساختارهای اجتماعی، در فیلم‌های روایی‌اش هم به چشم می‌خورد. **معمای گاسپار هاوزر** (۱۹۷۴)، برونو اس. ـ بازیگر غیرحرفه‌ای و ولگرد اهل برلین که ظاهری نیمه‌دیوانه هم دارد ـ را به کار می‌گیرد تا ورود دردناک و غم‌انگیز کودکی وحشی به نام گاسپار هاوزر را به جامعهٔ آلمان قرن نوزدهم نشان دهد. فیلم خودپسندی متظاهرانه و فضل‌فروشی مضحک اهالی شهر را از دیدگاه مردی به نقد می‌کشد که هنوز آلودهٔ تشریفات

کلاوس کینسکی در آگوییره ،خشم خدا (ورنرهرتزوگ ،۱۹۷۲)

مسخرهٔ جامعهٔ «متمدن» نشده است. سه بی‌خانمان فیلم ***اشتروژگ*** (۱۹۷۷) ـ یک زندانی آزادشده، یک زن فاحشه، و همسایهٔ پیر عجیب و غریب‌شان ـ تلاش می‌کنند تا در آمریکای غرب میانه زندگی تازه‌ای را شروع کنند، جایی که از دید هرتزوگ به اندازهٔ جنگل‌های پرو نفوذناپذیر و غیرعادی‌ست.

برخورد مرگبار شهروندان ناسازگار یا خارجی‌ها با جامعه، در ***توسفراتوی خون‌آشام*** (۱۹۷۸) هم به چشم می‌خورد که بازسازی شاهکار صامت مورناو در ۱۹۲۲ است. زبان سینمایی هرتزوگ هم مثل سبک مورناو، بین سینمای مستند و لحظات رؤیاگونه، بین واقعگرایی قوم‌شناسانه و دیدگاهی سوررئالیستی، تاب می‌خورد. تنشی بسیار شدید میان تصاویر و داستان در تمام آثار هرتزوگ به چشم می‌خورد: تصاویر غنی و صحنه‌های اپراگونهٔ این فیلم‌ها از چارچوب تنگ یک روایت منسجم بیرون می‌زند. مستندهای سرراست‌تر اخیرش دربارهٔ چادرنشین‌های صحرا (***Wodaabe: die Hirten der Sonne***، ۱۹۸۹) یا کویت (***Lektionen in Finsternis*** ۱۹۹۲) می‌گذارند تا تصاویر کوبندهٔ فیلم، پیامش را فارغ از شخصیت‌ها و خط داستانی، بیان کنند.

آنتون کائس

گزیده فیلم‌شناسی

Lebensziechen (۱۹۶۷)؛ ***Fata Morgana*** (۱۹۷۰)؛ آگوئیره، خشم خداوند (۱۹۷۲)؛ معمای گاسپار هاوزر (۱۹۷۴)؛ قلب شیشه (۱۹۷۶)؛ اشتروژگ (۱۹۷۷)؛ نوسفراتوی خون‌آشام (۱۹۷۸)؛ فیتز کارالدو (۸۱ـ۱۹۸۰)؛ ***Wo die grünen Ameisin träuman*** (۱۹۸۴)؛ کبراورده (۱۹۸۷)؛ وودابه: چوپانان خورشید (۸۹ـ۱۹۸۸)؛ درس‌های تاریکی (۹۲ـ۱۹۹۱)؛ ناقوس‌هایی از اعماق (۱۹۹۳).

کتاب شناسی

Blank, Les, and Bogan, James(eds.)(1984), Burden of Dreams: Screenplay, Journals, Reviews.

Carrer, Emmanuel(1982), Werner Herzog.

Corrigan, Timothy(ed.)(1986), The Films of Werner Herzog.

Herzog, Werner(1980), Screenplays.

Jansen, Peter W.,and Schütte, Wolfram(eds.) (1979), Werner Herzog.

۱۹۸۰ اسکار بهترین فیلم خارجی را نصیبش کرد.

آلمان در پاییز می‌توانست الگویی برای نمایش تاریخ و هویت آلمان به شیوه‌ای نقادانه باشد. ولی فیلم تأثیر عمومی چندانی نداشت، چون موضع‌گیری سیاسی و فرم تجربی مونتاژ آن، با انتظارهای تماشاگران از سینما، همخوانی نداشت. یک سال بعد، این انتظارها با مجموعهٔ تلویزیونی آمریکایی ***نابودی*** برآورده شد که اولین تلاش جدی تجاری برای کنکاش در قتل عام میلیون‌ها یهودی اروپایی در یک فیلم داستانی بود. و به این ترتیب، پس از نمایشش در ژانویهٔ ۱۹۷۹، واکنش گسترده‌ای در آلمان فدرال به وجود آورد. ***نابودی*** نه تنها موج بی‌سابقه‌ای از احساسات و کنجکاوی نسبت به گذشته را که مدت‌ها یک تابو به حساب می‌آمد به وجود آورد، بلکه سندی برای ناتوانی فیلمسازان آلمانی محسوب شد که می‌خواستند با به تصویر کشیدن داستان‌هایی از تاریخ معاصر آلمان احساسات تماشاگران را تحریک کنند.

چیزی نگذشت که ادگار راتیز برای پاسخی برنامه‌ریزی‌شده به فیلم آمریکایی ***نابودی***، کار روی مجموعهٔ تلویزیونی ۱۶ ساعتهٔ Heimat را (که با فیلم ۳۵ میلی‌متری فیلمبرداری می‌شد) آغاز کرد. داستان این مجموعه در ۱۹۱۹ آغاز می‌شود و در ۱۹۸۲ به پایان می‌رسد، و وقایع‌نگاری بیش از شصت سال زندگی خانوادگی در دهکده‌ای خیالی به نام شاباخ (Schabbach) را در سرزمین راین به تصویر می‌کشد. Heimat ابتدا به شکل یک فیلم دوقسمتی در جشنواره‌های سینمایی اروپا، و در تابستان ۱۹۸۴ در تمام شهرهای بزرگ آلمان، به نمایش درآمد و سپس، در سپتامبر و اکتبر همان سال، به شکل یک مجموعهٔ یازده قسمتی از تلویزیون پخش شد، و به مشهورترین (بیش از بیست میلیون آلمانی آن را از تلویزیون تماشا کردند) و تحسین‌شده‌ترین فیلم تاریخی سینمای نوین آلمان تبدیل شد. Heimat تاریخچهٔ سیاسی آلمان قرن بیستم را از طریق تأثیرهای آن بر زندگی ساکنان یک دهکدهٔ دورافتاده به تصویر می‌کشد. به گفتهٔ خود راتیز، مهم‌ترین تمایز فیلم او از فیلم‌های تاریخی قبلی، از جمله ***نابودی*** (که راتیز معتقد است هیچ توجهی به «تصاویر آلمان» نداشته)، توجه به جزئیات برای بازسازی دوره‌های تاریخی مختلف است. اسم اولیهٔ Heimat، ***ساخت آلمان*** بود ـ نامی بحث‌انگیز که به صراحت در مقابل ***نابودی*** قرار می‌گرفت که تاریخ آلمان «ساخت هالیوود» را عرضه می‌کرد ـ و هنوز هم این نام در اولین تصویر فیلم به چشم می‌خورد. راتیز تلاش می‌کند تا با دنبال کردن تاریخ

ویم وندرس (ـ۱۹۴۵)

وندرس که یکی از اولین فارغ‌التحصیل‌های آکادمی سینما و تلویزیون مونیخ است خودش را کاملاً وقف تئوری‌های بیان سینمایی کرده است. نوشته‌های او ارتباطی نمادین با فیلم‌هایش دارند، همگی دربارهٔ قدرت تصویر، سختی‌های داستان‌گویی و موانع درک مفاهیم هستند. وندرس معتقد است که فیلم توانایی جستجو، کشف و بنابر این رها کردن جهان فیزیکی را دارد. فیلم‌های کوتاه اولیه‌اش، ***Shauplätze*** (۱۹۶۷) و ***همان بازیکن دوباره شوت می‌کند*** (۱۹۶۷)، تجربه‌های فرمی کارگردانی هستند که انگار می‌خواهد یک بار دیگر خصوصیات خاص سینما را از نو کشف کند. وندرس همیشه به روایت‌های قوی بدبین بوده است ـ شاید از ترس این‌که بر ظرافت تصاویر سایه بیندازند. در واقع، از همان اولین فیلم بلندش، ***تابستان در شهر*** (۱۹۷۱) تا ***بسیار دور، چنین نزدیک*** (۱۹۹۳)، تنشی بسیار خودآگاه میان تصاویر و داستان در آثار او به چشم می‌خورد.

تابستان در شهر (۱۹۷۱) که به کینکس تقدیم شده ماجرای جستجوی مردی جوان و تک‌افتاده به دنبال دوستانش را به عنوان زمینه‌ای برای بررسی ارتباط موسیقی و حرکت با فضای فیزیکی به کار می‌گیرد. همچنین ***الیس در شهرها*** (۱۹۷۴) ارتباط میان درک، تجربه و بیگانه شدن را بررسی می‌کند. مرد روزنامه‌نگاری متوجه می‌شود که نمی‌تواند راجع به آمریکا بنویسد، چون عکس‌های پولاروید زیادی که از آنجا گرفته به نظرش تأثیرگذارتر و واقعی‌تر از کلماتند. او به طور تصادفی به دخترک ۹ ساله‌ای برمی‌خورد و وقتی با او به آلمان برمی‌گردد تا خانهٔ مادربزرگ دخترک را ـ که تنها یک عکس از او دارند ـ پیدا کند، بالاخره بی‌اعتنایی‌اش به عنوان یک ناظر صرف در هم می‌شکند. با یک نگاه گسترده‌تر، این فیلم جاده‌ای جستجو را برای کودکی گمشده، جستجوی هویت، را به تصویر می‌کشد.

حرکت اشتباه (۱۹۷۴) براساس فیلمنامهٔ هانتکه که از روی رمان گوته با نام ***کارآموزی ویلهلم مایستر*** نوشته شده هم تماشاگر را به تماشای چشم‌اندازهای طبیعی و شهری آلمان دعوت می‌کند. نویسنده‌ای به نام ویلهلم برای سفری آموزشی از شمال آلمان به جنوب این کشور سفر می‌کند و در پایان می‌پذیرد که گوش نکردن به داستان همسفرش، لایرتیس ـ عضو سابق حزب نازی که جزئی از گذشتهٔ آلمان به حساب می‌آید ـ یک «حرکت اشتباه» بوده است. آلمان فدرال در این فیلم کشوری است که به دلیل تاریخش به سرزمین ارواح سرگردان تبدیل شده است.

وندرس در مصاحبه‌ای در ۱۹۷۶ می‌گوید: «تنها چیزی که از همان ابتدا باهاش راحت بودم و حس می‌کردم هیچ ربطی به فاشیسم ندارد، موسیقی راک بود.» وندرس تقریباً در تمام فیلم‌ها و نوشته‌هایش به تأثیرگریزناپذیر آمریکا (از طریق فرهنگ مردم‌پسندش) روی نسل پس از جنگ آلمان می‌پردازد، هرچند که موضعش کمی مبهم است. هرچند که خودش آنقدر مجذوب این سرزمین بوده که چند سالی را در نیویورک و لس‌آنجلس زندگی کرده، یکی از شخصیت‌های فیلم جاده‌ای ***سلاطین جاده*** (۱۹۷۶) ادعا می‌کند که «بانکی‌ها ضمیر ناخودآگاه ما را استعمار کرده‌اند». پس از آنکه به عنوان کارگردان **هَمت** (۱۹۸۲) از طرف فرانسیس فورد کوپولا استخدام نشد، و بعد از سرنوشت ناخوشایند تولید این فیلم، دیدگاه تحسین‌آمیزش به آمریکا آشکارا به بدبینی گرایید. در روند تقریباً چهارسالهٔ تولید (از ۱۹۷۹ تا ۱۹۸۲) این فیلم بارها و بارها به فیلمبرداری و تدوین مجدد کشید تا برای تماشاگران آمریکایی قابل اکران بشود.

قبل و بعد از **هَمت**، وندرس فیلم‌هایی ساخته که یا در آمریکا می‌گذرند، یا به تنش میان آمریکا و اروپا می‌پردازند. تریلر روانشناختی ***دوست آمریکایی*** (۱۹۷۷) به ماجرای یک آمریکایی کلاهبردار و مشکوک (با بازی دنیس هاپر) می‌پردازد که با یک صنعتگر صادق آلمانی دوست می‌شود و به او خیانت می‌کند. تجربهٔ وندرس از ساخت **هَمت** انگیزه‌ای شد برای فیلم شبه اتوبیوگرافیک و سیاه و سفید ***حالت اشیاء*** (۱۹۸۱) که به شکاف میان سینمای آمریکا و اروپا می‌پردازد. فیلم با کشته شدن قهرمانش ـ یک فیلمساز مستقل آلمانی ـ در یکی از خیابان‌های هالیوود به پایان می‌رسد.

پاریس، تگزاس (۱۹۸۴)، نوشتهٔ سام شپارد، تنش میان جهان نو و کهنه را حتی در عنوان فیلم هم نشان می‌دهد. نیمهٔ اول فیلم به ژانر مورد علاقهٔ وندرس ـ فیلم جاده‌ای ـ تعلق دارد، و شخصیت‌ها با اتومبیل‌هایشان بی‌هدف به دنبال گذشته و آینده می‌گردند. در نیمهٔ دوم، دوربین در یک شهر فرنگ به آرامش می‌رسد، جایی که قهرمان داستان تلاش می‌کند از آن سوی یک آینهٔ دوطرفه همسرش را دوباره به دست آورد. رابی مولر (فیلمبردار بیشتر فیلم‌های وندرس) از این مکان و موقعیت بیشترین استفاده را برای خلق تصاویری به‌یادماندنی می‌کند.

در اواسط دههٔ ۱۹۸۰، در دوره‌ای که ظاهراً بحران هویت ملی به اوج رسیده بود، وندرس به آلمان بازگشت تا ***زیر آسمان برلین*** (۸۷ـ۱۹۸۶) را بسازد، فیلمی دربارهٔ گذشته و آیندهٔ برلین و آلمان. داستان فیلم از دید دو فرشته بازگو می‌شود که بی‌آنکه دیده شوند در محله‌های مختلف برلین امروزی می‌چرخند (با تصاویر منکوب‌کننده و سیاه و سفید هنری

فیلم جاده‌ای آلیس درشهرها (ویم وندرس،۱۹۷۴)

آلکان). از این فیلم اغلب به عنوان یک اثر پست‌مدرن یادشده که پیوند میان زمان و مکان را در هم می‌شکند (فرشته‌ها خارج از زمان و مکان حضور دارند) و خط روایی پاره‌پاره‌ای را پی می‌گیرد. ولی ***زیر آسمان برلین*** شکل افراطی همان تنش‌های حاکم بر سایر آثار وندرس است، تنش میان مکان و زمان، میان تصویر و داستان، میان زیبایی‌شناسی و اصول اخلاقی، میان تاریخ و هویت، و میان آرزو و عمل.

تا پایان جهان (۱۹۹۱) یک فیلم جاده‌ایِ علمی / تخیلیِ رمانتیک، خوش‌تکنیک و ۲۳ میلیون دلاری است که پانزده شهر و چهار قارهٔ جهان را درمی‌نوردد. فیلم به بحران ارتباط و خاطره‌ها در جهانی تکنولوژیک می‌پردازد که در آن تصاویر ویدئویی از هر طرف ما را احاطه کرده‌اند؛ همچنین فیلم بیانگر تغییری تکان‌دهنده در جدال همیشگی وندرس برای تلفیق تصویر و داستان است. «من از یک تصویرساز به یک داستانگو تبدیل شده‌ام.. تنها داستان است که می‌تواند به یک تصویر معنا و بُعدی اخلاقی بدهد.»

آنتون کائس

گزیده فیلم‌شناسی

تابستان در شهر (۷۱-۱۹۶۷)؛ ترس دروازه‌بان از پنالتی (۷۲-۱۹۷۱)؛ آلیس در شهرها (۷۴-۱۹۷۳)؛ حرکت اشتباه (۱۹۷۴)؛ سلاطین جاده (۱۹۷۶)؛ دوست آمریکایی (۱۹۷۷)؛ رعد و برق بر فراز دریا (۱۹۸۱)؛ حالت اشیاء (۱۹۸۱)؛ پاریس، تگزاس (۱۹۸۴)؛ زیر آسمان برلین (۸۷-۱۹۸۶)؛ تا پایان جهان (۱۹۹۱)؛ بسیار دور، چنین نزدیک (۱۹۹۳)؛ داستان لیسبون (۱۹۹۵).

کتاب شناسی

Dawson, Jan(1976), Wim Wenders.

Geist, Käthe (1988), The Cinema of Wim Wenders.

Grob, Norbert(1991), Wenders.

Kolker, Robert Philip, and Bicken, Peter(1993), The Films of Wim Wenders.

درماجراهای شخصی آدم‌های قصه‌اش به ماهیت تکه‌تکهٔ تاریخ آلمان شکلی یکپارچه بدهد. او در مصاحبه‌ای گفت: «ما آلمانی‌ها با داستان‌هایمان مشکل‌های زیادی داشته‌ایم. حتی حالا بعد از چهل سال از جنگ جهانی دوم، هنوز می‌ترسیم که داستان‌های شخصی‌مان یادآور گذشتهٔ "نازی"مان باشند و ما را به یاد همدستی‌مان با رایش سوم بیندازند.» راتیز با این فیلم، تاریخچهٔ رژیم هیتلر را به کمک تجربه‌های زندگی مردم عادی و غیرسیاسی آلمان به تصویر می‌کشد، مردمی که بیشتر به قربانی شبیهند تا کارگزاران شکل‌گیری این تاریخچه.

اگر رایتز را یک داستانگوی ساده بدانیم، کلوگه یک مقاله‌نویس کنایی و هوشمند است. در فیلمش به نام Die Patriotin (۱۹۸۰) صرف بازگویی گذشته در داستانی منسجم هم به نظر مشکل‌ساز می‌آید؛ در این فیلم، تاریخ مجموعه‌ای از وقایع پشت سر هم نیست، بلکه پیوندهایی مجزا و منفرد میان گذشته و حال است که باید توسط مورخ شکل بگیرد و تدوین شود. شک و بدگمانی کلوگه نسبت به پیشرفت تاریخی باعث شده که حالت روایی تاریخ‌نویسی را هم که به تداوم تاریخی و گسترش خطی اعتقاد دارد ـ انکار کند. برعکس، تاریخ‌نگاری نقادانهٔ او بر پایهٔ تقابل و مونتاژ استوار است. شکاف و خلاء میان نماها و همچنین، ناهمگونی فرم فیلم، برای نشان دادن این نکته است که روایت منسجم و یکپارچهٔ تاریخ غیرممکن است. جدا شدن افراطی او از فرم روایی سنتی تاریخ‌نگاری باعث شده که در طول بیش از ۲۰۰۰ سال تاریخ آلمان پرسه بزند. او با رها کردن تداوم زمانی / مکانی، روابط علت و معلولی را هم رها می‌کند؛ بنابراین تماشاگر مجبور می‌شود که تکه‌های ازهم‌پاشیدهٔ فیلم را کنار هم قرار دهد تا معنایی برای فیلم خلق کند.

فیلم‌های بعدی کلوگه ـ ***قدرت احساس*** (۱۹۸۳)، ***کارگردان کور*** (۱۹۸۵) و ***خرت و پرت*** (۱۹۸۷) ـ هم همین ساختار مقاله‌ای را به کار می‌گیرند تا تماشاگر را وادار کند به بیان سینمایی‌اش واکنش نشان دهد و خطر تبلیغات و تأثیر رسانه‌های گروهی بر شرایط اجتماعی را گوشزد می‌کند. خود کلوگه در دههٔ اخیر به شکل خستگی‌ناپذیری برنامهٔ هفتگی نیم‌ساعته‌ای، برای یک شبکهٔ کابلی تهیه کرده که در میان برنامه‌های بی‌روح و صرفاً تجاری دیگر امکان تماشای برنامه‌ای متفاوت را فراهم کرده است.

سینمای اسطوره‌ساز

از نظر فرهنگ غنی، تجربه‌گرایی و خلق آثاری شخصی، تنها

کسی که گوی سبقت را از کلوگه می‌رباید، هانس یورگن سایبربرگ است که فیلم‌های بلندپروازانه‌اش در فرانسه پیروان بیشتری پیدا کردند تا در آلمان. فیلم شش ساعتهٔ حماسی‌اش به نام ***هیتلر، فیلمی از آلمان***، در واقع دربارهٔ ناممکن بودن پرداخت به تاریخ سینماست. از آنجا که دسترسی به گذشته امکان‌پذیر نیست، تنها می‌توان به بازسازی و تقلیدی خودآگاه اکتفا کرد. سایبربرگ برای بازسازی گذشته حتی تلاش هم نمی‌کند؛ فیلم او عملاً نه نماهای مستند دارد، نه مصاحبه، نه نماهایی از مکان‌های واقعی و نه حتی داستان. کل فیلم در اتاق صدابرداری یک استودیو می‌گذرد و از تصنع مکان و شکل تئاتری فضا برای مقابله با هر نوع واقعیت نمایی با تصاویر سنتی رژیم نازی استفاده می‌کند. فیلم برای معرفی هیتلر نیست، بلکه معرفی‌های دیگران از هیتلر را ارائه می‌کند ـ یک نقاش ساختمانی، یک ناپلئون دیگر، یا (از همه روشنگرانه‌تر) یک خرده بورژوای خشک و مقرراتی که مدام بر سر جوراب‌ها و لباس‌های زیرش هیاهو به پا می‌کند. بیشتر کلیشه‌های بصری راجع به هیتلر و دوران حکومت نازی که هنوز در آثار هالیوود به کار می‌روند در فیلم سایبربرگ آمده و با لحنی کنایی و حالت غم‌انگیز اغراق‌شده‌ای نفی شده‌اند.

از نظر سایبربرگ، خود سینما به عنوان یک رسانهٔ اسطوره‌ساز عمل می‌کند، مثل یک جور جبران فردگرایی تکنولوژیک و اقتصادی در قرن حاضر. خودش معتقد است که اسطوره‌زدایی علم را «تنها می‌توان با احیای اسطوره‌ها در سینما ـ به کمک تأثیر بی‌واسطهٔ تصاویر و صدا ـ پاسخ داد.» فیلم‌های قبلی او هم، ***لودویگ: مرثیه‌ای بر یک سلطان با کره*** (۱۹۷۲) و ***کارل می*** (۱۹۷۴)، «اسطوره‌سازی در تاریخ به کمک شگردهای سینمایی» هستند. سایبربرگ معتقد است که لودویگ ـ سلطان باواریا در قرن نوزدهم که قلعه‌های افسانه‌ای می‌ساخت و از ریشارد واگنر حمایت می‌کرد ـ و کارل می ـ نویسندهٔ مشهوری که تمام عمرش را در ساکسونی گذراند، ولی فانتزی‌هایی از بهشت‌هایی خیالی برای آلمانی‌ها به ارمغان آورد ـ نمادی از جستجوی آلمانی‌ها برای بهشت گمشده‌شان هستند. لودویگ و کارل می، هر دو از اسطوره‌ها و آرمانشهرهای کهنه و مهجور به عنوان راه گریزی از خصومت روزافزون جهان صنعتی و مادی امروز استقبال می‌کنند. برخلاف اغراق، زرق و برق و لودگی کنایی، هر دو فیلم تلاشی جدی برای چنگ زدن به بُعد اسطوره‌شناختی تاریخ آلمان به حساب می‌آیند. کارل می، حتی بیش از لودویگ، به بررسی سرزمینی می‌پردازد که رایش سوم در آن رشد کرد و شکل گرفت، سرزمینی آکنده از اسطوره‌های ادبی پیش‌پاافتاده. هیتلر نتیجهٔ منطقی لودویگ و کارل می است و هدف اعلام‌نشدهٔ این تریلوژی، کشف ساختارهای اسطوره‌ای غیرقابل تغییر نهفته در پشت شخصیت‌ها و وقایع تاریخی است. سایبربرگ تلاش می‌کند تا ماهیت خاص و غیرقابل تغییر روحیهٔ رومانتیک آلمان‌ها را درک کند که باعث می‌شود تا حسرت بهشتی دروغین را بخورند و در جستجوی این آرزوی واهی قربانی خیال‌های باطل شوند.

سایبربرگ با ساختن فیلم‌هایی غیرعادی و یک‌نفره مثل اقتباسی از ***پارسیفال*** ریشارد واگنر (۱۹۸۱) و فیلم شش ساعتهٔ **شب** (۵ـ۱۹۸۴) دربارهٔ سقوط و پایان قریب‌الوقوع جهان غرب خیالپردازی می‌کند. این فیلم چیزی نیست جز تصویر ادیت کلور که تکه‌هایی از آثار شکسپیر، هولدرلین، نیچه، نوالیس، گوته، ریشارد واگنر و دیگران را از حفظ می‌خواند ـ گلچینی از نقل قول‌هایی از ۲۰۰۰ سال نظم و نثر بر محور مایهٔ شب؛ دوربین روی چهره و حالت‌های کلور ثابت است؛ هیچ چیز خارجی تمرکز این دنیای اسطوره‌ای را بر هم نمی‌زند. این مجموعهٔ باشکوه و پست‌مدرن از منابع ادبی تضادی تکان‌دهنده با بیهودگی افراطی صحنهٔ فیلم دارد. سایبربرگ که می‌خواهد فرهنگ کلاسیک ادبی را در سینما ثبت کند، محدوده‌های زبان خود این رسانه را به دورترین جای ممکن می‌راند.

ورنر شروتر هم همیشه در فیلم‌هایش از فرهنگی غنی استفاده کرده است ـ از فیلم‌های کوتاه تجربی‌اش دربارهٔ ماریا کالاس (۱۹۶۸) تا اقتباس سینمایی اخیرش از رمان تجربی اینگبورگ باکامانوس به نام ***مالینا*** (۱۹۹۰، فیلمنامه از الفرید یلینک). ***مرگ ماریا مالیبران*** (۱۹۷۱) به یک خوانندهٔ اپرای قرن نوزدهمی می‌پردازد که می‌گویند آن قدر آواز خواند که مرده است ـ استعاره‌ای بی‌نقص برای اعتقاد افراطی شروتر به قدرت تمام‌عیار هنر، که با دکورهایی پرزرق و برق و ژست‌های عظیم کشیده‌شده که اغلب به لودگی می‌انجامند. در فیلم ***پالرمویا ولفسبورگ*** (۸۰ـ۱۹۷۹)، او زندگی کارگر مهاجر ایتالیایی و جوانی را ترسیم می‌کند که برای کار به کارخانهٔ فولکس واگن در ولفسبورگ بورگ می‌آید و تضاد میان زندگی گرم سیسیلی‌ها و شرایط زندگی سرد و جدافتاده در آلمان را می‌بیند. فیلم‌های مستند او به کشورهای جهان سوم می‌پردازند؛ فیلیپین در ***ستارهٔ خندان*** (۱۹۸۳) و De L´Argentine (۸۴ـ۱۹۸۳). شروتر ـ با گرایش‌هایی که به علایق فوم‌شناسانهٔ هرتزوگ بی‌شباهت نیست ـ تلاش کرده تا با وادار کردن خودش به نگاه کردن از دید یک خارجی، تصویر و چشم‌اندازی متفاوت از آلمان ارائه دهد.

کاتاریا تالباخ در دومین بیداری کریستاکلاگس (مارگارت فون تروتا،۱۹۷۷)

سینمای غریبه‌ها: زنان و تاریخ آلمان

غریبه‌ها و وصله‌های ناجور در سینمای آلمان فراوانند. تحت تأثیر سینمای مستقل آمریکا، از دهۀ ۱۹۷۰ به این طرف، جامعۀ سینمایی زیرزمینی نسبتاً بزرگی در برلین شکل گرفته است. رزافون پرانهایم، رابرت فون آکرن، الفی میکش، لوتار لامبرت، و مونیکا تروت فیلم‌هایی ساخته‌اند که تفاوت‌های میان زن و مرد را به روش‌های فرمی مختلف به تصویر می‌کشند ـ از کمدی در Bettwurst (۱۹۷۰) تا مستند سه‌قسمتی ***سه گانه ایدز*** (۹۰ـ۱۹۸۹)، هر دو ساختۀ رزافون پرانهایم؛ از تریلرهای سبک‌گرایانۀ Die Flambierte Frau (۱۹۸۲). و سقوط ونوس (۱۹۸۸) ساخته رابرت فون آکرن تاسو رئالیسم سادو مازوخیستی مونیکا تروت در Die grausame (۱۹۸۶).تصادفی نیست که بیشتر این فیلم‌ها از داشتن هویتی جغرافیایی یا ملی اجتناب می‌کنند: بیشتر وقت‌ها این فیلم‌ها در نیویورک و سان‌فرانسیسکو فیلمبرداری می‌شوند و می‌توانند در هر جشنوارۀ سینمایی همجنس‌بازها در سرتاسر دنیا شرکت کنند.

اولریخ اوتینگر که از صمیم قلب شیفتۀ غرابت است، از فیلم‌های فمینیستی و به شدت تجربی‌اش به نوعی فیلمسازی قوم‌شناسانه رسیده که اغلب مرز بین این دو را درهم‌می‌ریزد (مثلاً در ***ژاندارک مغولستان***، ۱۹۸۸). فیلم‌هایی مانند ***مادام ایکس*** (۱۹۷۷) و Bildnis einer Trinkerin (۱۹۷۹) تصویر سنتی زن، به عنوان سوژه‌ای منفعل برای نگاه مردان، را واژگون می‌کند؛ قهرمانان زن آثار اوتینگر این نگاه را پاسخ می‌دهند و تماشاگر را در موقعیتی تازه قرار می‌دهند. اوتینگر با بازگشت اخیرش به سفرنامه‌های سینمایی ـ ***چین*** (۱۹۸۵) و حماسۀ قوم‌شناسانۀ ***تایگا*** که بیش از هشت ساعت طول می‌کشد ـ تلاش می‌کند تا به شیوه‌ای بی‌سروصدا به چیزی کم‌نظیر و خارق‌العاده برسد. در سکانس‌های طولانی و نماهای دور تا متوسط فیلم، اوتینگر به آرامی ولی با شور و اشتیاق جهان بیگانه‌ای را از نظر می‌گذراند و اعتراف می‌کند که این جهان برای همیشه از نفوذ چشم غربی‌ها دور خواهد ماند.

سینمای فمینیستی و سیاسی پایان دهۀ ۱۹۶۰ ریشه در متن جنبش مخالف غیرپارلمانی داشت. گروهی از فیلمسازان زن

شروع کردند به آموزش مسائل خاص زنان و موارد تبعیض و سرکوب آنان به تماشاگر (مثل حقوق مساوی، دستمزد مساوی، سقط جنین) و تلاش برای خلق وحدتی میان زنان. این فیلم‌های فمینیستی اولیه ـ که اغلب مستند هم بودند ـ آگاهانه علیه ملودرام‌های معروف به سینمای زنان که اغلب هم توسط مردان ساخته می‌شد موضع گرفتند. در اواسط دهۀ ۱۹۷۰، فمینیست‌های آلمان هم تحت تأثیر نظریۀ فرانسوی‌ها، تئوری‌های تندروتری دربارۀ ساختار سینمایی مضامین زنانه و به طور کلی، سنت‌های روایی ارائه کردند. آنها به دنبال شیوه‌های تازه‌ای برای داستان سرایی و بیان بودند که متضاد سینمای روایی کلاسیک هالیوود باشد. از نظر آنها، سینمای فمینیست باید «ضدسینما» باشد: هلکه ساندر که سردبیر و مؤسس نشریۀ سینمایی / فمینیستی ***زن‌ها و سینما*** (اولین نشریۀ اروپایی در نوع خودش) بود در ۱۹۷۴ نوشت: «جایی که زنان صادق باشند، همه چیز را در هم می‌شکنند.» این پروژۀ «ساختارزدایی» از رمزگان فعلی سینمای غالب، جاذبه‌های میان سینمای فمینیست و سینمای تجربی و آوانگارد به وجود آورد.

شناخته‌شده‌ترین فیلم هلکه ساندر REDUPERS، زندگی یک مادر تنها و فمینیست را در شهر تقسیم‌شدۀ برلین به تصویر می‌کشد، و از چشم‌انداز لخت و خالی شهری به عنوان استعاره‌ای از «شخصیت‌های سرکوب‌شدۀ» آن استفاده می‌کند. نماهای تراولینگ طولانی از درون ماشین این زن (اِدا) و فیلمبرداری سیاه و سفید و کدر فیلم، آن را به اثری نیمه‌مستند دربارۀ زندگی مشقت‌بار ادا تبدیل کرده که تلاش می‌کند تا بین نقش‌های متضادش به عنوان یک مادر، یک عکاس حرفه‌ای، یک عاشق، و عضوی از جامعۀ زنان تعادل برقرار کند. صدای راوی فیلم میان شوخی‌های تمسخرآمیز (که یادآور آثار کلوگه است) و تفسیرهای شرح‌حال‌نگارانۀ شخصیت اصلی ـ که خود فیلمساز نقشش را بازی می‌کند ـ در نوسان است. ساختار روایی فیلم آشفته و چندپاره است، درست مثل زندگی این شخصیت که بین نقش‌های متفاوتش تقسیم شده است. تأکید فیلم روی تجربه‌های روزمره و میل اِدا برای معنا بخشیدن به چیزهای معمولی است. فیلم ***عامل ذهنی*** (۱۹۸۰) هم که کنکاشی کنایی و شخصی در جنبش رادیکال دانشجویی آلمان است که زنان را شامل نشد مجموعه‌ای از شیوه‌های بیانی سینمایی را به کار می‌گیرد ـ داستان خیالی، صدای راوی، عکس، و بخش‌های مستند، از جمله نوار ویدئویی سخنرانی خود ساندر در یک تظاهرات زنانه در ۱۹۶۸.

آلمان، سرزمین رنگ‌پریدۀ مادری (۱۹۷۹) هلما ساندرز ـ برامس، همان عناصر فرمی فیلم‌های فمینیستی را برمی‌گزیند (حضور صدای خالق اثر، ایجاز نامتعارف روایی، و اجتناب از «نگاه مردان»)، ولی علایق خاص زنان (رابطۀ میان زن و مرد، رابطۀ میان مادر و دختر و انتقاد از مردسالاری) را در متن تاریخ آلمان قرار می‌دهد. این فیلم داستان زندگی مادری فیلمساز در سال‌های ۵۵-۱۹۳۹ را از دید دخترش بازگو می‌کند. عناصر شرح حال‌نگاری، داستانی و تاریخی در هم تلفیق می‌شوند. تجربۀ زنان از تاریخ آلمان، به خصوص رژیم هیتلر و جنگ، نقطۀ رجوع ساندرز- برامس برای به تصویر کشیدن گذشته است. دیدگاه فمینیستی او با خود تاریخ، به عنوان خاطره‌ای دسته‌جمعی از گذشته، جدال می‌کند. ساندرز ـ برامس آن دسته از تجربیات زندگی را ثبت می‌کند که خاص زنان هستند و در نسخۀ مردانۀ تاریخ به چشم نمی‌خورند؛ به خصوص تجربۀ بسیاری از زنان آلمانی که در طول جنگ به توانایی‌هایشان پی بردند، و بعد از بی‌ارزش شدن این توانایی‌ها و موفقیت‌ها پس از بازگشت مردها از جنگ سرخورده شدند. او به مصاحبه‌گری گفت که این فیلم را برای این ساخته که به دخترش نشان دهد که تاریخ کشورش فقط هیتلر، اردوگاه کار اجباری و جنگ نبوده است. «فیلم من تاریخ مثبت آلمان تحت سلطۀ فاشیسم و طی سال‌های جنگ جهانی دوم و پس از آن است. تاریخ زنانی که زندگی را در غیاب مردان‌شان که به سوی مرگ می‌رفتند سرپا نگاه داشتند.»

فیلم ساندرز ـ برامس تغییر دیدگاه آلمانی‌ها به تاریخ ننگین آلمان را به خوبی نشان می‌دهد، تغییر از حس گناه و پرداخت غرامت به تأکید بر خاطره‌های شخصی و آرزوی یک هویت ملی قابل افتخارتر. همۀ این آثار، از جمله فیلم سایبربرگ دربارۀ هیتلر، Die Patriotin کلوگه، و Heimat ادگار رایتز، در واقع پیشگویی بحث‌هایی بودند که کمی بعد، در اجلاس معروف به «Historikerstreit» بین مورخین مطرح شد. مایه‌هایی مانند جستجوی هویت زن، جدا ماندن از مادر، به توافق رسیدن با پدر، تاریخ‌نگاری خاص زنان، و دورنمای خاطره‌ها، در فیلم اتوبیوگرافیک ***سال عطش*** (۱۹۸۰) جوتا بروکز هم به چشم می‌خورند که با انتخاب فرمی بازتر و مقاله‌نگارانه‌تر، به فضای رخوت‌آور آلمان در سال‌های معجزۀ اقتصادی و جنگ سرد می‌پردازد. داستان فیلم را از زاویۀ دید دختری ۱۳ ساله می‌بینیم که بیگانه شدن تدریجی با پدر و مادرش، محیط اطرافش، و حتی با جسم خودش را از طریق صدای راوی، نقل قول‌های ادبی و در پس‌زمینه‌ای از تصاویر سیاه و سفید درک می‌کنیم. داستان با اقدام دخترک به خودکشی به پایان می‌رسد و یک جور

نوستالژی و حتی ناامیدی در این نگاه به گذشته وجود دارد. بوکز ساختار ریاکارانه و سرکوب‌گر خانواده در دوران آدنائر را به تصویر می‌کشد، ولی برخلاف ***آلمان، سرزمین رنگ‌پریدهٔ مادری***، فیلم هیچ اشارهٔ نمادینی به آلمان ـ به عنوان یک کلیت سرنوشت‌ساز ـ ندارد. عنوان فیلم به عطش آن سال‌ها برای زندگی، عشق، تجربه و مفهوم اشاره می‌کند. حاصل این دوران ضعف و بی‌مایگی، تروریسم دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ است. فیلم تحسین‌شدهٔ مارگارت فون‌تروتا، ***خواهران آلمانی*** (۱۹۸۱)، ابعاد شخصی و فمینیستی مأموریت‌های انتحاری گروه تروریستی بادر ـ ماینهوف در زندان فوق‌العاده حفاظت‌شدهٔ اشتامهایم را بررسی می‌کند. ***خواهران آلمانی*** ـ هم از نظر سبک واقعگرایانهٔ سینمایی و هم از نظر شکل تحقیق ـ بیشتر فیلمی سیاسی به حساب می‌آید تا اثری شخصی.

پس از فاسبیندر

سال ۱۹۸۲، سال مرگ فاسبیندر، برای خیلی‌ها به معنای پایان سینمای نوین آلمان است. این سال از خیلی جهات دیگر هم یک نقطه عطف به شمار می‌آید: فضای سیاسی محافظه‌کارانه‌تر این سال کمک کرد تا هلموت کُل و حزب دموکرات مسیحی‌اش در انتخابات پیروز شوند و وزیر تازهٔ کشور با اظهار بی‌علاقگی به ادامهٔ کمک مالی به فیلم‌هایی که آنها را «نخبه‌گرا»، «انتقادی» و «غیراخلاقی» می‌نامید جنجال به پا کرد. مضحکهٔ سینمایی هربرت آخترن بوش به نام Das Gespenst که در آن مسیح ـ با بازی خود کارگردان ـ در باواریای امروز با راهبه‌ای قدم می‌زند توهین به مقدسات شناخته شد و باعث شد تا تحقیق و بازجویی در مورد استفاده از اموال عمومی برای تولید فیلم‌های سانسورنشده آغاز شود. از این گذشته، چند تن از مشهورترین فیلمسازان آلمانی، از جمله ویم وندرس، فولکر شلندورف و ورنر هرتزوگ کار در خارج از آلمان و شرکت در پروژه‌های تولید مشترک را شروع کردند و فیلمنامه‌نویس‌ها و بازیگران خود را از پاریس و هالیوود انتخاب کردند. پس از موفقیت فوق‌العادهٔ تجاری و استقبال تماشاگران از اقتباس‌های سینمایی رمان‌های آلمانی، مثل ***آبروی از دست رفتهٔ کاترینا بلوم*** (از رمان هاینریش بل، ۱۹۷۵)، فولکر شلندورف با سرمایه‌گذاری فرانسوی / آمریکایی به آثار مارسل پروست (***عشق سوان***، ۱۹۸۳) و آرتور میلر (***مرگ دستفروش***، ۱۹۸۵) روی آورد. پرسی آدلون هم که قبلاً ***پنج روز*** (۱۹۸۲) ـ فیلمی بسیار استیلیزه دربارهٔ گروه مقاومت آلمانی (***رز سفید***) ـ را ساخته بود، با فیلم‌های تجاری چون Sugar Baby (۱۹۸۴) و ***کافهٔ بغداد*** (۱۹۸۷، با ماریان ساگبرشت) در هالیوود حسابی گل کرد. پس از موفقیت غیرقابل تصور فیلم تجدیدنظرطلبانه و جنگی ***زیر دریایی*** (۸۱ـ۱۹۸۰)، ولفگانگ پترسون هم به لس‌آنجلس رفت تا فیلم‌های حادثه‌ای هالیوودی مثل Enemy Mine (۱۹۸۵) و ***در خط آتش*** را بسازد. تعداد روزافزونی از کارگردان‌ها، بازیگران و حتی تهیه‌کنندگان آلمانی به هالیوود نقل مکان می‌کنند، در حالی که آلمان هنوز هم پناهگاه فیلمسازان متفاوت ـ از جمله آمریکایی‌ها ـ به حساب می‌آید.

در اواسط دههٔ ۱۹۸۰، یک بار دیگر سینمای آلمان به یک «سینمای ملی کم‌اهمیت» تبدیل شد، و بیش از همیشه به دفاع از خود در مقابل سلطهٔ هالیوود نیاز پیدا کرد، تا جایی که سهم هالیوود در بازار آلمان در ۱۹۹۳ به ۸۲/۹ درصد رسید. میزان تولید سینمای آلمان به ده درصد سقوط کرد (در مقایسه با فرانسه که تولید داخلی‌اش هنوز ۳۵ درصد بازار را در اختیار داشت). هنوز هم فیلم‌های جذاب بسیاری ساخته می‌شوند که به «موضوع‌های آلمانی» می‌پردازند، یا آگاهانه تلاش می‌کنند تا با رمزگان سنتی فیلمسازی مبارزه کنند، ولی بدون وجود صنعت فیلمسازی یا فرهنگ سینمایی ملی و قوی پا را از حد فیلم‌های آخر شب تلویزیون و دایرهٔ بستهٔ سینمای هنری فراتر نمی‌گذارند. به نظر می‌رسد که اتحاد دوبارهٔ آلمان در ۱۹۸۹ هم تأثیر چندانی بر روند تولید سینمای آلمان نداشته است؛ استودیوهای ***دِفا*** را هم یک شرکت فرانسوی خرید. مجموعه‌ای از کمدی‌های سبک و ملودرام‌های سنگین پس از فرو ریختن دیوار ساخته شد، ولی هیچ اثر مهمی دربارهٔ تأثیرهای گوناگون این واقعه بر «آلمان نوین» ساخته نشد.

اگر فیلم‌هایی که در دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ دربارهٔ آلمان ساخته شدند به دنبال یک هویت ملی بودند، فیلم‌های دههٔ ۱۹۸۰ بر تجربهٔ چندفرهنگی درون مرزهای این کشور تأکید داشتند. به تازگی فیلم‌هایی با پیروی از سنت فیلم‌های پیشگام فاسبیندر دربارهٔ کارگران مهاجر ـ Katzelmacher (۱۹۶۹) و ***ترس روح را می‌خورد*** (۱۹۷۳) ـ ساخته شده‌اند که تلاش می‌کنند تضادهای سطحی و ساده‌انگارانهٔ میان خودی‌ها و غریبه‌ها، آلمانی‌ها و خارجی‌ها، و افراد اصلی و حاشین‌نشین‌ها را مطرح کنند. فیلم‌های بلندی مانند Die Kümmeltürkin geht یانین میرافل (۱۹۸۴)، ***یاسمین*** هارک بوهم (۱۹۸۷)، و ***تولدت مبارک، ترک!*** دوریس دوری (۱۹۹۱) آلمان‌ها را با چشم‌اندازهایی متفاوت، ولی در هر حال ناراحت‌کننده‌ای از کشورشان روبرو می‌کنند. به خصوص فیلمسازان خارجی‌الاصل ـ سهراب شهید ثالث (In der Fremde،

۱۹۷۵) و توفیق باصر (Abschied vom falschen paradies، ۱۹۸۸) ـ آلمان را به شکل جامعه‌ای چندفرهنگی به تصویر می‌کشند که در آن اقلیت‌های قومی درون خود دچار تضادند، مثل رفتار مردسالارانه با زن‌ها در یک خانوادهٔ ترک ساکن برلین که باصر در 40 Quadratmeter Deutschland (۱۹۸۶) به نقد می‌کشد. سینمای معاصر آلمان در دههٔ ۱۹۹۰ در حال احتضار نیست. چیزی که کم دارد، مرکز ثقلی است که جاذبهٔ مغناطیسی و قدرت تأثیرگذاری فاسبیندر را داشته باشد؛ همین طور هم حس یکپارچگی، هدف مشترک و هویتی که در ***آلمان در پاییز*** به چشم می‌خورد. در عوض، چیزی که مایهٔ غرور سینمای فعلی آلمان به حساب می‌آید، گسترهٔ بسیار متنوع اهداف سیاسی، سبک‌ها و حساسیت‌های زیبایی‌شناسانه است، از Heimat تجدیدنظرطلبانه و فیلم‌های جنگی تا طنزهای ضدآلمانی و به شدت تهاجمی کریستف شلینگنسیف، ***قتل عام آلمانی*** (۱۹۹۰) و Terror 2000 Deutschland (۱۹۹۲)؛ از فیلم‌های مقاله‌گونهٔ بسیار هوشمندانه و سیاسی (مانند ویدئوگرام، یک انقلاب هارون فاروقی، ۱۹۹۳) تا کمدی‌های عامه‌پسند (Wir könen auch anders، ۱۹۹۳)؛ از فرهنگ پرشور فیلم‌های زیرزمینی برلین تا سینمای قوم‌شناسانهٔ نوینی که شیفتهٔ غرابت است (شروتر، اوتینگر، هرتزوگ). با محو خاطرات دوران نازی ـ خاطراتی که بخش عمدهٔ سینمای آلمان از دههٔ ۱۹۶۰ تا دههٔ ۱۹۸۰ را شکل می‌داد ـ سینمای تازه‌ای شکل می‌گیرد: سینمایی که متفاوت بودن را ارزشمندتر از دنباله‌روی می‌داند.

ترجمه: حمیدرضا منتظری

کتاب شناسی

Corrigan, Timothy (1983), New German Film: The Displaced Image.

Elsasser, Thomas (1989), New German Cinema : A History.

Kaes, Anton (1989), From Hitler to Heimat: The Return of History as Film.

Knight, Julia(1992), Women and the New German Cinema .

Rentschler, Eric(ed.) (1988), West German Filmmakers on Film: Vision and Voices.

آلمان شرقی: قصهٔ دفا

هانس میکاییل باک

در ۱۹۴۵، با ایجاد چهار منطقه اشغالی در آلمان تقسیم این کشور در دوران بعداز جنگ جهانی آغاز شد.

در سمت غرب سه منطقه به اشغال کشورهای آمریکا ، انگلستان و فرانسه درآمد. شوروی هم بر شرق آلمان سیطره یافت. در ۱۹۴۹ ، سه منطقه غرب در قالب جمهوری فدرال آلمان ادغام شدند و در منطقه تحت اشغال شوروی هم جمهوری دموکراتیک آلمان (GDR) تأسیس شد.

دفا (DEFA ، شرکت سهامی فیلم آلمان) از حیث نام شبیه یک شرکت سرمایه‌داری تولید فیلم است و صراحتاً نام اوفا را یادآور می‌شود، بزرگ‌ترین و قدرتمندترین تشکیلات تولید فیلمی که آلمان تاکنون به خوددیده است. در واقع دفا به دستور دولت نظامی شوروی در آلمان تأسیس شدو تقریباً طی چهل و پنج سال تنها شرکت تولید فیلم در آلمان شرقی بود. هسته اصلی آن به وسیله گروهی فیلمساز شکل گرفت که در دوره حاکمیت نازی‌ها یادر تبعید بودند یابه عنوان تکنیسین در صنعت سینما کار می‌کردند.آنها در ۱۹۴۵ گردهم آمدند تا طرحی برای بازسازی سینمای آلمان بریزند. سال بعد دولت برروی دفا (به عنوان شرکتی روسی) سرمایه‌گذاری کرد و سال ۱۹۴۹ شرکت در اختیار آلمان قرار گرفت. در اول اکتبر ۱۹۵۰ شرکت DEFA-Studio Für Spielfilm به منظور تولید فیلم‌های بلند شکل گرفت. هم زمان شرکت‌هایی برای تولید فیلم‌های خبری و مستند و نقاشی متحرک ایجاد شد. در ۱۹۵۳ این شرکت‌ها رسماً VEB نام گرفتند، شرکت‌هایی که صاحبان آن «مردم» بودند.

ساختار

دفا ساختار مرسوم شرکت‌های فیلم را مبنای کار قرار داد و از اوفا و هالیوود دهه ۱۹۳۰ الگو گرفت .اما از نظر وضعیت تفاوت مهمی باآنها داشت. در هالیوود و حتی آلمان دورهٔ نازی، شرکت‌های رقیب دیگری هم به تولید فیلم می‌پرداختند، اما در جمهوری دموکراتیک آلمان تنها یک شرکت وجود داشت که آن هم توسط مقامات دولت (وحزب) اداره می‌شد.

در ژانویه ۱۹۵۴ ، اداره‌ای با نام (HV) در وزارت فرهنگ تأسیس شد. ریاست آن را معاون وزیر فرهنگ به عهده گرفت . HV Film تمام امور صنعت فیلم را اداره می‌کرد : تولید، ورود و صدور فیلم ، توزیع، سالن‌های نمایش و حتی آرشیو فیلم در کنترل آن بود. تمام درآمدهای ناشی از سالن‌های سینما و صدور فیلم ازطریق HV به منزله بخشی از بودجه دولتی جمع آوری می‌شد. هم زمان کل هزینه‌های تولید فیلم رسماً از سوی دولت و از طریق HV Film تأمین می‌شد و این توهم را پدید می‌آورد که دولت برای فیلم به منزله هنر یا رسانه تبلیغاتی اهمیت خاصی قائل است و به همین دلیل هزینه‌هایش را می‌پردازد. به طور رسمی هیچ نوع سانسوری وجود نداشت، اما فیلم‌ها می‌بایست از HV Film مجوز (Zulassung) می‌گرفتند. شرکت دفا (اوفا-ی سابق) در پوتسدام - بابلزبرگ پیرو رسم شرکت‌های بزرگ بود، بدین ترتیب که عملاً تمام دست اندرکاران فیلمسازی را در استخدام خودداشت. نویسندگان، کارگردانها ، طراحان صحنه، مدیران فیلمبرداری وحتی بعضی بازیگران . این امر سبب شد تا شرکت، دارای استانده‌های والایی از حیث فن‌سالاری شود(خصوصاً در طراحی صحنه، جایی که سنت قدیمی آلمان در همکاری استادان و کارآموزان حفظ شده بود).

اما هرگونه خطر در تولید آثار هنری به شدت ممنوع بود: ایده‌ها و فیلمنامه‌ها در چند مرحله طولانی بوسیله شرکت و مقامات خوب وارسی می‌شد و اصلاح کنندگان فیلمنامه مجدداً روی آن کار می‌کردند. همچنین بعضی از این اصلاح گران نقش خبرچین‌های مخفی پلیس دولتی را داشتند. کارگردان شدن، بدون پیمودن مراحلی که شدیداً از قبل تعیین شده بود، کاردشواری محسوب می‌شد. یکی از مراحل، حضور در مدرسه فیلم بابلزبرگ بود. به هر صورت ، دفا موفق شد تا بسیاری از نویسندگان پیشرو را به عنوان فیلمنامه نویسان پاره‌وقت یا دائم جذب کند.نکته کنایه آمیز و جالب توجه آنکه بعضی از فیلمنامه‌هایی که برمنبای آثار مهم ادبی نوشته شده بودند، مانند «***یاکوب دروغگو***» اثر یورک بکر یا «***غصه‌های تازه و. جوان***» نوشته اولریش پلنزدورف در ابتدا توقیف شدند و صرفاً بعد از موفقیت‌شان در قالب رمان یا نمایشنامه نسخه‌ای سینمایی

براساس آنها ساخته شد.

دفا با اتکابر پشتوانه گسترده‌ای از بازیگران تئاتر، چند بازیگر طراز اول سینما را پرورش داد. بعضی از آنها (خصوصاً مانفرد کروگ و یوتاهافمن) بدل به ستاره‌های محبوبی شدند و حتی بعداز ترک آلمان شرقی به مقصد غرب، موقعیت خودرا حفظ کردند.اروین گشونک (که بابرشت کار کرده بود) بزرگترین ستاره آلمان شرقی شد و گاه از نفوذش برای نمایش فیلم‌های توقیفی (ازجمله آثار خودش) استفاده کرد. در ۱۹۵۱ **تبرچه *فون‌وندسبک*** به کارگردانی فرانک هارناک توقیف شد، زیرا گشونک در آن تصویری از قصابی ارائه می‌کرد که در خدمت نازی‌ها تبدیل به مأمور اعدام می‌شود ، تصویری که مطابق با کلیشه‌های سیاه و سفید دولتی نبود.

کلاسیک‌های اولیه

توقیف ***تبرچه فون وندسبک*** پایان دوره‌ای را رقم زد که طی پنج سال منجر به پیدایش چند فیلم کلاسیک به یادماندنی شده بود. دوره‌ای که با فیلم ضدنازی ***قاتلین بین ما هستند*** ساخته ولفگانگ اشتاوت شروع شد. فیلم در ۱۶ مارس ۱۹۴۶ کلید خورد، پیش از آنکه دفا حتی رسماً تأسیس شود.

قاتلین بین ماهستند از نظر سبک به سنت‌های نورپردازی اکسپرسیونیستی پیش از دوران نازی برمی‌گردد. یکی از مشکلات اولیه و مهم دفا این بود که نسبت به سنت اوفا در ساختن فیلم‌های نازی چه رویّه‌ای پیش بگیرد و چگونه با تکنیسین‌ها و هنرمندانی که در صنعت فیلم نازی کار کرده بودند فیلم‌های ضدفاشیسم بسازد. چرا که مخاطبین این فیلم‌ها، به سبک روان و واقع گریز سینمای نازی عادت کرده بودند، سیاست رسمی آن بود که از تکنیسین‌ها و کارگردانهایی استفاده نشود که با کار در فیلم‌های تبلیغاتی نازی‌ها نام خود را خراب کرده بودند. درحالی‌که از سوی دیگر، آنهایی پذیرفته می‌شدند که صرفاً تکنیسین بودند. کورت متسیگ در اولین فیلم بلندش (***زناشویی در سایه***، ۱۹۴۷) قصه زن و شوهر بازیگری را روایت می‌کند که تحت فشار نازی‌ها خودکشی می‌کنند، زیرا زن، یهودی است. فیلم در هرچهار بخش آلمان نمایش داده شد و طی سه سال اول ده میلیون تماشاگر داشت و بدین لحاظ موفق‌ترین فیلم دوره خود بود . هنگام نمایش فیلم در هامبورگ، ویت هارلان ،کارگردان نازی از سینما اخراج شد و نکته کنایه‌آمیز آنکه موسیقی فیلم ***زناشویی در سایه*** را ولفگانگ زلر ساخت. آهنگسازی که در ۱۹۴۰ موسیقی فیلم ***یهودی دلنشین*** به کارگردانی هارلان را نوشته بود.

مهم ترین فیلم‌ها ،آثاری بودند که از تاریخ برای مقابله بامسائل معاصر استفاده می‌کردند. ***مسأله بلوم*** فیلم ممتاز اریش اِنگل به جنایتی واقعی در اوایل دهه ۱۹۳۰ می‌پردازد. مقامات دولتی ، جنایتی را به یک یهودی بی‌گناه نسبت می‌دهند و بدین ترتیب بر آن سرپوش می‌گذارند. متسیگ و فردریش ولفِ فیلمنامه‌نویس در این فیلم نشان دادند که ارتباط نزدیکی بین شرکت شیمیایی و عظیم IG Farben و نازی‌ها وجود داشته است. ***زیردست*** (۱۹۵۱) به کارگردانی اشتاوت براساس رمانی‌از هاینریش مان ساخته شد. فیلم با طنزی نیشدار به خورده بورژوازی آلمان می‌پردازد. نمایش این فیلم در آلمان غربی برای مدت‌ها ممنوع بود. حدود سال ۱۹۵۰ این دوره از فعالیت‌های دفا به پایان رسید در آن زمان بعداز تأسیس جمهوری دموکراتیک آلمان، سرپرستان تحصیل کرده و نسبتاً لیبرال، همچنین مقامات سینمایی شوروری آنجا را ترک کردند و دفا به اختیار مدیر کل‌های آلمانی در استالینیست همچون سپ شواب درآمد.

رئالیسم سوسیالیستی تا «ذوب یخ»

با شروع جنگ سرد، توجه مقامات کمونیست به سینمای مورد علاقه‌شان بیشتر شد. در ۱۹۵۲ و ۱۹۵۳ تولید دفا به حداقل ممکن رسید، در آن زمان سالی پنج فیلم ساخته می‌شد. در جولای ۱۹۵۲ حزب حاکم وحدت سوسیالیست (SEB) کنفرانسی برگزار کرد. سپس در سپتامبر ۱۹۵۲ فیلمسازان کنفرانسی برپا کردند. در این دو مجمع، خط مشی جدیدی برای فیلمسازی اعلام شد: «تقویت روش‌های رئالیسم سوسیالیستی »، استفاده از «قهرمانان مثبت » و پرداختن بیشتر به «مسائل جنبش طبقه - کارگر آلمان». معروف‌ترین اثری که در واکنش به این خط مشی ساخته شد، فیلم دوقسمتی کورت متسیگ ، ***تلمان، پسر طبقه خود- رهبر طبقه خود*** (۵۵-۱۹۵۳) بود. فیلم تصویر جانب‌دارانه‌ای از رهبر کمونیست آلمان در دهه‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ ارائه می‌دهد. در هر صورت فیلم‌هایی از این دست در اقلیت بودند . زیرا سیاست دفا براین بود که جمهوری دموکراتیک آلمان را به عنوان وارث سنت فرهنگی آلمان نشان دهد.

این امر با اقتباس از قصه‌های معروف پریان و درام‌های کلاسیک صورت پذیرفت ، همچون اثر شیلر (***دسیسه و عشق*** ۱۹۵۹، به کارگردانی مارتین هلبرگ) و ***مینافون بارنهلم*** نوشته شیلر(۱۹۶۲ بازهم به کارگردانی هلبرگ) .

دفا برای افزودن شهرت بین‌المللی‌اش یک سلسله آثار

مشترک نیز (عمدتاً با فرانسه) تولید کرد ازجمله ***ماجراهای تیل شیطان*** به کارگردانی ژرار فیلیپ در ۱۹۵۶ . همچنین با سوئد و آلمان غربی هم محصولات مشترکی ساخت. دولت‌مردان آلمان غربی، تولید فیلمی مشترک را براساس Buddenbrooks نوشته توماس مان ، ممنوع کردند، هرچند خود نویسنده هم از ساختن فیلم حمایت کرد. در ۱۹۵۶ خروشچف در بیستمین کنگره حزب ، استالینیسم را مردود اعلام کرد. همچنین فیلم‌های ذوب یخ سینمای شوروی مثل ***لک‌لک‌ها پرواز می‌کنند*** و ***سرود یک سرباز*** نمایش داده شد ، در پی این رویدادها ، کارگردان‌های جوان و مستعد آلمانی که در مدارس فیلم مسکو و پراگ تحصیل کرده بودند یا به عنوان دستیار در بابلزبرگ کارکرده بودند، به روش‌هایی کمتر تعصب آمیز دست یافتند. آنها از این طریق هم می‌توانستند به رسوم ضدفاشیسم و هم به موضوعات معاصر بپردازند. مهم‌ترین نماینده این نسل کنرادولف ، پسر فردریش ولف نویسنده کمونیست بود. کنرادولف که در مسکو به حالت تبعید بزرگ شده بود ، سال ۱۹۴۵ در مقام افسر ارتش سرخ به آلمان بازگشت. وی بعدها قصه این عزیمت را در فیلمش ***(نوزده ساله بودم، ۱۹۶۷)*** روایت کرد.اوبعداز تحصیل در مدرسه سینمایی VGIK در مسکو به کارگردانی برای دفا پرداخت. او در ۱۹۶۵ به عنوان رئیس آکادمی هنر برگزیده شد که مقام بسیار مهمی بود. وی از این موقعیت برای تأثیر گذاشتن بر سیاست‌های فرهنگی و کمک به سایر هنرمندان استفاده کرد. خصوصاً هنرمندانی که با مقامات کشمکش پیدا کرده بودند.

چهارمین فیلم ولف (***جویندگان خورشید*** ،۱۹۵۸) تصویر سیاه و دقیقی از معدنچیان روس و آلمانی معادن اورانیوم در اواخر دهه ۱۹۴۰ ارائه داد. فیلم اندکی پیش از نمایش توقیف شد و فقط در ۱۹۷۲ رسماً به نمایش درآمد. (***ستارگان*** ،۱۹۵۹) بعداز وساطت آلمان غربی، به عنوان فیلمی بلغاری در جشنواره کن شرکت کرد و جایزه مخصوص هیأت داوران را بدست آورد .

بعضی از رهیافت‌های سبک مدارانه و جالب در فیلم‌هایی دیده می‌شود که به فاشیسم سال‌های قبل می‌پردازند، حیطه‌ای که از نظر سیاسی بی‌مسأله بود. هاینرکارو در فیلم ***آنها وی را امیگو نامیدند*** (۱۹۵۸) به قصه پسری در برلین می‌پردازد که یکی از فراریان اردوگاه اسرا را مخفی می‌کند.

فرانک به‌یر که در پراگ تحصیل کرده بود جنگ داخلی اسپانیا را به عنوان پس‌زمینه فیلمش ***پنج پوکه فشنگ*** (۱۹۶۰) مورد استفاده قرارداد. تأثیر سینمای نوین چک ولهستان در فیلم‌های ***فرزندان سلطنتی*** (۱۹۶۲) ساخته فرانک به‌یر و ***قضیه گلایوتیس*** (۱۹۶۱) به کارگردانی گرهارد کلاین بیشتر مشهود

ارنست بورشرت و هیلدگارد کنف در قاتلین بین ما هستند (ولفگانگ اشتاوت، ۱۹۴۶)

است. فیلمنامهٔ این اثر راگونتر روکر و ولفگانگ کولهاس نوشتند. (کلاین وکولهاس قبلاً در ساختن فیلم ***برلین - نبش شونهاوسر*** (۱۹۵۷) و تعدادی فیلم دیگر با یکدیگر همکاری کرده بودند، فیلم‌هایی که قصه‌هایشان برگرفته از زندگی روزمره در برلین بود و به سبکی نئورئالیستی روایت می‌شدند.

سخت گیری

در ۱۳ اوت ۱۹۶۱ ، پلیس و ارتش آلمان شرقی ، مرز برلین غربی رابستند و شروع به ساختن دیوار برلین کردند. قبل از پایان سال دفا فیلمبرداری فیلم ... ***و عشق تو نیز*** (۱۹۶۲) به کارگردانی فرانک فوگل را آغاز کرد. فیلمی دربارهٔ دوبرادر که در غرب و شرق ازهم جدا می‌شوند.فیلم ***آسمان تقسیم شده*** (۱۹۶۴) به کاگردانی کنراد ولف براساس رمانی از کریستاولف (هیچ نسبتی بین این دو وجود ندارد) ساخته شد. فیلم پرداخت بسیار هنرمندانه‌ای از موضوع ارائه داد و بحث شدیدی را برانگیخت که آیا فیلم‌ها باید Volksverbunden (عامه پسند، به معنای محافظه‌کارانه) باشند یا سعی کنند که با وسایل بیانی مدرن قصه‌هایشان راروایت کنند. رویکردی که گاه باعث می‌شد تا این‌گونه فیلم‌ها محکوم به فرمالیسم شوند.

بعد از آن که زخم‌های ناشی از بسته شدن مرز التیام یافت، روشنفکران و هنرمندان، خصوصاً آنهایی که از اندیشه‌های سوسیالیستی حمایت می‌کردند، امید به آزادی بیشتری پیدا کردند تا بتوانند از مسائل درون اجتماعی و سیاسی انتقاد کنند. فرانک به‌یر در Karbid und Sauerampfer (۱۹۶۳) که یکی از بهترین کمدی‌های آلمانی است به مشکلات اقتصادی اشاره می‌کند. گونترروکر در اولین تجربه کارگردانی‌اش ***بهترین سال‌ها***،(۱۹۶۵) امیدهای سالیان اول بعداز جنگ را با واقعیت مقایسه کرد. سایر کارگردان‌های پیشگام دفا هم به ساختن فیلم‌های انتقادی جدید پرداختند. تاآن که در نوامبر ۱۹۶۵ ، تنبیه انضباطی آغاز شد . در یکی از کنفرانس‌های حزب که اصولاً برای پرداختن به اصلاحات اقتصادی تشکیل شده بود، سران متعصب و سازش ناپذیر حزب (والتر اولبریشت، اریش هونکر) به گسترش آثارادبی (کریستاولف، هاینر مولر، ولف بیرمن) و سینمایی آن دوران خصوصاً فیلم کورت متسیگ **من خرگوشم** اعتراض کردند. این فیلم که از رمان چاپ نشده‌ای اقتباس شده بود داستانی انتقادی دربارهٔ یک قاضی فرصت طلب بود. فیلم متهم به «شک‌گرایی» و «ذهن گرایی» شد. تقریباً تمامی محصولات دفا در معرض اتهام قرار گرفتند. ازجمله Berlin um die Ecke ساخته کلاین، فیلم طنزآلود اگون گونتر ***«وقتی بزرگ شدی ، آدام عزیز»*** «کارلا» ساخته هرمان تشوشه ***فقط فکر نکن ، عربده می‌کشم*** اثر ***فرانک فوگل ، «بهار به زمان نیاز دارد»*** ساخته گونتراشتانکه و ***متولد ۴۵*** اثر یورگن بوچر. چند ماه بعد فرانک به‌یر با مانفرد کروگ ***«رد سنگ‌ها»*** را ساختند. فیلم نمایش موفقیت آمیزی داشت و قرار بود در جشنواره کارلوویواری نماینده آلمان شرقی باشد. امادر یکی از سینماهای برلین شرقی، حزب تظاهرات اعتراض آمیزی علیه فیلم برگزار کرد که در نتیجه آن توزیع فیلم متوقف شد.

مدیران رده بالای دفا برکنار شدندو موقعیت شغلی بعضی از فیلمسازان از بین رفت. اشتانکه دیگر هرگز فیلم جالبی نساخت. به‌یر از سینما کناره گرفت و در استان‌ها به کار تئاتر و ساختن سریال‌های تلویزیونی پرداخت. تقریباً ده سال طول کشید تا وی دوباره فعالیت در سینما را آغاز کند. یورگن بوچردیگر هرگز فیلم بلندی کارگردانی نکرد، اما مستند ساز ونقاش مهمی شد.

کنراد ولف نکات زیرا را برای بحث مطرح کرد: بابزرگترین فاجعه در صنعت تولید فیلم کشورمان مواجه هستیم .حالا چه؟... اگر تمام فیلم‌هایمان که به موضوعات معاصر می‌پردازد ایراد دارند پس لابد ایدئولوژی ما ایراد دارد ،منطق واضحی است! دفا کارش را به ساختن فیلم‌های سرخپوستی محدودکرد که برداشت خاص این شرکت از سینمای وسترن بود. این فیلم‌ها نشان می‌دهند که چگونه سرخپوستان بومی توسط آمریکایی‌های سفید پوست و حریص سرکوب می‌شوند. بعضی از این فیلم‌ها حتی اشاراتی به جنگ ویتنام دارند.

تجدید حیات

بعد از این عقب نشینی ، اولین فیلم جالبی که از بابلزبرگ ظهور می‌کند، ***نوزده ساله بودم*** (۱۹۶۷) ساخته کنراد ولف است. این فیلم همچنین شروع همکاری طولانی بین ولف و ولفگانگ کولهاس فیلمنامه نویس است . در این میان نسل تازه‌ای از فیلمسازان دانشکده فیلم در پوتسدام -بابلزبرگ را به تدریج ترک می‌کردند و به شرکت دفا وارد می‌شدند . آنها ایده‌های تازه‌ای با خود می‌آوردند. این فیلمسازان به سنت‌های نئورئالیسم بازگشتند وزیر بیرق dokumentarischer Speilfilm (فیلم مستند داستانی، اصطلاحی که لوتار وارنکه آن را وضع کرد) شروع به کار کردند. این فرآیند شامل تلفیق عناصر داستانی و مستند در روایت قصه‌هایی اززندگی روزمره بود.آنها مفهوم «قهرمان مثبت » و «شخصیت‌های نمونه» را کنار گذاشتندو در عوض شخصیت‌هایی فردی را تصویر کردند که مسائل خاصی داشتند. این گرایش‌های جدید از طریق یک

رساله نظری با عنوان «عامل ذهنی و هنر فیلم» قوام بیشتری یافت. این رساله را هیأت دانشکده SED تدوین کرده بود ونویسنده‌اش دکتر رودلف یورشیک ، دانشجوی سابق دانشکده فیلم بود. او بعدها مدیر هنری شرکت دفا شد.

الگوی این گروه، فیلم توقیف شده ***«متولد ۴۵»*** ساخته یورگن بوچر بود که رولاند گراف آن‌را در خیابان‌های برلین فیلمبرداری کرده بود. در ۱۹۶۸ گراف فیلمبرداری ***«سال هفتم»*** به کارگردانی فوگل را بر عهده داشت. همچنین در ۱۹۶۹ فیلم جاده‌ای (***جاده‌های طولانی ، عشق خاموش***) رابرای زوشه و Dr. med.sommer II را برای لوتار وارنکه فیلمبرداری کرد. سپس شخصاً به کارگردانی پرداخت و ***«رابینسون عزیزم»*** (۱۹۷۰) را ساخت . تمام این فیلم‌ها قصه‌های معاصر را روایت می‌کردند، بدون آنکه مفاهیم سیاسی گسترده‌تری دربرداشته باشند. در ۱۹۷۱، اریش هونکر جای والتر اولبریشت را به عنوان رئیس حزب کمونیست گرفت و این امید را احیا کرد که سیاستهای فرهنگی لیبرال تری اتخاذ شود. یکی از اولین فیلم‌هایی که بعداز این دوره ساخته شد، Der Dritte (سوم) اثر اگون گونتر بود که در جشنواره‌های کارلووی‌واری ونیز برای کارگردان و ستاره‌اش یوتاهافمن، جایزه به ارمغان آورد. همچنین جایزه ملی را تصاحب کرد که برای هنرمندان آلمان شرقی بزرگترین جایزه محسوب می‌شد. فیلم در نمایش عمومی هم موفقیت فراوانی داشت. فیلمنامه آن راگونتر روکر نوشت. قصه معمولی و طنز آمیز فیلم راجع به زنی جوان است که دنبال سومین شریک زندگی‌اش میگردد. گونتر فیلمنامه اثر بعدی‌اش ***کلیدها*** (۱۹۷۲) را با همکاری هلگا شوتز نوشت و با این فیلم دوباره به دردسر افتاد و بعداز آن از پرداختن به موضوعات معاصر دست کشید. موفق‌ترین فیلم آن سال‌ها ***افسانه پُل وپُلا*** (۱۹۷۲) به کارگردانی هاینر کارو بود. قصه عاشقانه تلخ و شیرینی در مورد زن جوانی که علیرغم تمام موانع، سعی دارد عشقش را به ثمر برساند. فیلمنامه رااولریش پلنزدورف نوشت، نویسنده‌ای که فیلمنامه توقیفی‌اش ***شخصیت‌های تازه و جوان*** در قالب کتاب ونمایشنامه به اثری محبوب تبدیل شده بود. دیگر فیلمنامه توقیفی که تبدیل به کتابی موفق شد، ***یاکوب دروغگو*** نوشته یورک بکر بود که عاقبت در ۱۹۷۴ ساخته و برپرده آمد . فیلم را فرانک به‌یر کارگردانی کرد که اولین فیلمش بعداز ***ردسنگ‌ها*** بود.فیلم در قالب قصه پریان و با لحنی احساساتگرایانه به ماجرای یهودیان در محلهٔ فقیر نشین نازی می‌پردازد و قواعد ژانر ضدفاشیسم را می‌شکند. این اثر باموفقیت در جشنواره فیلم برلین نمایش داده شد و نامزد یک جایزه اسکار شد.

دوران احتیاط

تمام کارگردان‌های طراز اول از جمله کنراد ولف با فیلم ***«مرد برهنه درمیدان ورزش»*** (۱۹۷۳) در پرداختن به مسائل معاصر دچار مشکل شدند . در نتیجه به ژانر «سالم» وبی‌دردسر ضدفاشیسم یا فیلم‌های «استتار شده» روی آوردند . فیلم‌هایی که آثار ادبی کلاسیک یا زندگی‌نامه هنرمندان را دست‌مایه قرار می‌دادند تابدین وسیله به کشمکش میان فرد واجتماع بپردازند. به طور اخص گوته مورد علاقه این فیلمسازان بود. زیگفرید کوهن رمان وی ***خویشاوندی سببی*** (۱۹۷۴) را اقتباس کرد. اگون گونتر با ساختن نسخه‌ای سینمایی از قصه گوته، ***لوته در وایمار***(۱۹۷۵)، سعی کرد که به بازار بین‌المللی دست پیدا کند. او پیش از آنکه به غرب برودبا کارگردانی ***غصه‌های ورتر جوان*** (۱۹۷۶) این روند را ادامه داد. لوتار وارنکه در Addio, Piccola mia (۱۹۷۸) که تنها فیلم تاریخی‌اش بود ، با تصویر کردن زندگی گئورگ بوخنر ، دیدگاهش رانسبت به شورش دانشجویان در غرب ارائه داد.

وقتی فیلمسازانی چون کارو در فیلم ***تادم مرگ جدا می‌مانی*** (۱۹۷۸) یا ولف وکولهاس در ***سانی تنها*** (۱۹۷۹) سعی داشتند به نحوی شفاف و منتقدانه به موضوعات معاصر بپردازند، حزب بلافاصله در مطبوعات رسمی به بحث می‌پرداخت و خواهان ارائه دیدگاه مثبت‌تری نسبت به دست‌آوردهای جامعه سوسیالیستی می‌شد. در ۱۹۸۱ فیلم Jadup und Boel ساخته رینر سیمون توقیف گردید، فیلمی که بعدازکشمکش فراوان بین استودیو و حزب تکمیل شده بود. فیلمسازان با روایت قصه‌هایی راجع به زن در جامعه، مجدداً دیدگاه‌های انتقادی‌شان را پنهان کردند. مثل وارنکه در فیلم ***اغتشاش*** (۱۹۸۱) این وضعیت در مورد استفاده از آثار ادبی موفق به عنوان مضمون (مانند گراف واقتباس ممتازش از ***محققین درمرز براندنبورگ*** - ۱۹۸۲) با بررسی مضامین ضدفاشیست به‌یر در ***اقامت*** (۱۹۸۲) و کوهن در ***بازیگر زن*** (۱۹۸۸) هم صدق می‌کند.

سبک این فیلم‌ها محتاطانه و حرفه‌ای و تاحد زیادی متکی بر دیالوگ است که با فیلمبرداری خوب ، استحکام بیشتری پیدامی‌کند . آثاری که با استفاده از قابلیت‌های بصری فوق‌العاده شان کمتر وارد موضوعات ممنوع می‌شدند. به هر صورت تخیل خلاق می‌توانست درژانری امن‌تر یا فیلم کودکان با آزادی بیشتری عمل کند. مانند فیلم ***گریتا از اهالی رتس در خانه ما*** (۱۹۸۴) که یورگن براور آن راکارگردانی و فیلمبرداری کرد.

با استعداد ترین فیلمسازی که دردهه ۱۹۷۰ از مدرسه فیلم بابلزبرگ فارغ التحصیل شد اولریش وایس است . او کارش را با مستند سازی و ساختن فیلم‌های کودکان شروع کرد و سپس دو فیلم برای بزرگسالان ساخت. ***برادر ناشناس تو*** (۱۹۸۱) و ***آفرین هِنری*** (۱۹۸۳) ،که تلفیق نامتعارف آن از تصاویر سیاه و موقعیت‌های ناامید کننده ، با انتقادات خشم‌آلودی از سوی مقامات مواجه شد. طی بقیه سال‌های دهه ۱۹۸۰ طرح های او کنار گذاشته شدند. تنها بعداز فروپاشی جمهوری دموکراتیک آلمان، توانست مجدداً فیلم بسازد. سال‌های ۵-۱۹۸۴ شاهد نمایش دو فیلم از آثار فارغ‌التحصیلان اخیر بابلزبرگ بودند. کارل هاینتس لوتس ***جوانان در شهر*** را ساخت که درست در سال‌های قبل از سیطره نازی‌ها می‌گذرد. همچنین ***اته والی*** ساخته پیتر کاهان که نزد مخاطبین جوان با توفیق مواجه شد. آنها نسبت به برخورد ملایم فیلم و همچنین نسبت به دیدگاه انتقادی جوان گرایانه‌ای که از زندگی روزمره ارائه می‌داد واکنش مناسبی داشتند. اما فیلم انتقادی‌تر وی ***آرشیتکت*** ، حین ساخت با موانع فراوانی مواجه شد. این فیلم آشکارا شرایطی را زیرسوال می‌برد که منجر به بایرسازی حومه‌ها می‌شوند.

فروش کامل

در دهه ۱۹۸۰ ، سرویس مرکزی توزیع فیلم به نحو فزاینده‌ای اقدام به ورود فیلم‌های سرگرم کنندهٔ غرب کرد. در نتیجه فیلم‌های خود دفا بیش از پیش به حیطه محدود مراکز هنری و کانون‌های جوانان کشانده شدند. بدین ترتیب مدیران تولیدی دفا با تنگنای جدیدی مواجه شدند. تنگنایی که بازتاب وضعیت کلی اقتصاد در آلمان شرقی بود.آنها همچنان مجبور بودند برای جلب نظر بینندگان با تکنولوژی غربی همگام شوند. اما برای دستیابی به آن ، ارز خارجی بسیار اندکی در اختیار داشتند. همچنین برای حفظ علاقه عموم، می‌بایست موضع انتقادی‌تری نسبت به وضعیت اجتماعی می‌گرفتند، ولی رهبران حزب تمایلی به این کار نداشتند. یکی از آخرین کوشش‌هایی که در این روند صورت گرفت فیلم ***بگذار هرکسی باردیگری را بر دوش بکشد*** (۱۹۸۷) است. اثری که باملایمت، خواهان شکیبایی و تحمل کلیسا و دولت است. فیلمی که نزد بینندگان با موفقیت فراوانی روبرو شد و نقطه شروعی برای بحث‌های عمیق‌تر بود.در این میان دفا به تولید آثار مشترک با اتریش پرداخت و فیلم‌هایش را به تلویزیون آلمان غربی پیش فروش کرد. بدین ترتیب تماس‌هایش راگسترش داد و با عواید حاصله، فیلم خام رنگی (فیلم خام ORWO آلمان شرقی ، کند و فاقد شفافیت بود) یا حق تکثیر موسیقی عامه پسند را خرید. ارتباط با آلمان غربی نزدیکتر شد. دفا پیشنهاد کرد که خدماتش را به شرکت‌های فیلمسازی و ایستگاه‌های تلویزیونی غربی ارائه کند و ترتیبی داد که فیلم‌های آلمان غربی در آلمان شرقی فیلمبرداری شوند مانند ***سمفونی بهار*** (۱۹۸۲) ، با شرکت ناستازیا کینسکی یا فیلم‌هایی را تهیه کرد که تلویزیون آلمان غربی آنهارا سفارش داده بود. در ۱۹۸۸ آنها عاقبت فیلمی ساختند که آشکارا به قصد ورود به بازار آلمان غربی تولید شده بود. فرانک به‌یر فیلمسازی که‌در آن سال‌ها عمدتاً در غرب کار کرده بود ، فیلم ***جدایی*** راساخت. فیلمنامه را ولفگانگ کولهاس نوشته بود. وی دوباره به ژانر مورد علاقه‌اش ، کمدی واقعگرایانه بازگشت که در برلین سال‌های بعداز جنگ می‌گذرد . فیلم از مجموعه بازیگران محبوب درهر دوطرف دیوار برلین استفاده می‌کند.

در ۱۹۸۸ هانس -دیترماد ، رئیس قدیمی دفا و یکی از اعضای کمیته مرکزی حزب کمونیست استعفا کرد. جای اورا کرت گولده گرفت که قبلاً مدیرفنی بود. رودلف بورشیک به عنوان مدیر هنری انتخاب شد. وی قبلاً به سختی هرچند مخفیانه برای گسترش دورنماهای هنری و انتقادی شرکت مبارزه‌کرده بود. طرح‌های قدیمی احیا شدند و طرح های جدید در تضاد با ممنوعیت‌های قدیمی ساخته شدند. در اواخر سال ۱۹۸۹ ، وزارت فیلم حتی موافقت کرد که گروه تولید فیلم مستقلی ، خارج از دفا شکل بگیرد.گروهی موسوم به DaDaer پدید آمد که نامش را از اولین فیلم گروه تازه‌ترین اخبار از آلمان شرقی ، به کارگردانی یورگ فوت ،گرفته بود.

در انتهای سال ۱۹۸۹ رهبری دیرپای کمونیست از قدرت خلع شد و دیوار برلین فروریخت. دفا آماده بود تا چند فیلم انتقادی را برای نمایش آماده کند، فیلم‌هایی که بازتاب واقعیت های جدید سیاسی بودند اما بینندگانش را از دست داده بودند: آنها یا به طرف غرب جلب شده بودند . یا کلاً علاقه‌شان را به هرچیزی که به رژیم قدیمی می‌پرداخت، از دست داده بودند.

ترجمه: علی عامری

کتاب شناسی

Behn, Manfred, and Bock, Hans- Michael(eds.), (1988-9), Film und GesellSchaft in der DDR

Jacobson, Wolfgang(ed.)(1972) ,Babelsberg: ein Film studio

Rülicke - Weiler, Käthe (ed.), (1972), Film-und Fernsehkunst der DDR: Traditionen, Beispiele, Tendenzen

Schenk, Rolf(ed.), (1994), Das zweite Leben der Film - stadt Babelsberg

تغییر شرایط در کشورهای اروپای مرکزی شرقی آلمان شرقی

مارک هندریکوفسکی

سینمای اروپای مرکزی شرقی، وقایع نگاری کاملاً متفاوتی با همتای غربی‌اش دارد. مراحل اصلی آن با سلسله‌ای از دوره‌های ناپیوسته مشخص شده است: ۱۹۴۵، ۹-۱۹۴۸، ۱۹۵۶، ۱۹۶۸، ۱۹۷۰، ۱-۱۹۸۰، ۱۹۸۹، هر یک از آنها با رویدادهای مهم سیاسی در بلوک شرق ارتباط می‌یابند و به تاثیر مهم سیاست و ایدئولوژی در تکامل این سینما اشاره دارند. سال ۱۹۴۵ به خودی خود نمایانگر آزاد سازی اروپای شرقی و مرکزی از اشغال آلمان است، در عین حال سال ۹-۱۹۴۸ وجه منفی این آزاد سازی را نشان می‌دهد. زیرا بعد از آن بود که رژیم‌های وابسته در سراسر منطقه تثبیت شدند (یوگسلاوی تا حدی مستثنی است). همچنین اصل نظری رئالیسم سوسیالیستی از شوروی وارد شد و با قدرت به سینمای لهستان، چکسلواکی، مجارستان و سایر کشورهایی که تحت سیطرهٔ کمونیسم بودند تحمیل گشت. سال ۱۹۵۶، خصوصاً برای لهستان و مجارستان نقطهٔ عطف مهمی بود، سالی که یادآور آغاز روندی کوتاه مدت و برگشت ناپذیر از استالینیسم زدایی است. سال ۱۹۶۸ «بهار پراگ»، را همراه آورد و به دنبالش در اوت همان سال شوروی به چکسلواکی یورش برد و بی‌رحمانه دست آوردهای «موج نو» چک و اسلواک را منهدم کرد. در ۱۹۷۰ لهستان شاهد تحولی سیاسی بود (هر چند این موضوع در مورد سایر کشورهای بلوک شرق صدق نمی‌کند)، همان‌طور که اوت ۱۹۸۰ نیز تاریخ تولد جنبش همبستگی و دسامبر ۱۹۸۱ زمان حاکمیت قوانین جدید نظامی است. نهایتاً سال ۱۹۸۹ و سقوط نظام کمونیستی در کشورهای مورد بحث اهمیت فراوانی داشت، گرچه در مورد یوگسلاوی بر فروپاشی قریب الوقوع دولت مرکزی و متعاقباً فاجعه جنگ داخلی دلالت می‌کند.

این دوره بندی و عوامل سیاسی تعیین کنندهٔ آن، مؤلفهٔ خاصی از سینمای اروپای مرکزی شرقی است. چندان تعجب‌آور نیست که طی چند دهه، منتقدین و مورخین سینما عمدتاً به فیلم‌های سیاسی (منظور «ضد رژیم») علاقه‌مند بودند و معیارهای زیبایی شناسانه اغلب نسبت به معیارهای سیاسی در درجه دوم اهمیت قرار داشتند. حال که زمینه‌های سیاسی قدیمی، دیگر ملموس و مطرح نیستند، معیارهای هنری می‌توانند مجدداً ابراز وجود کنند. این معیارها امکان ارزیابی مجدد شاهکارهایی چون چهارگانه آندره وایدا را پیرامون جنگ جهانی دوم فراهم می‌آورند: ***نسل***، ***کانال***، ***خاکسترها و الماسها*** و ***لوتنا*** که در دههٔ ۱۹۵۰ ساخته شدند. همچنین سه گانه میلوش فورمن ***پیتر و پاولا***، ***مو طلایی عاشق*** و ***مجلس رقص آتش نشان*** که در دههٔ ۱۹۶۰ ساخته شدند. به علاوه «خاطرات» سه قسمتی مارتا مزاروش ***خاطرات برای فرزندانم***، ***خاطرات برای عشقهایم*** و خاطرات ***برای پدر و مادرم*** که در دههٔ ۱۹۸۰ ساخته شدند.

راهبردهای دو پهلو

شرایط سیاسی و واکنش فیلمسازان نسبت به آنها باعث شد تا سینمای اروپای مرکزی شرقی چند راهبرد متمایز اتخاذ کند که می‌توان آنها را به صورت زیر خلاصه کرد:

تاریخ گرایی

در سینمای مجارستان و لهستان و تا حد کمتری سینمای چک، اغلب علاقهٔ وسوسه انگیزی نسبت به تاریخ ملی وجود دارد. این علاقه از ورای منشور تقدیر شوم و اندیشه فاجعه محتوم نگریسته می‌شود که در آن هم افراد و هم کل جوامع، از پیش محکوم به نابودی هستند. طی سال‌ها، فیلمسازان به شکلی کنایی از این وضعیت فاصله گرفته‌اند و همراه با طنز سیاه، راهبردهایی برای غلبه بر این تقدیرگرایی ابداع کرده‌اند. این راهبردها اغلب بسیار دلالت گرند. همچون در فیلم‌های اندره مونک (***ارویکا***، ۱۹۵۷؛ ***بخت بد***، ۱۹۵۹)، و ویچک یاسنی (***شب‌های سپتامبر***، ۱۹۵۷؛ ***تمام همولایتی‌های خوبم***، ۱۹۶۸)، پیری منزل (***قطارهایی که از نزدیک دیده می‌شوند***، ۱۹۶۶؛ ***کوتاهش کن***، ۱۹۸۱) و پیتر باچو (***شاهد***، ۱۹۶۸؛ ***آه زندگی لعنتی***، ۱۹۸۳). در این فیلم‌ها تاریخ نقش مهمی دارد ولی در چهارچوب مقوله‌های تراژدی کمدی قرار می‌گیرد. این

وضعیت به شکل خنده‌ای تزکیه دهنده و اغلب تلخ، نمود می‌یابد که باعث ایجاد روندی برای روان درمانی جمعی می‌شود.

مستند گرایی

در اروپای مرکزی شرقی، مشخصه سینمای قصه‌گو به طور اخص کیفیت مستند گونه و پیوند آن با واقعیت عینی است. بر همین مبنا است که می‌توان آن را به عنوان ابزاری برای تشخیص عوارض اجتماعی مورد استفاده قرار داد. در واقع از این نظر هیچ کشمکش یا تضادی بین سینمای قصه‌گو و مستند وجود ندارد، سینمای مستندی که فیلم‌های بلند همواره از آن الهام می‌گیرند. تصادفی نیست که بسیاری از کارگردان‌های برجسته اروپای مرکزی شرقی که میکلوش یانچو، اندری مونک، میلوش فورمن، کریستف کیشلوفسکی، کارولی ماک تنها نمونه‌هایی از آنها هستند. کارشان را در مقام کارگردان آثار مستند شروع کردند. موضوع مستند اصیل در دست‌های آنها به صورت دنیایی کم و بیش قراردادی، مجدداً و به شیوه‌ای نو پرداخت می‌شود. اما به هر صورت شدیداً ریشه در جزئیات واقعیتی دارد که بازنمایی می‌کند.

مشخصه تکامل مکتب چک در دهه ۱۹۶۰، به طور اخص تلفیق ظریفی از قصه‌گویی و مستندسازی است. سردمداران کمونیست به نحو فزاینده‌ای نگران پی بردن این مکتب به عوارض اجتماعی و سیاسی بودند. این وضع حتی در مورد فیلم‌هایی ظاهراً معصومانه مثل ***مجلس رقص آتش فشان*** ساخته فورمن، ***تابستان متغیر*** (۱۹۶۸) اثر منزل، ***مهمانی و مهمانان*** (۱۹۶۶) ساختهٔ یان نِمِک، یا فیلم‌های کمتر معروف‌تری از اوالد اشتورم (شجاعت عادی، ۱۹۶۴؛ شهدای عشق، ۱۹۶۶؛ فرجام یک کشیش، ۱۹۶۹) نیز صدق می‌کرد. الگوی سینمای چک این بود که بخش‌های منتخبی از جامعه را به منزلهٔ کل نظام، تحلیل کند. این الگو در سینمای یوگسلاوی و لهستان مورد توجه و پی‌گیری قرار گرفت. آثار الکساندر پتروویچ، ژیووژین پاولویچ و بورو دراسکوویچ در یوگسلاوی نمایانگر این الگو پذیری هستند. همچنین در لهستان تاثیر این مکتب بر آثار کریستف زانوسی (***ساختار کریستال‌ها***، ۱۹۶۹؛ ***روشنایی***، ۱۹۷۳) و مارک پیووسکی (***سفر دریایی***، ۱۹۶۹) آشکار است. یک دهه بعد آنی یژکا هولاند، فارغ‌التحصیل از FAMU در پراگ و مؤلف ***بازیگران محلی*** (۱۹۷۸)، وارد عرصه شد. او متعاقباً فرمول مکتب چک را جرح و تعدیل کرد و آن را به نحو خلاقانه‌ای مورد اقتباس قرار داد.

پیوندهای ادبی

سینمای اروپای مرکزی شرقی، اغلب از ادبیات به منزله منبع اصلی مضمون، سبک و نگاه فلسفی به زندگی استفاده کرده است. تعداد قابل توجهی از فیلم‌های برجسته چک، لهستانی، و مجار، اقتباس‌هایی از آثار ادبی کلاسیک و معاصر هستند. در لهستان، چکسلواکی و مجارستان، نویسندگان نقش عظیمی در تکامل هنر فیلم ایفا کرده‌اند. مثلاً تادیوز کانویکی، مؤلف کتاب ***آخرین روز تابستان*** (۱۹۵۸)، جزو مهم‌ترین نویسندگان و کارگردان‌ها است که فیلم‌های مؤلفانه‌اش، مضامین رمان‌های او را بازتاب و گسترش می‌دهند. همچنین یرژی‌استفان استا وینسکی که چند تا از مهم‌ترین فیلمنامه‌های مکتب لهستان را نوشته است. از دهه ۱۹۶۰، سینمای چک از همکاری بومیل هرابال، ژوزف اشکورکی و میلان کوندرا برخوردار بوده است. بدون همکاری تیبور دری، کارولی ماک هرگز نمی‌توانست **عشق** (۱۹۷۷) شاهکار سینمای مجارستان را بسازد. این ارتباط ادبی نمایانگر نوعی شِبه - همزیستی ادبیات و فیلم است. ارتباطی که به سینمای لهستان و چک در دههٔ ۱۹۵۰ امکان داد تا قاعده‌ای یگانه را برای انتقال آزادانه و خلاق یک اثر ادبی بر پرده سینما، تکامل دهند.

زبان فیلم ایسابیک

این اصطلاح از مقررات شدید سانسور بر هنر و سینما در کشورهای بلوک شرق منشأ می‌گیرد. فیلمسازان این کشورها طی چند دهه، با ظرافت از استعاره، نماد، اشاره، زیرمتن و ایجاز در بیان حقیقت استفاده کرده‌اند تا بتوانند ورای سانسور با مردم کشورشان ارتباط برقرار کنند. گرچه این امر در عین حال باعث شده تا رمزی فرهنگی و سر بسته ایجاد شود که درک پیچیدگی‌های عمیق‌تر فیلم‌های وایدا، یانچو، کانویکی یا یرژی اسکولیموسکی را برای بینندگان خارجی دشوارتر می‌کند. برای فیلمسازان مذکور امکان نداشت که بتوانند چیزی را مستقیماً تصویر کنند. آنها در مواجهه با این وضعیت، روش فوق‌الذکر را برای ایجاد ارتباط تکامل دادند و در این روند به مجموعه‌ای متنوع و غنی از مجازهای معنایی و تمهیدات سبک‌مدارانه متوسل شدند. آنها در صورت لزوم، بدین ترتیب می‌توانستند از ممنوعیت‌های سانسور بپرهیزند. این رویکرد گه‌گاه دست آوردهای هنری فوق‌العاده‌ای به بار می‌آورد. همچون در فیلم‌های ***خاکسترها و الماس‌ها*** (۱۹۵۸)، ***خاکسترها*** (۱۹۶۵) بر مبنای رمانی از استفان زرومسکی) و ***عروسی*** (۱۹۷۲، براساس نمایشنامه سیاسی و نمادین استانیسلاو

ویشپیانسکی)، که همه را وایدا کارگردانی کرد؛ ***سرخ و سفید*** (۱۹۶۷)، ***سرود سرخ*** (۱۹۷۲) اثر یانچو؛ ***دامداری تخم کشی*** (۱۹۷۸) به کارگردانی آندراش کوواچ و ***راه دیگر*** (۱۹۸۲) ساخته کارولی ماک. نمونه‌های دیگری که موفقیتشان کمتر آشکار است، شامل ***پدر*** (۱۹۶۶) ساخته ایشتوان زابو و ***هزار تو*** اثر اندراش کوواچ ***بی‌انتها*** ساخته کریستف کیشلوفسکی هستند که بعد از برقرار حکومت نظامی در ۱۹۸۴ فیلمبرداری شد.طی دهه ۱۹۸۰ زبان ایساپیایی همچنان به خوبی در سینمای لهستان مورد استفاده قرار گرفت.

ارزش‌های هنری

در سراسر اروپای مرکزی شرقی، سینما همواره به منزله هنری کامل مورد توجه بوده که جایگاه خاص خود را دارد. هنری که در ردیف ادبیات، تئاتر، نقاشی و موسیقی قرار می‌گیرد.

این برابری، از تفکر رمانتیک «تطابق هنرها» منشأ می‌گیرد. از زمان تاسیس مدرسه فیلم لهستان در ۱۹۵۶، تفکر سینمای هنری نقش مهمی در کشورهای اروپای مرکزی شرقی ایفا کرده است. همچنین سینما از وجهه هنری فراوانی برخوردار است. سینمای مؤلفانه صرفاً یک کالا نیست، بلکه شکلی از هنر معاصر است که به سوی مخاطبین انبوه هدایت می‌شود. این رهیافت ارتباط نزدیکی با تفکر رسالت هنر و مسئولیت هنرمند دارد که مشخصه سنت فرهنگی رمانتیک، خصوصاً در لهستان و مجارستان است. مشخصه‌ای که در دوران حاکمیت کمونیسم احیاء شد. بدین ترتیب فیلمساز، هنرمندی است که وظیفه‌اش تکان دادن وجدان اجتماع و پرداختن به حیاتی‌ترین موضوعات ملی است. وایدا، مونک، زولتان فابری و یانچو، نقش خود را چنین دریافته‌اند. این گفته در مورد مزاروش، یرژی کاوالروویچ، کانویکی، یورای یاکوبیسکو، لوردان زافرانوویچ و سایرین هم صحت دارد. فیلمسازانی که به نحو مشابهی مجذوب میراث تاریخ و فرهنگ ملی شده‌اند و خود را وقف جاودان ساختن یاد آن کرده‌اند.

حتی فیلم‌های آشکارا سیاسی، اغلب از جنبهٔ هنری بسیار مهم‌تر از آن بودند که در زمان نمایش‌شان استنباط می‌شد، در آن هنگام ارزش‌های هنری فیلم‌های مذکور تحت‌الشعاع زمینه سیاسی «داغ» آنها قرار می‌گرفت، زمینه‌ای که این آثار از آن سر برمی‌آوردند. مثلاً بیشتر شهرت ***مرد مرمرین*** (۱۹۷۶) ساخته وایدا، به دلیل شکستن ممنوعیت‌های سانسور است. ممنوعیت‌هایی که طی دو دهه، دوران استالینیسم را در لهستان و سایر کشورهای بلوک شرق مخفی کرده بودند. فیلم بر همین اساس میلیون‌ها بیننده در لهستان جذب کرد و شهرت قابل توجهی در خارج بدست آورد. اما بی‌تردید اصالت هنری‌اش از زمینهٔ بلافصل آن ماندگارتر خواهد بود. اگر ***مرد مرمرین*** اغلب به طور مکرر در سینماها و تلویزیون نمایش داده می‌شود علت این است که کیفیات هنری‌اش به اندازه مناسبت سیاسی‌اش اهمیت دارند، کیفیاتی که به فیلم جایگاهی ابدی در سینمای لهستان می‌بخشند.

برای بعضی از فیلمسازان لهستانی، چک و مجار، خلاقیت هنری تبدیل به ارزش مستقلی شده بود. بعضی از آثار این فیلمسازان که از جنبه هنری تهذیب یافته بود، چنین موردی را تقویت می‌کرد. فیلمسازانی چون کارل زمان (***اختراعی برای ویرانی***، ۱۹۵۸)، وویچک یرژی هز (***نسخه خطی ساراگوزا***، ۱۹۶۴ - بر مبنای رمانی از یان پوتوکی)، زولتان هوژاریک (***سند باد***، ۱۹۷۱) و نقاشی متحرک‌های یان سوانکمایر (***آپارتمان***، ۱۹۶۸؛ ***باغ***، ۱۹۶۸؛ ***ابعاد گفتگو***، ۱۹۸۲؛ و ***آلیس***، ۱۹۸۸). ستایش فراوان از خلاقیت هنری باعث شد تا فیلمسازان از فشارهای کشمکش آمیز در امان بمانند. فشارهایی که ناشی از ساختن فیلم برای ارضاء، اجتناب یا درگیری با سانسورچیان بود.

وقایع نگاری

سینما در کشورهای اروپای مرکزی شرقی از حیث تکامل به چهار مرحله تقسیم می‌شود:

۱۹۴۵ - ۱۹۵۶

در سال ۱۹۴۵، صنعت فیلم در لهستان، مجارستان، یوگسلاوی و سال ۱۹۴۸ در چکسلواکی ملی شد. این امر فواید مشخصی برای سینمای کشورهای مذکور داشت، اما در عین حال باری سنگین و گاه تحمل ناپذیر بر دوش آن گذارد.
سرمایه‌گذاری دولتی و پرداخت سوبسیدهای دائمی فواید مسلّمی در برداشت، اما به بهای هنگفت مرکزیت افراطی و تلقین اجرائی - ایدئولوژیک حزب تمام شد. این واقعیت که پول و قوانین بازار آزاد بر سینمای سوسیالیستی واقعی حاکم نیست، به مفهوم آزادی کامل فیلمسازان در خلاقیت هنری‌شان نبود: آزادی آنها صرفاً در حیطهٔ علائقی مجاز بود که مورد حمایت دولت قرار می‌گرفت. تشکیلات حزب رسمی از همان ابتدا هر طرحی را کنترل و تحلیل می‌کردند، تا آن که عاقبت فیلمنامه برای تولید پذیرفته می‌شد. فیلم، قبل از نمایش مجدداً

آندری وایدا (- ۱۹۲۶)

آندری وایدا پسر یک افسر سواره نظام است. وی در ۱۹۳۹ که آلمانی‌ها به لهستان هجوم بردند تنها ۱۳ سال داشت و موقعی که به جنبش مقاومت لهستان پیوست ۱۶ ساله بود. بعد از آزادسازی کشور، وی مدت سه سال در دانشکده هنرهای زیبای کراکو به تحصیل نقاشی پرداخت. اما در ۱۹۴۹ تصمیم گرفت که فیلمساز بشود و به مدرسه فیلم در لودز رفت. پیش از آن که در ۱۹۵۲ از آن‌جا فارغ التحصیل شود چند فیلم کوتاه ساخت. در ۱۹۵۴ اولین فیلم بلندش را کارگردانی کرد، ***نسل*** که درامی راجع به جنبش مقاومت است. تادیوژ لومنیکی در فیلم نقش اول را به عهده داشت، رومن پولانسکی و زبیگنیف سیبولسکی هم در نقش‌های فرعی ظاهر شدند. سپس وایدا ***کانال*** (۱۹۵۷) را ساخت که وقایعش در فاضلاب‌های ورشو، طی قیام سال ۱۹۴۴ می‌گذرد. موفقیت فیلم باعث شد تا وایدا به عنوان رئیس مدرسه موسوم به مدرسه فیلم لهستان برگزیده شود. بعد از سال ۱۹۵۶ که در لهستان آزادی نسبی اعلام شد، وی امکان یافت تا فیلم تحسین برانگیزتر ***خاکسترها و الماس‌ها*** (۱۹۵۸) بسازد و سه‌گانه خود را در مورد ورشو (چنان‌که نامیده شد) تکمیل کند. سیبولسکی، ستارهٔ فیلم در نقش ماچیک چلمیکی، شخصیت اصلی بازی می‌کند. او با عینک تیره و نگاه خشن، در عین حال محجوبش تبدیل به شمایلی ملی می‌شود، قهرمانی از نسل خود که بعد از جنگ تحت حاکمیت کمونیسم بزرگ شده است. زندگی سیبولسکی و مرگ تراژیکش حین سانحه قطار در ۱۹۶۷ مضمون **همه چیز برای فروش** (۱۹۶۸ و ، یکی از فیلم‌های بعدی وایدا را شکل داد. در ***چشم‌انداز بعد از نبرد*** (۱۹۷۰)، وایدا تصمیم گرفت که مجدداً به لهستان در دوران بعد از جنگ جهانی دوم بپردازد، اما در ***خاکسترها*** (۱۹۶۵ و) دوران جنگ‌های ناپلئون می‌گذرد، تاریخ را مورد بررسی قرار می‌دهد. این موضوع در مورد ***دروازه‌های بهشت*** (۱۹۶۷)، محصول انگلستان نیز صدق می‌کند. فیلمی که راجع به جنگ صلیبی کودکان است. طی دورهٔ ذوب یخ، در ۱۹۶۰ وی امکان یافت تا فیلم‌های معاصر جذابی چون جادوگران بی‌گناه (۱۹۶۰) بسازد. همچنین، ***عشق در بیست سالگی*** که اپیزود مکمل او درباره ورشو بود. اما در دهه ۱۹۷۰ مجدداً سرکوب بر لهستان حاکم شد و متعاقباً جنبش همبستگی شکل گرفت. در همین دوران بود که وایدا رهبری مجموعه فیلم‌های مجهول (×) را به عهده گرفت و از این طریق دوباره نقش خود را به عنوان شخصیتی ملی و کانون توجه نهضت مقاومت به دست آورد. فیلم‌های خود وی ***مرد مرمرین*** (۱۹۷۶) بدون بی‌هوشی (۱۹۷۷)، و ***مرد آهنین*** (۱۹۸۱) نیز در همین روند گام برمی‌دارند. وایدا با این آثار به بررسی استالینیسم گذشته و استالینیسم نو در لهستان می‌پردازد. شیوه پرداخت او سازش ناپذیر و برای مقامات، آزار دهنده بود. این شیوه تا حد زیادی مرهون تجربه شکل گرایانه او در **همه چیز برای فروش** است. در ۱۹۸۲ او فیلم تحسین برانگیز ***دانتون*** را با شرکت ژرار دپاردیو ساخت.وایدا اواسط دهه ۱۹۸۰ را عمدتاً به حالت شبه - مهاجرت در غرب‌گذراند. در ۱۹۸۹) دولت‌مردان جدید تحت رهبری جنبش همبستگی به قدرت رسیدند و وایدا عضو مجلس نمایندگان لهستان شد. این پاداش برای نقش افتخار آمیزی که وی طی چهار دههٔ در زندگی سیاسی و هنری‌اش ایفا کرده، بجا و مناسب بود.

جفری ناول - اسمیت
مارک هندریکوفسکی

گزیده فیلم شناسی:

نسل (۱۹۵۴)؛ کانال (۱۹۵۷)؛ خاکسترها و الماس‌ها(۱۹۵۸)؛ لوتنا (۱۹۵۹)؛ جادوگران بی‌گناه (۱۹۶۰)؛ سامسون (۱۹۶۱)؛ لیدی مکبث سیبریایی (۱۹۶۲)؛ ورشو (۱۹۶۲)؛ خاکسترها (۱۹۶۵)؛ دروازه‌هایی به بهشت (۱۹۶۷)؛ همه چیز برای فروش (۱۹۶۸)؛ شکار مگس (۱۹۶۹)؛ چشم‌انداز بعد از نبرد (۱۹۷۰)؛ چوب درخت نان (۱۹۷۰)؛ (۱۹۷۲)؛ عروسی (۱۹۷۲)؛ سرزمین موعود (۱۹۷۴)؛ خط سایه (۱۹۷۶)؛ مرد مرمرین (۱۹۷۶)؛ بدون بی‌هوشی (۱۹۷۷)؛ دوشیزگان ویلکو (۱۹۷۹)؛ (رهبر ارکستر) (۱۹۸۰)؛ مرد آهنین (۱۹۸۱)؛ دانتون (۱۹۸۲)؛ یک عشق در آلمان (۱۹۸۳)؛ وقایع نگاری یک ماجرای عاشقانه (۱۹۸۶)؛ جن‌زدگان (۱۹۸۷)؛ کورژاک (۱۹۹۰)؛ دختری با عقاب تاجدار (۱۹۹۲)؛ ناستازیا (۱۹۹۴)

کتاب شناسی :

Michalek, Boleslaw (1973), The Cinema of Andrzei Wajda

زبیگنیف سیبلوسکی در حکایت خشن وایدا ارکشمکش‌های سیاسی، خاکسترها و الماس‌ها (۱۹۵۸)

به شدت مورد بازرسی قرار می‌گرفت. این امر خصوصاً در دوره استالینیسم صحت داشت. اما در لهستان حتی تا سال ۱۹۸۲ نیز این وضع دیده می‌شد، چنان که مشاهده **بازجویی** ساخته ریژارد بوگایسکی، طی دوره حکومت نظامی مقامات را به خشم آورد. نیروهای نو - استالینیست حتی نگاتیوهای فیلم را نابود کردند. این مورد احتمالاً در سراسر تاریخ سینمای اروپای مرکزی شرقی، بدترین نمونه در نوع خود است. با توجه به ایدئولوژی‌زدگی فراوانی که سینمای بلوک شرق در دهه‌های ۱۹۴۰ و ۱۹۵۰ دچار آن بود، شاید جای تعجب باشد که چرا این فیلم‌ها نزد مخاطبین انبوه از چنین محبوبیتی برخوردار بودند. پاسخ سئوال نمایانگر تفاوت فرهنگی اساسی بین اروپای مرکزی شرقی و غرب در آن سال‌هاست. آموزش توده‌ها به نحوی متناقض، نیازهای فرهنگی جمعیتی را بیدار کرد که پشت پرده‌های آهنین کاملاً بدون منفذ زندگی می‌کردند. آنها به چیزی که فرهنگ امپریالیستی بورژوازی غرب نامیده می‌شد، دسترسی نداشتند. در عین حال تقاضای فراوان برای کالاهای فرهنگی بسیار فراتر از عرضه بسیار محدود آنها بود. در دوره فقر ایدئولوژیک، مردم میلیون میلیون به سینماها هجوم می‌بردند، بدون توجه به فیلم‌هایی که در آنجاها نمایش داده می‌شد. فیلم‌های کمدی، جنگی یا فیلم‌های راجع به پارتیزان‌ها، فیلم‌های حادثه‌ای، جاسوسی یا قصه‌های پلیسی، ماجرایی، درام و حتی فیلمی راجع به کارخانه‌ها، سوای پیام ایدئولوژیکش ممکن بود جذاب به نظر آید. بدین طریق سینمای اروپای مرکزی شرقی در اولین دهه بعد از جنگ دوام آورد و گه‌گاه فیلم‌های با کیفیتی چون ***جایی در اروپا*** (۱۹۴۷) ساخته گزا رادوانی، ***آخرین مرحله*** (۱۹۴۸) اثر واندا یاکوبووسکا، نسخه پیری ترنکا از ***شوایک سرباز خوب*** (۱۹۵۵)، ***لیلی اُمفی*** (۱۹۵۴) ساخته کارولی ماک، پدید آمد. شاید معروف‌ترین فیلم در این مجموعه ***نسل*** (۱۹۵۴) اثر اندری وایدا باشد.

۱۹۵۶ - ۱۹۶۸

آغاز دوره «ذوب یخ» در ۱۹۵۳ و رخدادهای تعیین کننده اجتماعی و سیاسی که در ۱۹۵۶ به وقوع پیوستند، منجر به شکوفایی سینمای لهستان در نیمه دوم دهه ۱۹۵۰ شد. متعاقب آن رنسانسی در سینمای چک، مجارستان و یوگسلاوی پدید آمد. ابتدا مدرسه فیلم لهستان (بین سال‌های ۱۹۵۶ و ۱۹۶۰) و سپس در دهه ۱۹۶۰ موج نوهایی در سینمای چکسلواکی و یوگسلاوی شکل گرفت که در کنار سینمای نوین مجارستان گروهی از فیلمسازان جوان و مستعد را مطرح کرد آنها شامل اندری وایدا، اندری مونک، وویچک یرژی هَز، یرژی کاوالروویچ، رومن پولانسکی، یرژی اسکولیموسکی، در لهستان؛ میکلوش یانچو و کارولی ماک در مجارستان؛ ورا چیتیلووا، میلوش فورمن و یرژی منزل در چکسلواکی؛ الکساندر پتروویچ و دوشان ماکاویف در یوگسلاوی بودند. این واقعیت که فیلمسازان مذکور و همتاهایشان توانستند فیلم‌هایی در سطح جهان بسازند، نتیجه مستقیم روند استالینیسم زدایی بود. علت دیگر، کنار گذاردن اصل نظری رئالیسم سوسیالیستی است. از ۱۹۵۶ به بعد، فیلمسازان به رغم فراز و نشیب‌هایی، دارای حاشیه گسترده‌ای از آزادی توام با خلاقیت شدند. تحولاتی که در ژوئن ۱۹۵۵ به دنبال اصلاحات در سینمای لهستان رخ داد، باعث ایجاد گروه‌هایی از فیلمسازان شد. شکل یگانه‌ای از تشکیلات تولید فیلم به صورت خود مختار پدید آمد که به هنرمندان امکان می‌داد تا حد زیادی در تصمیم‌گیری‌هایشان مستقل عمل کنند. معروف‌ترین گروه فیلمسازی «کادر» Kadr بود که طی سال‌های ۱۹۵۵ تا ۱۹۶۸ شکوفا شد. وایدا، مونک، کاوالروویچ، هَز، کوتز و کانویکی همگی با آن ارتباط داشتند. سنت «کادر» از طریق گروه فیلمسازی ایکس در سال‌های ۱۹۷۲ تا ۱۹۸۳ به سرپرستی وایدا تداوم یافت. در سایر کشورها نیز عملکردهای مشابهی گسترش یافت، گروه فیلمسازی Objektiv در بوداپست به سرپرستی پیتر باچو از وجهه خاصی برخوردار شد.

آزادی فزاینده به سرعت منجربه موفقیت بین‌المللی در جشنواره‌ها و محافل سینما - هنر در غرب شد. به دنبال ***کانال*** (۱۹۵۷) و ***خاکسترها و الماس‌ها***(۱۹۵۸) اثر وایدا، ***شیطان و راهبه*** (۱۹۶۱) به کارگردانی کاوالروویچ ساخته شد. همچنین رومن پولانسکی اولین فیلمش ***چاقو در آب*** (۱۹۶۲) را کارگردانی کرد. در سال‌های پیش از بهار پراگ، میلوش فورمن ***پیتر و پاولا*** (۱۹۶۳)، ***موطلایی عاشق*** (۱۹۶۵)، و ***مجلس رقص آتش نشان*** (۱۹۶۷)؛ چیتیلووا ***گل‌های مینا*** (۱۹۶۶) و منزل ***قطارهایی که از نزدیک دیده می‌شوند*** (۱۹۶۶) را ساختند. مبنای تمام این فیلم‌ها مشاهدات روزمره بود. طنزی‌شیطنت‌آمیز وفیلم‌هاسیسم ظریفی در این آثار وجود داشت که به آنها جانی تازه می‌بخشید. میکلوش یانچو در مجارستان روند بسیار متفاوتی را دنبال کرد. فیلم‌های او ***دستگیری*** (۱۹۶۵)، ***سرخ و سفید*** (۱۹۶۷) و ***مواجهه*** (۱۹۶۸) سرآغاز یک سلسله تمثیلهای ملی بودند و مشخصه‌شان گسترهٔ حماسی، آواز و حرکت‌های پوششی و کامل دوربین است.

رویارویی دانشجویان با پلیس در فیلم مواجهه (میکلوش یانچو، ۱۹۶۸)

این فیلم‌های بلوک شرقی، در سطح جهان علاقه مخاطبین را برانگیختند. در غرب چنین تلقی شد که وضعیت مذکور نشانهٔ اعطای تدریجی دموکراسی در پشت پرده‌های آهنین است. مقامات کمونیست (حداقل شخصیت‌های لیبرال‌تر آنها) به این موضوع علاقمند بودند. در عین حال شرایط مورد بحث فیلمسازان را تشویق کرد تا از آزادی حاصل از موفقیت‌شان بیشتر استفاده کنند. ولی ماهیت کاذب این آزادی در ژوئن ۱۹۶۰ آشکار شد، هنگامی که مدرسه لهستانی سال‌های ۶۰-۱۹۵۶ مورد حمله مقامات حزب قرار گرفت و به دستور دفتر سیاسی بسته شد.

متعاقباً مقررات شدید اجرایی و سخت‌گیری‌های ایدئولوژیکی که به سینمای لهستان تحمیل شد، منجر به رکود در کار گردید. این عوامل مانع از خلق آثاری برجسته نشد، فیلم‌هایی چون **چاقو در آب** ساخته پولانسکی، **پیروزی آسان** اثر یرژی اسکولیموسکی (۱۹۶۵)، **نسخه خطی ساراگوسا** به کارگردانی هَز، **فرعون** ساخته یرژی کاوالروویچ (۱۹۶۵)، **خاکسترها** (۱۹۶۵) و **همه چیز برای فروش** (۱۹۶۸) اثر وایدا، با وجود این طی دوران مذکور شرایط همچنان سخت باقی ماند. **چاقو در آب** در حکم فیلمی «ضد سوسیالیسم» مردود اعلام شد و اندکی بعد پولانسکی به غرب مهاجرت کرد. متعاقباً اسکولیموسکی هم به دنبال او آمد.

در چکسلواکی وضعیت حتی از این هم دراماتیک‌تر بود. در بهار ۱۹۶۸ سینمای چک از آزادی بی‌سابقه‌ای برخوردار شد. در شرایطی که تلویحاً و پیشاپیش نشان از تحقق استالینیسم - زدایی می‌داد. چند فیلم از آثار ساخته شده، ضد رژیم بودند. به هر صورت بسیاری دیگر نسبت به وضعیت جامعه چک لحنی کاملاً انتقادی داشتند. در حالی که فیلم‌های دیگری با پرهیز کامل از موضوعات سیاسی، آزادی در بهار پراگ را گرامی داشتند. به دنبال تهاجم شوروی، تمام این محصولات گوناگون در اسلواکی و بخش چک محو شدند. بعضی فیلمسازان عقب نشستند تا بتوانند صرفاً فیلم‌هایی راکه مجاز تشخیص داده می‌شد بسازند. سایرین از جمله ایوان پاسر و میلوش فورمن مهاجرت کردند و کوشیدند تا کارشان را در خارج ادامه بدهند. در مورد فورمن این عزیمت با موفقیت‌هایی توأم شد. تجربه سینمای چک، مؤلفه‌ای غریب از دنیای سینما را به کشورهای بلوک شرق آورد، پدیده‌ای که به «فیلم انباری» معروف است. این اصطلاح به فیلم‌های تکمیل شده‌ای اطلاق می‌گردد که مقامات آنها را (اغلب برای همیشه) توقیف می‌کردند و به دلیل سانسور

سیاسی به انبار می‌سپردند.

این عملکرد در سراسر بلوک شرق باالنسبه شایع بود، خصوصاً زمانی که متعاقب یک دوره آزادی نسبی، مجدداً سخت‌گیری اعمال می‌شد. چنان که حدود سال ۶-۱۹۶۵ در آلمان شرقی روی داد. در مورد سینمای چک، فیلم‌های پیشروی که قبل از اوت ۱۹۶۸ تولید شدند، روانه انبار شدند و متعاقباً فشار سانسور افزایش یافت. این وضعیت به محو گرایش کلی در ساختن آثار هنری انجامید، گرایشی که دیگر هرگز مجال نیافت تا سرو شکل تازه‌ای پیدا کند.

طی دهه ۱۹۶۰ در یوگسلاوی چند ملیتی که از بعضی از شدیدترین سخت‌گیری‌های استالینیستی در امان مانده بود، سینما به بلوغ هنری تازه‌ای رسید. از دهه ۱۹۵۰ به بعد در زاگرب (کرووواسی) دوشان و کوتیچ و هم قطارانش، پیشتاز سبک گرافیکی آزاد و جدیدی در نقاشی متحرک شدند. سبکی که به نحوی مطلوب جایگزین سبک‌های قراردادی «دیزنی» شد. در حالی که بلگراد (صربستان) تبدیل به کانونی برای تولید فیلم‌های مستند گشت. سینمای یوگسلاوی با تولید آثاری که به نحو فزاینده‌ای جسورتر می‌شدند، وجهه بیشتری پیدا کرد. الکساندر پتروویچ با فیلم‌های **روزها** (۱۹۶۳)، **سه** (۱۹۶۵)، ***حتی چند کولی خوشبخت دیدم*** (۱۹۶۷) و ***(در دهکده‌ام باران می‌بارد*** (۱۹۶۸) - همراه با ژیووجین پاولوویچ - خصوصاً با فیلم ***وقتی که مرده و سفید بشوم*** (۱۹۶۷) بیشترین بهره را از این موقعیت بردند. اما پیش از همه موفقیت سریع دوشان ماکاویف توجه عموم را جلب کرد. فیلم‌های ***انسان پرنده نیست*** (۱۹۶۵)، ***متصدی صفحه کلید*** (۱۹۶۷) و ***معصومیت بی‌دفاع*** (۱۹۶۸) ساخته او به شکلی گیرا سرکوب جنسی را مورد انتقاد قرار می‌دهند. سرکوبی که طبق ارزش‌های رسمی سوسیالیستی، گرامی شمرده می‌شد.

دهه‌های ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰

طی دهه‌های ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰ سینمای اروپای مرکزی شرقی همچنان نقش اجتماعی مهمی ایفا کرد. حتی در چکسلواکی بعد از سال ۱۹۶۸ تعدادی فیلم خوب ساخته شد. از جمله ***انزوا نزدیک جنگل*** (۱۹۷۷)***کوتاه کردن*** (۱۹۸۰) به کارگردانی پیری مِنزل، ***یارا کیمرمن، در بستر خفتن*** (۱۹۸۳) ساخته رادیسلاو اسمولیاک، ***ابعاد گفتگو*** (۱۹۸۲) و Down to the Cellar(۱۹۸۳) اثریان سوانکمایر و ***داستان خانه پیش ساخته*** (۱۹۷۹) و ***آخرین لحظات بعدازظهر یک دیو*** (۱۹۸۳) ساخته ورا چیتیلووا. اما از اواسط دهه ۱۹۷۰ به بعد سینمای اسلواکی بیش از چک مطرح شد. سینمای اسلواکی در سال‌های «موج نو» کمتر هویت متمایزی داشت و بعد از ۱۹۶۸ سانسور فیلم در اسلواکی نسبت به پایتخت چک از شدت کمتری برخوردار بود، در نتیجه فیلمسازانی چون اشتفان اوهر، دوشان هاناک و یورای یاکوبیسکو توانستند بدون مانع به کارشان ادامه بدهند (گرچه

کاترین دونوو در نخستین فیلم انگلیسی رومن پولانسکی، انزجار(۱۹۶۵)

فیلم **۳۹۹** ساخته هاناک (۱۹۶۹) که جایزه‌ای در جشنواره مانهایم تصاحب کرد، در خود چکسلواکی توقیف شد). از میان فیلم‌های برجسته‌ای که بین سال‌های ۱۹۷۵ و ۱۹۸۵ در چکسلواکی تولید شد (آثاری که عموماً در ابعاد کوچکی ساخته شده‌اند ولی این موضوع به ارزش آنها لطمه‌ای نمی‌زند)، فیلم نقاشی آبرنگ شاعرانه و فوق‌العاده ***زنبور هزاره*** (۱۹۸۳) در رده متفاوتی قرار می‌گیرد. این فیلم افسانه‌ای درباره خانواده پیکاند از لیپتوف است و به نحو مسحور کننده‌ای، زیبایی تأثیرگذار تصاویر و رویدادهای مابعدالطبیعی را بر پرده نمایش می‌دهد. از جمله ستاره‌ای در حال سقوط، باران سبز و ستونی کروی از نور. فیلم با طبیعت ارتباط دارد و حسی از همبستگی با چیزی نابود نشدنی را نشان می‌دهد: چیزی که بسیار پایدارتر از زندگی زنبور است. بدین ترتیب فیلم حماسی یاکوبسکو، سرنوشت اسلواکی صنعتی را در بعدی تاریخی و فلسفی پی می‌گیرد و این امکان را فراهم می‌آورد که امیدوارانه به آینده بنگریم.

در این میان طی سال‌های اواسط دهه ۱۹۷۰ در لهستان و حین مواجهه با ممنوعیت‌های سانسور و سخت‌گیری‌های گوناگون، گرایش هنری تازه‌ای پدید آمد. این گرایش سینما با دلمشغولی اخلاقی نامیده شد. مشخصه آن، حساسیت نسبت به مسائل اخلاقی و توجهی خاص به رابطه بین فرد و اجتماع و دولت است. مهم‌ترین آثار در این رده شامل ***مرد مرمرین*** (۱۹۷۶) و ***معالجه خشن*** (۱۹۷۷) ساخته آندری وایدا، ***چگونه می‌خواهیم زندگی کنیم*** (۱۹۷۷) اثر مارسل لوزینسکی و فیلم طنز آلود ***استتار*** (۱۹۷۶) و ***عامل پایدار*** (۱۹۸۰) ساخته زانوسی، ***زخم*** (۱۹۷۶) و ***شیفته دوربین*** (۱۹۷۹) اثر کیشلوفسکی، ***بازیگران محلی*** (۱۹۷۹) ساخته آنی یژکا هولاند و ***سالار*** (۱۹۷۷) اثر فلیکس فالک هستند.

خطور جنبش همبستگی دوباره توجه را معطوف به سیاست کرد. گروهی از مستند سازان (کارگران ۸۰)، وقایع نگاری اعتصاب اگوست ۱۹۸۰ در کارخانه کشتی سازی گدانسک را ثبت کردند. بسیاری از فیلمسازان طراز اول لهستان شامل کیشلوفسکی و هولاند، درگیر فعالیت‌های جنبش همبستگی بودند و فیلم‌هایشان در انگزیش سیاسی آن زمان نقش داشت. به هر صورت جایگاه اول را باید متعلق به ***مرد آهنین*** (۱۹۸۱) ساخته وایدا دانست که جایزه نخل طلای کن را برد. همچنین به ***بازجویی*** (۱۹۸۲) اثر ریژارد بوگایسکی. فیلم کابوسی را وقایع نگاری می‌کند که ناشی از وحشتی است که تشکیلات امنیتی استالینیستی آن را پدید می‌آورند.

پس از برچیده شدن حکومت نظامی، سینمای لهستان به شکل فزاینده‌ای تجاری شد. به هر صورت این امر مانع از ساختن فیلم‌هایی چون ***سال خورشید خاموش*** (۱۹۸۳) اثر زانوسی، ***مراقبت*** (۱۹۸۴) ساخته ویسلاو سانویسکی (۱۹۸۴) و ***بی‌انتها*** (۱۹۸۴) اثر کیشلوفسکی نشد. کیشلوفسکی که تا آن هنگام در خارج از لهستان گمنام بود، با «ده‌گانه»اش به سرعت شهرت پیدا کرد، مجموعه فیلم‌هایی درباره ده فرمان که برای تلویزیون ساخته شد و خصوصاً دو تا از آنها ***فیلم کوتاهی درباره کشتن و فیلم کوتاهی درباره عشق***، نمایش بین‌المللی موفقی داشتند.

در مجارستان وقایع روند ملایم‌تری را طی کردند. در آنجا مقامات، سیاست اصلاح طلبانه‌ای را دنبال می‌کردند. سیاستی که در انتهای دهه ۱۹۸۰ آرام آرام به لیبرالیسم و اقتصاد بازار آزاد انجامید. از سوی دیگر در اوایل دهه ۱۹۷۰ یانچو با ساختن ***مزمور (سرود) سرخ*** (۱۹۷۲) و ***الکترا*** (۱۹۷۴) به خلق سلسله فیلم‌های تمثیلی‌اش ادامه داد. سپس اندکی به طرف غرب گرایید تا فیلم غریب ***رذالتهای شخصی، فضیلت‌های عمومی*** را بسازد که محصول مشترک ایتالیا - یوگسلاوی بود. متعاقباً به مجارستان بازگشت تا ***الگرو باربارو*** و ***راپسودی مجار*** (هر دو ۱۹۷۸) را کارگردانی کند. در هر صورت تا آن زمان وی به هیچ وجه تنها فیلمساز مجار نبود که از شهرتی جهانی برخوردار شده بود. در کنار کارولی ماک و پیتر باچو که تثبیت شده بودند، استعدادهای تازه‌ای نیز ظهور کردند، از جمله پال گابور (***انگی ورا***، ۱۹۷۸) و اندارش کوواچ (***دامداری تخم کشی***، ۱۹۷۸) با وجود این مهم‌ترین‌ها ایشتوان ژابو و مارتا مزاروش بودند. فیلم‌های دهه ۱۹۸۰ ژابو، شامل ***مفیستو*** (۱۹۸۱) برنده جایزه اسکار و ***سرهنگ ردل*** (۱۹۸۴) هستند. مزاروش که در مسکو آموزش دیده بود، کارش را به عنوان فیلمساز از دهه ۱۹۶۰ آغاز کرد. ولی با فیلم ***قبول فرزند*** (۱۹۷۵) برای اولین بار توجه دنیا را جلب کرد. تحسین کنندگان مزاروش در غرب به او بر چسب فمینیست می‌زدند ولی او همواره این عنوان را رد می‌کرد.

باوجود این وی (در کنار چیتیلووا به منزله مورد استثنایی)، اولین زن کارگردان در سینمای اروپای مرکزی شرقی بود که از نظرگاهی زنانه به بررسی روابط بین زندگی سیاسی و شخصی می‌پردازد. فیلم‌های او در دهه ۱۹۷۰ به نحو مخاطره آمیزی، ابعاد واقع‌گرایانه و رمانتیک را با هم تلفیق می‌کنند و به گونه‌ای سمپاتیک به بررسی محنت‌های روزمره شخصیت‌هایی می‌پردازند که عمدتاً مونث هستند. این دل مشغولی‌ها، اخیراً به خصوص در «خاطرات» سه‌قسمتی او (۹۰-۱۹۸۲)، ***خاطرات برای فرزندانم***، ***خاطرات برای عشق‌هایم*** و ***خاطرات برای پدر و***

فیلمی کوتاه درباره کشتن (کریستف کیشلوفسکی، ۱۹۸۹)

مادرم با حضور عنصری عاطفی که زندگی نامه شخصی او را در بردارد، پررنگ‌تر شده‌اند.این امر به وی امکان می‌دهد تا هم بحران‌های فردی‌اش را تصویر کند و هم به مضامین تاریخی، از جمله انقلاب سرکوب شده سال ۱۹۵۶ اشاره کند و بپردازد.

الکساندر پتروویچ که تا مدت‌ها نور هدایت‌گر سینمای شوروی بود، در ۱۹۷۲ آخرین فیلمش ***استاد و مارگریتا*** را در وطن ساخت. سال قبل از آن دوشان ماکاویف با ***و.ر: اسرار ارگانیسم*** اثر اخلاقی و آزادی‌خواهانه - جنسی‌اش را به مرحله‌ای رساند که قابل ساخت شد (فیلم آزادانه از ***کارکرد اورگاسم*** اثر ویلهلم رایش الهام گرفت) ماکاویف بعداً به ایالات متحده مهاجرت کرد. غیبت این فیلمسازان راه را برای ورود نسلی جدید هموار کرد. بین آنها لوردان زافرانوویچ، خالق فیلم باشکوه ***اشغال در ۲۶ صحنه*** (۱۹۷۸) و ***زنگ‌های غروب*** (۱۹۸۶)، احتمالاً استثنایی‌ترین استعداد است. در پی او، سر جان کارانوویچ می‌آید (با فیلم‌های ***بوی خوش گلهای وحشی***، ۱۹۷۸؛ ***دسته گل پتریجا***، ۱۹۸۰؛ ***گلویی پر از توت فرنگی***، ۱۹۸۵). در هر صورت از نظر موفقیت بین‌المللی، والاترین مرتبه از آن امیر کاستوریکا، کارگردان بوسنیایی است.

فیلم ***به خاطر می‌آوری دالی بل؟*** ساخته او در ۱۹۸۱ شیر طلای ونیز را تصاحب کرد و ***وقتی که بابا به سفر تجاری رفته بود*** در ۱۹۸۵ نخل طلای کن را برد. کاستوریکا با ***دوران کولی‌ها*** (۱۹۸۹)، شهرت خود را به عنوان کارگردانی اروپایی در مرتبه جهانی تثبیت کرد.

مهاجران

با در نظر گرفتن شدت سرکوب سیاسی که طی دوره بعد از جنگ در کشورهای بلوک شوروی اعمال می‌شد، این نکته قابل توجه است که چگونه چند فیلمساز در آن سال‌ها راه مهاجرت را پیش گرفتند. علاوه بر این، فیلمسازانی که مهاجرت کردند. ندرتاً در خارج به اندازه کشورشان موفق بودند. یا برخلاف بعضی از اسلافشان که خود مهاجرین بودند و طی دهه ۱۹۲۰ از روسیه یا دهه ۱۹۳۰ از آلمان گریختند، به چنان توفیقی نرسیدند. در هر صورت بین آنهایی که مهاجرت کردند، حداقل چهار استعداد استثنایی به شکلی کم و بیش پیوسته کار خود را دنبال کردند: رومن پولانسکی و یرژی اسکولیموسکی از لهستان، میلوش فورمن از چکسلواکی و دوشان ماکاویف از یوگسلاوی. از میان

آنها فقط پولانسکی و فورمن توانستند در غرب با دشواری، جایگاه حرفه‌ای متمایزی برای خود فراهم آورند.

طی دهه ۱۹۶۰ اسکولیموسکی تلاش کرد تا در هر دو طرف پرده آهنین حرفه فیلمسازی را دنبال کند. اما توقیف فیلم ضد استالینیستی‌اش ***مانع*** (۱۹۶۷) در لهستان، به نحو تأثیر گذاری او را متقاعد کرد که در کشور خود هیچ آینده‌ای ندارد. متعاقباً فعالیت هنری او را به ایالات متحده و بلژیک، فرانسه، آلمان و انگلستان کشانید. وی با دشواری فراوان سعی کرد تا پایگاهی برای خود ایجاد کند. ولی نگاه تیز او نسبت به زیر و بم‌های رفتار انسانی باعث شد تا حداقل دو فیلم بسیار خوب در انگلستان بسازد: ***نهایت عمق*** (۱۹۷۰) و ***شب کاری*** (۱۹۸۲).

رومن پولانسکی هم بعد از ترک لهستان، انگلستان را برای اقامت برگزید. وی دو فیلم ترسناک شبه - سوررئالیستی در آنجا کارگردانی کرد، ***انزجار*** (۱۹۶۵، با شرکت کاترین دنوو) و ***بن‌بست*** (۱۹۶۶)، سپس مقیم ایالات متحده شد. نگاه او به مثابه فیلمسازی خارجی در استفاده‌اش از لوکیشن‌های ***انزجار*** آشکار است. این نگاه در ***محله چینی*** (۱۹۷۴) به نحو تأثیر گذارتری مستتر است، اثری که باید آن را یکی از بهترین فیلم‌هایی دانست که در مورد لس‌آنجلس ساخته شده است. ولی متمایزترین مؤلفه پولانسکی نگاه بی‌رحمانه او، توام با رهیافت چشم چرانه و سادیستی‌اش نسبت به شخصیت‌هایی (خصوصاً زن‌هایی) است که تحت فشار ناشی از هراس جنسی هستند. وی نمی‌توانست به راحتی در چارچوب نظام سرکوب‌گر لهستان این مشخصه‌ها را مورد استفاده قرار دهد.

بر خلاف پولانسکی، فورمن از حیث خلق و خو، کارگردان ملایمی است. او در ***خیز (جدایی)*** (۱۹۷۱)، اولین فیلمی که در ایالات متحده ساخت، با همان نگاه ظریفی که در فیلم‌های چک خود نشان داده بود، تلاش کرد تا به بررسی زندگی خانوادگی آمریکایی و شورش نوجوانان بپردازد. متعاقباً او در آثار بعدی‌اش می‌بایست از پس مجموعه‌ای از مضامین و موضوعات برآید.

در هر دو فیلم ***پرواز برفراز آشیانه فاخته*** (۱۹۷۵) و ***آمادئوس*** (۱۹۸۴) علاقه به مرزی باریک بین عقل و جنون نمود دارد. ولی فورمن دریافت که به دشواری می‌تواند انسجام سبک خود را حفظ کند، انسجامی که مشخصه کارهای اولیه او است.

نظم پسا - کمونیست

به دنبال تحولات سیاسی ۱۹۸۹، سینمای لهستان، مجارستان، جمهوری‌های چک و اسلواکی همچنین یوگسلاوی که به سرعت در حال تجزیه بود، وارد مرحله کاملاً نوینی شد. سانسور سیاسی از بین رفت ولی جایگزینی بازار آزاد باعث شد تا سوبسیدهای دولتی برای سینما به شدت قطع شود. از این روی تولیدات بومی شدیداً کاهش یافت. این موضوع خصوصاً در جمهوری چک و مجارستان دیده می‌شد. در بخش‌های تشکیل دهنده یوگسلاوی سابق جنگ داخلی رخ داد و تولیدات سینمایی (به جز در اسلوونی) به طرز اسف باری تنزل یافت.

در مقام مقایسه، سینمای لهستان در بهترین شکل همچنان تا حدی از سوبسید دولتی برخوردار بود. طی سال ۱۹۹۲ بیش از سی فیلم بلند در لهستان ساخته شد و این سقف تولید در ۱۹۹۳ نیز حفظ شد. در مجارستان و جمهوری‌های چک و اسلواکی، کاهش تولیدات سوبسیددار باعث شد تا انبوهی از تسهیلات فیلمسازی بلا استفاده بمانند. بدین ترتیب صرفاً اجاره فضای استودیو و خدمات مربوطه به شرکت‌های فیلم و شبکه‌های تلویزیونی غربی، مانع از فروپاشی این تشکیلات سینمایی شد.

کشورهای پسا - کمونیست برای بقای سینمایشان به نحو فزاینده‌ای بر تولید آثار مشترک اتکا کردند. البته در گذشته نیز تولید مشترک با غرب و شرق نامعمول نبود اما همواره مرکز ثقل تولید در اختیار کشورهای مذکور بود و باالطبع در بطن خود جنبه ملی داشت. اکنون دیگر تولید مشترک تبدیل به ضرورت شده بود و بدین حیث فواید و زیان‌هایی در برداشت. تولید مشترک از سویی برای صنعت فیلم بحران زده این کشورها شریانی حیاتی محسوب می‌شد و از سوی دیگر خطر استانده شدن و همگن شدن تولید فیلم را در پی داشت، پس هم برای خلاقیت فردی و هم برای تشخص ملی خطرناک بود. در دنیایی که ژانرهای سینمایی تجاری - سرگرم کننده غالب هستند، بین‌المللی کردن تولید فیلم، خصوصیت آثار تولیدی را تغییر می‌دهد و هویت فرهنگی آنها را به مخاطره می‌اندازد.

کارگردان‌های پیشرو در سینمای اروپای مرکزی و شرقی، همچنان به ساختن فیلم‌هایی با کیفیت والای هنری ادامه می‌دهند. این آثار یا در کشور آنها یا به صورت محصولات مشترک بین‌المللی تولید می‌شوند. به عنوان نمونه می‌توان فیلم‌های فوق را ذکر کرد: ***زندگی مضاعف ورونیکا*** (۱۹۹۱) اثر کیشلوفسکی، ***ویرجینیا*** (۱۹۹۱) اثر سرجان کارانوویچ، ***اروپا، اروپا*** (۱۹۹۱) ساخته آنی‌یژکا هولاند، ***ملاقات با ونوس*** (۱۹۹۱) اثر ایشتوان ژابو، ***تماس خاموش*** (۱۹۹۲) ساخته کریستف زانوسی و ***رویای آریزونا*** (۱۹۹۱) که امیر کاستوریکا آن را با پول فرانسوی‌ها کارگردانی کرد. عجیب آن که کاستوریکا،

فیلمساز مهاجر بوسنیایی، درست موقعی فیلمش را در خارج ساخت که تی‌یری راواله و الن فراری،مستندسازان فرانسوی در بوسنی مشغول ساختن مستند دلخراش خود اضافه شود: Un jour dans la mort de sorajevo بودند.

آیا در آینده نیز شاهد چنین تناقض‌هایی در سینمای اروپای مرکزی و شرقی خواهیم بود؟ با توجه به گستره استعدادهایی که در این کشورها وجود دارد و تکامل سنت‌های نیرومند ملی می‌توان پیش‌بینی کرد که سینمای این کشورها تجدید حیات پیدا کند. اما چنان که کشورهای کوچک‌تر اروپای غربی پیش از این آموخته‌اند، بدون حمایت خاص یا سوبسید، تولید فیلم به دشواری می‌تواند تداوم یابد. با توجه به این که صرفاً بازار داخلی کوچکی دارد و در مقابل جریان رقابت خارجی بی‌دفاع است.

ترجمه: علی عامری

کتاب شناسی

Goulding, Daniel J. (ed.) (1989), Post New Wave Cinema in the Soviet Union and Eastern Europe.

Liehm, Mira, and Liehm, Antonin J. (1977), the Most Important Art:Eastern Eurpean Film after 1945.

Michalek, Boleslaw, and Turaj, Frank (1988), The Modern Cinema of Poland

شوروی بعداز ذوب یخ

ویدا جانسُن

میراث استالین

از دهـهٔ ۱۹۳۰ تـا اواسـط دهـهٔ ۱۹۵۰، نـظارت حـزب کمونیست و شخص استالین بر سینما، آشکارا تاثیرهای بسیار زیان‌آوری به جا گذارد با وجـود ایـن در دهـهٔ ۱۹۳۰ سـینمای شوروی به شکل صنعتی گسترده توسعه یافت. عـلت اصـلی، توجه جدّی دولت‌مردان و منابع ملی بود که صرف شرکت‌های عمده تولید فیلم می‌شد. سینما صرفاً ابزاری برای تلقین عقاید سیاسی و ایـدئولوژیک تـلقی نـمی‌شد، بـلکه رسانه‌ای بـرای سرگرمی همگانی بود، رسانه‌ای که از هالیوود الگوبرداری شده بود. بعضی از محبوب‌ترین فیلم‌هایی کـه در شـوروی سـاخته شده‌اند، کلاسیک‌های دهۀ ۱۹۳۰ این کشور هستند. فیلم‌هایی چون ***چـاپایف*** (۱۹۳۴) اثـر بـرادران واسـیلیف و ***ولگـا ولگـا*** (۱۹۳۸) سـاخته گـریگوری الکسـاندروف. در اواخـر دورهٔ حاکمیت استالین چند فیلم ساخته شد که هـمراه بـا فـیلم‌های دیگری که از جشنواره‌های غربی جایزه برده بودند، بـه عـنوان چند اثر به یاد ماندنی و پر طمطراق بینندگان را سرگرم کردند. در حالی که فیلم‌های حماسی ملالت بار در آن دوره نمی‌توانستند چنین نقشی داشته باشند. عجیب آن که روسها طی دهۀ ۱۹۳۰ خصوصاً در شهرهای بزرگ سینماروهای قهاری بودند. علت این بود که استالین خود از شیفتگان پر و پا قرص فـیلم بـه شـمار می‌رفت. مجموعه عوامل فوق می‌تواند علت تـجدید حـیات سریع سینما در دورهٔ بعد از استالین را توضیح دهد: محبوبیت فیلم‌ها بین توده‌های مردم، نـیاز پـنهانی کـه نسبت بـه تـولید فیلم‌های جدید احساس می‌شد، ظرفیت تولید عـظیم، کـثرت کارگردان‌ها، فیلمنامه نویسان و فیلمبرداران با استعداد (آنها به هزینهٔ دولت در VGIK، موسسهٔ واحد دولتـی بـرای آمـوزش فیلمسازی، تحصیل کرده بودند) که وسوسهٔ بازگشت به عرصهٔ فیلمسازی یا ساختن اولین فیلم خود را داشتند.

از ۱۹۵۶ تا اوایل دهۀ ۱۹۶۰ فیلم‌های روسی هر سال جوایز مهمی در جشنواره‌های بین‌المللی فـیلم تـصاحب مـی‌کردند و اغلب احساس مردم را نیز برمی‌انگـیختند. بـه نـحوی مـتضاد، فروپاشی اخیر صنعت فیلم که توسط دولت‌مردان اداره می‌شد، خصوصاً شرکت‌های بزرگی چون مُس فیلم و خصوصی شدن تولید فیلم در روند سرمایه‌داری تأثیر فاجعه‌آمیزی بر صـنعت فیلم در شوروی سابق گـذارده است. تأثـیری کـه از جـنبه‌های فـراوان، حـتی از نـظارت اسـتالین در دورهٔ «فـیلم‌های انـدک» جدی‌تر است.

بعضی از فیلمسازان و منتقدین (حـتی آنـهایی کـه گـرایش سیاسی لیبرالی دارند) در حال ارزیابی مـجدد نـقش گـاسکینو هستند، تشکیلاتی دولتی که کل صنعت سـینمای شـوروی را اداره می‌کرد، یکی از جنبه‌های آن به خوبی شناخته شده است: دخالت و امر و نهی در رهبری سینما که از بالا فعالیت خلاقانه را تحت نظارت داشت؛ اعمال زور بر هنرمندان؛ توزیع غیرمنطقی منابع؛ سانسور محلی و سرکوب تفکر اصیل؛ پـدر سالاری و بوروکراسی. اما تشکیلات مذکور جنبه دیگری هم داشت: ایجاد یک سازمان قدرتمند سینمایی و چـند مـلیتی کـه جـزو پـنج سازمان طراز اول در جهان محسوب می‌شد؛ اعطای یارانه‌های سخاوتمندانه برای تولید و توزیع فیلم که به فیلمسازان امکان می‌داد تا به ساختن فیلم‌های هنری بپردازند؛ تشویق به تحصیل سینما در سایر جمهوری‌های شوروی (مثلاً گرجستان، لاتوی و کشورهای سوسیالیست (لهستان، مجارستان، چکسـلواکـی)؛ آموزش کادرهای خلاق؛ آسوده کردن ذهن هنرمنداز نگرانی‌های مادی؛ و ایجاد هماهنگی بین شـاخه‌های مـختلف در صـنعت فیلم. در دوره استالین، جنبهٔ اول گاسکینو غالب بود امـا طـی دورهٔ «ذوب یخ» که در پی مرگ استالین فرار رسیده، جنبهٔ دوم به وضوح قابل مشاهده بود.

ذوب یخ

عنوان ذوب یخ از رمانی می‌آید که ایلیا ارنبورگ نویسنده در ۱۹۵۴ نوشت، اما در مورد سایر هنرها نیز همان قدر به کار برده می‌شود. در آن زمان نویسندگان روسی به جستجوی «حقیقت» و «صداقت» در هنر پرداختند. هـمچنین مـجدداً انسان را بـه صورت فردی، در کـانون تـوجه قـرار دادنـد. ایـن نـویسندگان رئـالیسم سـوسیالیستی را رد نـمی‌کردند بـلکه چـهرهٔ انسانی فردی‌تر و ملایم‌تری به آن می‌دادند. هـنرمندان و مـردم نـیز از

قهرمانان کلیشه‌ای در ادبیات و سینما خسته شده بودند، قهرمانانی که در آثار حماسی ساده‌انگارانه و عظیم، تاریخ را بازنویسی می‌کردند. بعد از آن که خروشچف در ۱۹۵۶، طی بیستمین کنگرهٔ حزب کمونیست «کیش شخصیت» استالین را مردود شمرد، «ذوب یخ» در تمام قلمروهای زندگی سیاسی و فرهنگی به اوج رسید. اولین فیلم‌های مهم دورهٔ ذوب یخ در ۱۹۵۶ پدید آمدند و منتقدین، دههٔ بعدی - ۶۷-۱۹۵۶ را دوره‌ای می‌دانند که «نسل» لیبرال «دههٔ ۱۹۶۰» به اوج قدرت و نفوذ در سینما دست یافتند.

عمدتاً نام‌گذاری گروه مذکور بود که سبک سینمایی و مضامین جدیدی را می‌شناساند و الا سن خود فیلمسازان گروه کمتر از چنین تناسبی برخوردار بود. در واقع این گروه شامل کارگردان‌های تثبیت شده‌ای بود که از دهه‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ فیلمسازی را آغاز کردند، مانند میخائیل کالاتوزُف و میخائیل رُم. همچنین شامل فیلمسازان کهنه‌کار جنگ می‌شد که به علت وقوع جنگ و قرار گرفتن در دورهٔ «فیلم‌های اندک»، مطالعات و ساخت فیلم‌های اولیه‌شان دچار وقفه شده بود، مانند گریگوری چوخرای؛ همراه با گروه کثیری از فیلمسازان جوان که طی اواخر دههٔ ۱۹۵۰ تا اوایل دههٔ ۱۹۶۰ در VGIK تحصیل کردند و فیلم‌های اولیهٔ‌شان جالب توجه بود، کارگردان‌های جوانی چون اندری تارکوفسکی و اندری کونچالوفسکی. طرح‌های این فیلمسازان به سرعت توسط اداره سینما تصویب می‌شد، اداره‌ای که در حال تغییر سیستم استالینیستی بود. در این بین تولید فیلم با سرعت گیج کننده‌ای افزایش یافت. رقم تولیدات در اوایل دههٔ ۱۹۵۰ کمتر از ده فیلم در سال بود که تا ۱۹۵۴ به چهل فیلم رسید. در انتهای همین دهه رقم مذکور به صد فیلم افزایش یافت.

صنعت فیلم شوروی طی دهه‌های ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰ همچنان تولیداتش را تا حد ۱۵۰-۱۴۰ فیلم در سال افزایش داد. اکثر قریب به اتفاق این آثار در شرکت‌های جمهوری روسیه، خصوصاً در مسکو و لنینگراد تولید می‌شد. به هر صورت دههٔ ۱۹۶۰ شاهد بازگشایی شرکت‌های منطقه‌ای و احیاء سنت‌های ملّی فیلم بود، سنت‌هایی که در دوره استالین سرکوب شده بود. این امر خصوصاً در لیتوانی نمود داشت، جایی که ویتاوتاس زالاکویچیوس کارگردان مستعد فعالّیت می‌کرد. همچنین در اوکراین که سنت داوژنکو به وسیله سرگی پاراجانوف و فیلمبردارش یوری ایلی‌ینکو ادامه یافت. ایلی‌ینکو خود به کارگردانی روی آورد و فیلم زیبای ***پرندهٔ سفید با لکهٔ سیاه*** (۱۹۷۱) را کارگردانی کرد.

آن دسته از منابع غربی که به سینمای دورهٔ ذوب یخ می‌پردازند، عموماً تمایل دارند که فیلم‌های «جدّی» را در کانون توجه قرار دهند، فیلم‌هایی که بیشترین توجه بین‌المللی را برانگیختند. با این حال، فیلم بسیار محبوب سال ۱۹۵۶، ***شب کارناوال*** بود. اثری از الدر ریازانُف که یکی از پرکارترین و موفق‌ترین کارگردان‌های کمدی در چهل سال اخیر بود. بعد از جنگ جهانی دوم، فیلم‌های کمدی ناپدید شده بودند و در اواسط دههٔ ۱۹۵۰ عطش فراوانی برای این ژانر وجود داشت، طوری که حتی رهبران حزب خواستار احیاء آن شدند. در ***شب کارناوال*** گروهی جوان علاقه‌مند از تشکیلات کامسامول در حال طرح ریزی جشن سال نو در خانه فرهنگ هستند. به گونه‌ای که سرشار از لذّت و سرگرمی باشد. اما با یک بوروکرات میانه سال، چاق و از خود راضی کشمکش پیدا می‌کنند. وی از ترس چیزهایی که شاید مقامات بالا بگویند، می‌خواهد جشن را به شکلی جدّی، آموزشی و روحیه بخش برگزار کند. پس شعارهای کمونیستی را وارد ماجرا می‌کند، شعارهایی که به نحو مضحکی بی‌ربط هستند. ایگور ایلینسکی که یکی از بازیگران معروف کمدی در دوره صامت بود، با تکرار نقش‌آفرینی‌اش در کمدی موزیکال محبوب ***ولگا - ولگا*** اثر الکساندروف (۱۹۳۸)، نقش بوروکرات نفرت‌انگیز را ایفا می‌کند. ***شب کارناوال*** طی چند دههٔ همچنان محبوبیت خود را حفظ کرد.

فیلم‌های کمدی به کارگردان‌ها و بینندگان امکان می‌دادند تا نظام بسیار بوروکراتیک کمونیستی را دست بیندازند. گرچه تا دورهٔ گلاسنوست هرگز نتوانستند بنیان آن را زیر سؤال ببرند. این آثار نه فقط بسیار سرگرم کننده و درمان‌گرانه بودند، بلکه پوچی زندگی کمونیستی در شوروی و دغدغه‌های ناپایدار اجتماعی و سیاسی را نیز منعکس می‌کردند. ریازانُف بعد از ***شب کارناوال*** فیلم‌های موفق دیگری ساخت، بسیاری از آنها مورد تمجید منتقدین، توده‌ها و نیز نخبگان تحصیل کرده قرار گرفتند. این آثار جزو بعضی از پر بیننده‌ترین فیلم‌های چهل سال اخیر هستند: ***از اتومبیل‌ها بر حذر باش*** (۱۹۵۶) ***ماجرای عاشقانه در دفتر اداری*** (۱۹۷۸) ***ایستگاه قطار برای دو نفر*** (۱۹۸۳) ***ملودی فراموش شده برای فلوت*** (۱۹۸۷) و تازه‌ترین آنها ***بهشت موعود*** (۱۹۹۲).

ریازانُف تنها کارگردان موفق کمدی در این دوره نبود. لئونید گایدای (که در خارج از شوروی کاملاً گمنام است) تعداد زیادی کمدی‌های سبک‌تر و عمدتاً اسلپ استیک ساخت که طی دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ بینندگان را سرگرم کردند. مثلاً ***دست الماس*** که در آن لف نیکولین کمدین معروف بازی می‌کند. وی

ذوب یخ: دومین فیلم بلند گریگوری چوخرای، سرود یک سرباز (۱۹۵۹)

نقش اقتصاددانی پر کار و دست و پا چلفتی را بر عهده دارد که زنش او را به سفری دریایی می‌فرستد، سفری که قرار است برای تفریح و استراحت باشد. اقتصاددان درگیر یک ماجرای سرقت الماس می‌شود و هویت او را عوضی می‌گیرند. بالنتیجه الماس‌ها در قالب دست گچ گرفته وی جاسازی می‌شود. سپس پلیس از او به عنوان طعمه برای دستگیری دزدان استفاده می‌کند و تعقیب و گریز خنده‌دار و پرجنجالی به راه می‌افتد. در این روند، فیلم نقطه ضعف‌های مردم عادی روسیه و بوروکرات‌ها را به تمسخر می‌گیرد.

فیلم‌هایی که مجدداً سینمای شوروی را در سطح جهان، (در درجه اول و مهم‌تر از همه در جشنوارهٔ کن) مطرح کردند، آنهایی بودند که تاریخ شوروی را بازبینی می‌کردند. آثاری که توجه‌شان معطوف به انسان‌ها بود و فضایل نظام کمونیستی یک پارچه و تغییر ناپذیر را کم‌اهمیت جلوه می‌دادند. بعد از یک دهه که سیاست‌های جنگ سرد دنبال شد، سبک غنایی عاطفی و صادقانه فیلم‌هایی که از اتحاد جماهیر شوروی آمدند غرب را متحیر کرد. اولین فیلمی که هم در شوروی و هم در خارج مورد توجه قرار گرفت، **چهل و یکمین** اثر گریگوری چوخرای بود که در ۱۹۵۶ ساخته شد و بازسازی فیلمی صامت به شمار می‌رود. این قصهٔ عاشقانه طی جنگ داخلی روسیه می‌گذرد و راجع به دو دشمن است که مستأصل مانده‌اند: یک کمیسر مونث ارتش سرخ و زندانی او که یکی از افسران ارتش تزار است. زمانی که کمیسر به وظیفه‌اش عمل می‌کند و چهل و یکمین دشمنش را می‌کشد، قصه به نحوی تراژیک پایان می‌یابد. فیلم پیش از آن که به کشمکش اجتناب ناپذیر میان عشق و وظیفه بپردازد، توجه‌اش را معطوف پیچیدگی عواطف شخصیت‌ها می‌کند. لف انینسکی (۱۹۹۱)، مورخ فرهنگی و سینمایی معروف که مطالب گسترده‌ای در مورد دورهٔ ذوب یخ نوشته است، فیلم را تجلیلی از کالبد انسان ... سرودی از عشق می‌نامد که مملو از معنویت است. این جنبه‌های فیلم به موازات مضمون انقلابی آن پیش می‌روند.

در ۱۹۵۶ حداقل دو فیلم دیگر بودند که راه را برای گرایش‌های جدید در سینمای شوروی هموار کردند: ***پاول کورچاگین*** ساختهٔ الکساندر الوف و ولادیمیر ناوموف، فیلم رمانتیک تلخی که از متن کمونیستی و رسمی ***چگونه فولاد آبدیده شد*** اثر نیکلای اوستروفسکی، تأویل مجددی ارائه

مـی‌دهد. فـیلم دوم ***بـهار در خـیابان زارچـنا*** سـاختهٔ مـارلن خوتسیف و فلیکس میرونر است. اولین اثر از میان تعدادی فیلم که خوتسیف دربارهٔ زندگی و عشق‌های نـوجوانـان سـاخت. قصه‌ای راجع به معلمه‌ای جوان و ساده دل که دانش‌آموز مذکر و بزرگ سالی دارد، اما دانش‌آموز در مقابل کوشش‌های معلمه‌اش برای مطیع کردن و آموزش دادن او مقاومت می‌کند.

یکی از ابتکارات فیلم، پایان مـبهم آن است کـه صـرفاً بـه تکامل بیشتر قصهٔ عاشقانه اشاره دارد. فیلم دنیایی از عواطف را بر پرده می‌گشاید. در عین این که قهرمان اثر را از طریق کـثرت جزئیات فیزیکی در محیطی خاص و عمدتاً شهری در شوروی آموزش می‌دهد. فیلم، دو گرایش متفاوت در سینمای شوروی را تشدید کرد: یکی از آنها منجر به ساخته شدن تعداد زیادی از فیلم‌های احساسات‌گرایانه راجع به جـوانـان شـد. اما گـرایش اصلی‌تر به بیان شرایط روانشناسانه و شاعرانگی روح انسان نظر دارد.

بهترین و بحث‌انگیزترین فیلم بعدی خوتسیف، ***دروازهٔ لنین*** است که بعد از تدوین و اسم‌گذاری مجدد عاقبت با نام **بیست سـاله هسـتم** (۶۵-۱۹۶۲) نـمایش داده شـد. قـصه‌ای بسـیار پیچیده‌تر در مورد زندگی سه دوست جوان کـه راه خـود را بـه مسکو باز می‌کنند. پایتختی که مجدداً رونق یافته است، در این فیلم، شهر نیز همچون مردان جوان ستاره اثر و مـملو از امـید است. شاید اولین نشانه‌ای که خبر از کوتاه بودن عمر دوره ذوب یخ می‌داد، حمله به این فیلم و سانسور و مثله شدنش توسط استودیو بود.

در فیلم‌های دوره ذوب یخ دو مضمون اصلی غالب بودند و تداخل پیدا می‌کرند: جوانانی که بـه سـن قـانونی مـی‌رسند و دیدگاه‌های بازنگرانه در مورد جنگ که توجه‌شان مـعطوف بـه افتخار آن نـبود بلکه بر تاوانی انسانی تاکید داشتند که بابت جنگ پرداخته شده بود. **بیست ساله هستم** با ظرافت به بررسی ایـن مضامین می‌پردازد، مضامینی که در اواخر دههٔ ۱۹۵۰ به وسیله سه فیلم جنگی با لحنی تلخ و دراماتیک مـطرح شـده بـودند: ***لک‌لک‌ها پرواز می‌کنند*** (۱۹۵۷) ساختهٔ کالاتوزُف **سرود یک سرباز** (۱۹۵۹) دومین فیلم بـلند چـوخرای و **سـرنوشت یک انسان** (۱۹۵۹)، اولین فیلم بلند سرگی باندارچوک که براسـاس قصه‌ای کوتاه از میخائیل شولوخوف ساخته شد، آثاری که در سطح بین‌المللی مورد توجه قرار گرفتند.

این فیلم‌ها به بینندگانشان امکان دادند تا در احساس رنـج، زیان و مصیبت ناشی از جنگ جهانی دوم سهیم شوند، جنگی که زندگی همهٔ خانواده‌ها در شوروی را تـحت تـاثیر قـرار داد، بدین ترتیب بیننده فرآیندی تزکیه بخش را تـجربه مـی‌کرد. در عین حال فیلم‌های مذکور از قهرمان پروری کاذب پرهیز داشتند، موردی که در آثار حماسی جنگی، در اواخر حاکمیت استالین دیده مـی‌شد. فـیلم‌های مـذکور رجـعتی دوبـاره بـه بـعضی از فیلم‌های بسیار عاطفی دورهٔ جنگ، مانند ***رنگین کمان*** (۱۹۴۴) دارند. در فیلم‌های دورهٔ جنگ، سربازان روسی با لباس سـفید استتار شده، در چشم‌اندازی نـمادین از بـرف دست نـخورده و سفید با آلمانی‌ها می‌جنگند و آنها را شکست می‌دهند. اما در فیلم‌های جنگی دورهٔ ذوب یخ، سربازان به سختی در گل و لای راه خود را به مـیدان نـبرد مـی‌گشایند. چشـم انـدازهـای تـیره، سـوخته و گـل‌آلود غـالب هسـتند. ایـنها دیـدگاهی جـدید و بی‌شکوه از جنگ نشان می‌دهند. در اینجا کانون توجه از مبارزه عمومی و پیروزی که مردم را با هـم مـتحد مـی‌کند، مـنحرف می‌شود و معطوف به تاوانی می‌گردد کـه جـنگ بـر فـرد فـرد انسان‌ها و روابط‌شان تحمیل می‌کند.

در ***لک‌لک‌ها پرواز می‌کنند*** که در جشنوارهٔ کن سال ۱۹۵۷، جایزه نخل طلا را برد، بوریس قهرمان فـیلم در حـالی کـه بـه زحمت در چشم‌اندازی باتلاقی گـام بـرمی‌دارد، بـا گـلولهٔ یک دشمن مخفی از پا در می‌آید. او در آخرین افکارش که بر پرده تصویر می‌شود، مـراسـم ازدواج خـود را بـا ورونـیکا مـجسم می‌کند، ازدواجی که دیگر هرگز انجام نخواهد شد. ورونیکا زن جوانی است که انتظار بازگشت او را می‌کشد. متعاقباً این فیلم «جنگی»، تـبدیل بـه قـصهٔ رنـج‌های ورونـیکا مـی‌شود، قـصهٔ دگرگونی او که ابتدا دختری شاد، سرزنده و معصوم است و بعداً تبدیل به زنی تباه شده می‌گردد که عواطفش نابود شده‌اند. اما وی به یاری مجروحین جنگی می‌شتابد و در رنج و اندوه آنها شریک می‌شود، همچنین پسر کوچکی را از مرگ حتمی نجات می‌دهد، پسری که او هم بوریس نام دارد. بدین ترتیب ورونیکا عاقبت بـه نـجات و رهـایی مـی‌رسد. و پـی‌رنگ فـیلم کـاملاً ملودراماتیک است. اما انتخاب نامتعارف بازیگران، بـازی‌های ممتاز الکسی باتالُف و تاتیانا سامویلووا (در نقش بـوریس و ورونیکا) با فیلمبرداری زنده و غنی تلفیق شد و فیلم را تبدیل به تحسین شده‌ترین فیلم سینمای شوروی در دههٔ ۱۹۵۰ کرد. از حیث شهرت بین‌المللی، تنها ***کودکی ایـوان*** (۱۹۶۲) نـخستین فیلم تارکوفسکی بود که از آن پیشی گرفت. ***کودکی ایوان*** مجدداً به مضمون نوجوانان در جـنگ مـی‌پردازد امـا آن را بـه شـیوهٔ دراماتیک جدیدی عرضه می‌کند.

تارکوفسکی قصه جنگی پراکنده، بی‌طرفانه و واقع‌گرایانه‌ای را دستمایه قرار می‌دهد. قصه راجع به پیشاهنگی نوجوان است

که در جنگ مورد استفاده قرار می‌گیرد و عاقبت می‌میرد. در لابلای قصه رویاهایی از دوران کودکی شاد ولی ناپایدار پسر به نمایش در می‌آید که همراه با مادر و خواهرش دیده می‌شود ولی با شروع جنگ آنها را از دست می‌دهد. مانند سایر فیلم‌های تجدید نظر طلبانه جنگی که در آن دوره ساخته شد، صحنه‌های اکشن به نحو قابل تحسینی معدودند و صرفاً اشاراتی به نبرد وجود دارد که با صدای خارج از صحنه بیان می‌شود، همچنین چشم‌اندازی توهم آمیز و سوخته وجود دارد که تلویحاً گویای واقعیتی ذهنی است تا واقعیت عینی. در هر صورت آن چه کودکی ایوان را متمایز می‌کند، شیوه نمایش بصری و صوتی تارکوفسکی است. کار دوربین و صدا که سبک مدارانه و اغلب اکسپر سیونیستی است، کلاً برای نمایش تضادهای شدید بین دو جهان ایوان به کار می‌رود جهان رویایی بدون سایه، روشن، پاک و مملو از اصوات و...: تصاویری است که نمایانگر زیبایی زندهٔ طبیعت هستند؛ جهان واقعی او کثیف، تیره، عمیقاً سایه‌دار و از شکل افتاده است و چشم‌اندازی خاموش و مرده دارد. ایوان، کودکی است که وظایف مردانه به عهده دارد، کودکی‌اش با جنگ از بین رفته و روحش با این آرزو درهم آمیخته که انتقام خانوادهٔ از دست رفته‌اش را بگیرد. در آن زمان فیلم‌هایی که تجربیات کودکان را در کانون توجه قرار می‌دادند، خصوصاً آنهایی که به عنوان پایان نامه یا فیلم اول ساخته می‌شدند بسیار مورد توجه بودند (انیسکی برای توصیف آن دوره، اصطلاح «جنون کودک دوستی» را ابداع کرد هر چند تارکوفسکی در نمایش قهرمان نوجوانش سبکی بسیار اصیل داشت. کارگردان‌ها تا حدی تحت تأثیر ***بادکنک قرمز*** اثر البر لاموریس، به دنبال دورنمای تازه‌ای از کودکان بودند، کودکانی که تجربهٔ زندگی، سیاست یا ایدئولوژی به آنها تحمیل نشده بود: فیلم‌هایی چون ***دو کلاه نمدی*** (۱۹۵۹) ساخته مارلن خوتسیف، ***سریوژا*** (۱۹۶۲) اثر گئورگی دانیلا و ایگورتالانکین در این رده قرار می‌گیرند. شاید بهترین نمونه در این ژانر ***انسان خورشید را دنبال می‌کند*** (۱۹۶۲) ساختهٔ میخائیل کالیک باشد، سفر تغزلی و حکایت گونهٔ پسری در شهر که با تصاویر متفاوتی از خیر و شر مواجه می‌شود. در مارس ۱۹۶۲ کنفرانسی پیرامون «زبان سینما» در اتحادیهٔ فیلمسازان برگزار شد که با حضوری گسترده توام بود. طی آن میخائیل رُم کارگردان و استاد تارکوفسکی، ***کودکی ایوان*** را به عنوان نمونه‌ای از زبان سینمای جدید و حقیقتاً معاصر معرفی کرد و توجه مخاطبان را به آن جلب کرد. وقتی فیلم در جشنواره و نیز شیر طلا را تصاحب کرد فوراً توجه جهان به تارکوفسکی جلب شد و او (همراه با سرگی پاراجانُف) تبدیل به شخصیت پیشرو در سینمای شوروی گشت. اما همین امر باعث تشدید مسائل او با بوروکراسی سینما و سانسور در کشورش شد. شاید کالاتوزُف، کالیک و تارکوفسکی در بین سایر

شاه‌لیر (۱۹۷۱) ساخته گریگوری کوزینتسف براساس ترجمه بوریس پاسترناک از نمایشنامهٔ شکسپیر

فیلمسازان از جنبهٔ سبک، رئالیسم به شیوهٔ فرمول رئالیستی شوروی را به جدل طلبیدند. اما در این شرایط کارگردان‌های دیگری، هم جوان‌تر و هم مسن‌تر، از طریق سبکی دیگر و بسیار پنهان‌تر به دنبال واقعیتی تازه بودند. در دورهٔ ذوب یخ، طیف گوناگونی از سبک‌های سینمایی، دیگر بار مجال بروز یافتند. بدین ترتیب تغزل شاعرانه ***کودکی ایوان*** می‌توانست در کنار سینمایی روایی قرار گیرد. مثلاً در کنار ***و اگر عشق باشد چه؟*** ساختهٔ یولی رایزمن (۱۹۶۲) فیلم رایزمن قصه‌ای رومئو و ژولیت‌وار دارد. قصهٔ عشقی که در دبیرستان شکل می‌گیرد و بر اثر شایعات در شهر و فضولی توام با سوءظن والدین و معلمان نابود می‌شود، زیرا آنها نمی‌توانند قبول کنند که ممکن است عشقی معصومانه وجود داشته باشد. رایزمن در مقام ناظری که قراردادهای در حال تغییر اجتماع را می‌بیند، فیلمش را براساس واقعیت عینی زندگی روزمره بنا می‌کند. وی به این موضوع اشاره دارد که در دوران جدید می‌بایست با جوانان به روش دیگری رفتار کرد. رایزمن کهن‌سال‌ترین کارگردان سینمای شوروی است (وی در ۱۹۹۴، ۹۱ سال داشت). او از دههٔ ۱۹۲۰ تا اواخر دههٔ ۱۹۸۰ فیلم ساخت که تقریباً کل تاریخ سینمای شوروی را فرا می‌گیرد. اما در خارج کمتر او را می‌شناسند. شاید علت آن باشد که تحولات سیاسی خدشه‌ای به کار او وارد نکرد و منتقدین غربی نسبت به فیلمسازانی که در دورهٔ استالین امکان فعالیت داشتند، دچار سوء ظن هستند، زیرا احتمال می‌دهند که آنها بر اثر سازش چنین امکانی به دست آورده باشند. فیلم‌های رایزمن عمدتاً چیزهایی را نشان می‌دهند که در سرشت همهٔ انسان‌ها وجود دارد و همواره انسان‌های به یاد ماندنی و واقعی را نمایش می‌دهند. شاید این بهترین توضیح برای توانایی وی در تداوم کارش باشد. دورهٔ ذوب یخ از حیث تنوع سبک‌های فردی و تعدد نسل‌های متفاوت کارگردان‌ها قابل تحسین بود؛ فیلمسازان شکوفا شدند و بسیاری از آنها بهترین فیلم دوران فعالیت‌شان را ساختند. از بین نسل قدیمی‌تر، علاوه بر رایزمن و کالاتوزُف میخائیل رُم تاثیر گذارترین شروع مجدد را داشت. رُم خصوصاً در خارج به عنوان کارگردانی نسبتاً محافظه کار با فیلم‌هایی چون ***لنین در اکتبر*** (۱۹۳۷) شهرت داشت. او مردی بسیار فاضل بود و برای نسل جدید فیلمسازان (تارکوفسکی، کونچالفسکی، شوکشین و بسیاری دیگر) استادی محترم شمرده می‌شد. رُم در کار خود تحولی پدید آورد و یکی از تأثیر گذارترین فیلم‌های سال ۱۹۶۲ را ساخت. در ***نه روز از یک سال*** وی موضوعات و مسائل معاصر را مطرح کرد واز طریق مباحث فلسفی و اعمال قهرمان‌ها، حس و حال دههٔ ۱۹۶۰ را بازآفرید. قهرمان‌های اثر او دو دانشمند هستند که بر سر زنی با یکدیگر رقابت دارند. یکی از آنها با خطر مجازات مرگ زندگی می‌کند زیرا آگاهانه خود را به نفع بشریت در معرض تشعشعات خطرناک قرار داده است.

رُم کارش را با ***فاشیسم عادی*** ادامه داد که شاهکاری مستند است. او روی بخش‌های منتخبی از فیلم‌های آرشیوی آلمان صدای راوی گذاشت و زندگی عادی سربازان آلمانی را در دورهٔ ظهور فاسیسم ثبت کرد. فیلم تلاش دارد تا به این پرسش پاسخ دهد که چه چیز منجر به فاشیسم شد، در عین حال آن را به نحوی آشکار، گرچه اظهار نشده با استالینیسم مقایسه می‌کند.

جشنوارهٔ بین‌المللی فیلم مسکو که مولود دورهٔ ذوب یخ بود در ۱۹۵۹ تأسیس شد تا محملی برای نمایش فیلم‌های روسی فراهم آورد و دوباره موجبات ارتباط با سینمای غرب را فراهم کند. ارتباطی که در دوره استالینیسم قطع شده بود. برای فیلمسازان، دانشجویان سینما و خصوصاً روشنفکران، ذوب یخ دوره‌ای هیجان‌انگیز برای تبادل با غرب در همهٔ زمینه‌های هنری بود. کارگردان‌های روسی که در جستجوی رئالیسم نوین و حقیقی‌تری بودند، نئورئالیسم ایتالیا، موج نو فرانسه، برگمان و کوروساوا را به عنوان الگو مد نظر قرار دادند.

دو فیلم نخستین آندری کونچالوفسکی نمایانگر تکاملی جدید به سوی نئورئالیسمی شاعرانه و در عین حال جسورانه بودند. ***اولین معلم*** (۱۹۸۶) در لوکیشن بی‌روح کوه‌های قرقیزستان فیلمبرداری شد، جایی که یک معلم جوان و ساده‌دل کمونیست سعی دارد تا دختری محلی را راهنمایی کند و نجات دهد. دختری که به نحو بی‌رحمانه‌ای قربانی سنت‌های پدر سالارانه در منطقه می‌شود. ***قصیه اسیا کلیاچانیا***(۱۹۶۶) که به ***خوشبختی اسیا*** هم معروف است، زندگی دشوار در یک مزرعه اشتراکی و نمونه‌وار شوروی را ثبت می‌کند (فیلم در لوکیشن، با حضور دهقان‌هایی فیلمبرداری شد که نقش‌های اصلی را ایفا می‌کردند). در عین حال قصه زنی جوان و معلول، مادری مجرد را روایت می‌کند که به خاطر عشق و استقلال قوانین را زیر پا می‌گذارد. فیلم بلافاصله در ۱۹۶۷ توقیف شد، چون به وضوح فراوان شکست‌های اقتصادی کمونیسم را نشان می‌داد.

در ۱۹۶۷ با توقیف ***خوشبختی آسیا***، ***آندری روبلف***، دومین فیلم تارکوفسکی و ***کمیسر*** (۱۹۶۷) اثر کلاسیک الکساندر اسکولدوف، دوره ذوب یخ به پایان رسید.

فیلم اسکولدوف بسیار نامطلوب تشخیص داده شد، چنان که هم توقیف شد و هم اسکولدوف رسماً از حرفه‌اش کنار گذارده شد و دیگر هرگز اجازه نیافت تا فیلم دیگری بسازد.

آندری تارکوفسکی(۸۶-۱۹۳۲)

آندری تارکوفسکی در ناحیه‌ای روستایی در روسیه، نزدیک به شهر یوریویتس متولد شد. پدرش آرسنی تارکوفسکی شاعر است که اشعار او اغلب در فیلم‌های پسرش نقل می‌شود. آندری تنها چهار سال داشت که ارسنی از مادرش جدا شد؛ فیلم ***آینه*** (۱۹۷۵) که بسیار به زندگی نامهٔ شخصی تارکوفسکی می‌ماند، این بحران دوره کودکی را منعکس می‌کند. مضامین فوق به طور اخص در فیلم‌های اولیه تارکوفسکی غالبند: غیبت پدر و رابطه نزدیک اما تنش‌آمیز مادر با فرزندی که به وی عشق می‌ورزد ولی از او رنجیده خاطر است.

تارکوفسکی با اولین فیلم بلندش ***کودکی ایوان*** (۱۹۶۲) در سطح بین‌المللی شناخته شد، قصه‌ای تراژیک که راجع به دیده‌بان جوانی در دورهٔ جنگ است. فیلم در جشنوارهٔ سال ۱۹۶۲ ونیز جایزهٔ شیرطلا را تصاحب کرد. ***آندری روبلف*** که اقتباسی آزاد براساس زندگی نقاشی شمایل نگار، روسی و معروف در قرون وسطی است در ۱۹۶۶ به اتمام رسید. اما تا ۱۹۷۱ در شوروی نمایش داده نشد. علت امر عمدتاً تصویری است که از کشمکش بین هنرمند و ساختار قدرت سیاسی ارائه می‌دهد. به رغم آن که تنش میان تارکوفسکی و بوروکراسی فرهنگی رو به افزایش بود وی امکان یافت تا به کارش ادامه دهد و ***سولاریس*** (۱۹۷۲) را بسازد که براساس رمانی علمی - تخیلی نوشتهٔ استانیسلاو لم خلق شد. همچنین ***آینه*** و دیگر فیلم ظاهراً آینده گرایانه‌اش ***استاکر*** (۱۹۷۹) را با اقتباس از رمانی نوشتهٔ بوریس و ارکادی استروگاتسکی ساخت. طی این دوره مسائل او با مقامات، بیشتر ناشی از ماهیت بسیار شخصی فیلم‌هایش، «دشواری» روشنفکرانه این آثار و بی‌توجهی کامل آنها از هر دو جنبه مضمون و سبک نسبت به اصول رئالیسم سوسیالیستی بود، اصولی که همچنان پا برجا بودند. بی‌اعتقادی سیاسی او و عدم پذیرش این موضوع که بر چسب «ناراضی» به خود بزند، نقش کمتری در ایجاد مسائل فوق داشت. او از سازش بر سر هر چیزی که حس می‌کرد شاید انسجام هنری فیلمش را خدشه دار کند، سر باز می‌زد. این امر هم به سود و هم به ضرر او تمام شد، از سویی عناد و مخالفت برانگیخت و از سویی دیگر باعث احترامی توام با اکراه، حتی از جانب مخالفین شد (افزایش شهرت بین‌المللی تارکوفسکی این وضع را تشدید کرد). بعد از آن که تارکوفسکی امکان یافت تا ***نوستالژیا*** (۱۹۸۳) محصول مشترک شوروی - ایتالیا را در ایتالیا بسازد، در جولای ۱۹۸۴ اعلام کرد که قصد دارد در خارج به زندگی ادامه دهد. این موضوع باعث شد تا مقامات شوروی با او دشمنی کنند و نارضایتی‌شان را از اکثر طرح‌های تارکوفسکی که عمدتاً ارزشمند محسوب می‌شدند ابراز دارند بعد از اتمام فیلم ***ایثار*** (۱۹۸۶) در سوئد، مشخص شد که او به سرطان ریه مبتلا است و در دسامبر ۱۹۸۶ در پاریس جان سپرد.

فیلم‌های تارکوفسکی با جدیت اخلاقی شدیدشان متمایز می‌شوند، موردی که مشابه آن صرفاً در آثار اندک فیلمسازان دیگری قابل مشاهده است. مشخص‌ترین آنها روبر برسون و اینگمار برگمن، دو تن از فیلمسازان محبوب تارکوفسکی هستند. چنان که کتاب پیکر سازی در زمان او آشکارا نشان می‌دهد، تارکوفسکی می‌خواست که فیلم، هنر باشد نه سرگرمی، در عین حال به تأمل در اخلاق و معنویت بپردازد. وی برای رسیدن به این هدف هم از خود و هم از بیننده‌اش انتظاراتی فراوان داشت. به رغم مهاجرت وی از روسیه به غرب، فیلم‌هایش نمایانگر تداوم و تکامل مضمون و سبک هستند، موردی که ورای نظام‌های گوناگون قرار می‌گیرد. این فیلم‌ها به بررسی مواردی می‌پردازند که وی به عنوان مضامین جاودان ایمان، عشق، مسئولیت، وفاداری و انسجام شخصی و هنری می‌نگریست. در سه فیلم آخر وی خصوصاً این مورد با حمله شدید اللحنی به مادی‌گرایی محض، هم در «شرق» و هم در «غرب» توأم می‌شود، همچنین تکیه بر تکنولوژی به عنوان راه حلی برای مسائل بشری و انسانیت زدایی که منجر به نابودی محیط طبیعی می‌شود. این مضامین از طریق نظام پیچیده‌ای از

استاکر(تارکوفسکی ،۱۹۷۹) فانتزی آینده گرایانه و تمثیلی سیاسی

تصویرپردازی و ساختار روایی دشواری بیان می‌شوند که طی دورهٔ فعالیت وی اساساً پابرجا می‌مانند. و با وجود این تکامل پیدا می‌کنند. تارکوفسکی همواره اصرار داشت که بینندگان پیش از تلاش برای درک فیلم‌هایش، باید آنها را تجربه کنند. همچنین به نقد کارش اعتراض داشت، نقدی که سعی می‌کرد اثر وی را با توجه به نمادگرایی ظاهری آن توضیح دهد. او با **کودکی ایوان** کار را در گستره نسبتاً ساده‌ای شروع کرد. روایت‌های او راه را بر سبک‌های قراردادی تحلیل می‌بندند و آنها را نقش بر آب می‌کنند. در عوض مخاطب را وا می‌دارند تا واکنشی اساساً شخصی نسبت به مفهوم روایات بروز دهد. ادراکی که بیشتر از طریق واکنش به الگوهای صدا و تصویر پردازی، ریتم، حرکت و نحوهٔ استفاده از مکان و زمان پدید می‌آید نه از طریق گفتگو و تصوراتی که راجع به کشمکش شخصیت در فیلم و تحلیل آن وجود دارد. قصد او از اتکای فزاینده بر برداشت بلند، با نماهای متعددی که در سه فیلم آخرش شش دقیقه یا بیشتر به طول می‌انجامند، این است که تجربهٔ شخصیت و بیننده را در هم ادغام کند. همچنین قصد دارد بیننده را از قید کنترل از پیش تعیین شده و ماهرانهٔ فیلمساز برهاند، موردی که جزئی از فنون تدوین، نزد کارگردان‌هایی چون آیزنشتین است. به هر صورت اختصاصی‌ترین عنصر فیلمسازی تارکوفسکی، آفرینش دنیایی سینمایی است که قدرت، راز، ایهام و حقیقت ذاتی را در خود دارد. **در کودکی ایوان**، رویاها گرچه آشکار و تکان دهنده‌اند، به وضوح از دنیای روزمره مجزا شده‌اند. در **سولاریس** و **آینه** به هر روی صحنه‌های مشخصی وجود دارند که کیفیتی توهم آمیز می‌یابند، کیفیتی که مستقیماً با ضمیر ناخود آگاه بیننده سخن می‌گوید. در **استاکر**، **نوستالژیا** و خصوصاً **ایثار**، این جنبه ساختار کل فیلم را فرا گرفته است و این امکان را از بین برده که بتوان تأویل مجردی از معنی یا حتی آنچه واقعاً «درون آن می‌گذرد». ارائه داد. بدین ترتیب تارکوفسکی تحلیل منطقی و علمی را نادیده می‌گیرد، تحلیلی که وی نسبت به آن بسیار بی‌اعتماد است. علاوه بر این از طریق تصاویرش می‌تواند مستقیماً با بیننده علاقمند سخن بگوید، تصاویری که زیبایی و قدرت ضمنی‌شان با چنان شدتی طنین انداز می‌شود که تقریباً نزد هیچ فیلمساز دیگری همتا ندارد.

گراهام پتری

گزیده فیلم‌شناسی

غلتک بخار و ویولن (۱۹۶۰)؛ کودکی ایوان / اسم من ایوان است (۱۹۶۲)؛ اندری رو بلف (۱۹۶۶، نمایش ۱۹۷۱)؛ سولاریس (۱۹۷۲)؛ آینه (۱۹۷۵)؛ استاکر (۱۹۷۹)؛ نوستالژیا (۱۹۸۳)؛ ایثار (۱۹۸۶).

کتاب شناسی

Johnson, vida. and Petrie, Graham (1994), Tarkovsky: A Visual Fugue

Le Funu, Mark (19876), The cinema of Andrei Tarkovsky.

Tarkovsky, Andrei (1986), Sculpting in Time: Reflections on the Cinema.

- (1991), Time Within Time: The Diaries 1970 - 1986.

Tarovskaya, Maya (1989), Tarkovsky: Cinema as Poetry.

همچنین پاراجانُف که (به دلیل مجعول همجنس‌گرایی و برانگیختن حس ملی‌گرایی) به زندان افتاد و بعد از آزادی هم اجازه فیلمسازی پیدا نکرد. یکی از علل توقیف شدن **کمیسر** این بود که چهره خشن و بی‌رحمی از یک کمیسر مونث در بحبوحه انقلاب نشان می‌دهد، تصویری که باب میل مقامات نبود. در فیلم، کمیسر فرزندش را نزد خانواده‌ای یهودی می‌گذارد تا برگردد و به جنگ برود. علت دیگر توقیف اثر این بود که یهودی‌ها را سمپاتیک‌تر از قهرمان مونث و کمونیست نشان می‌دهد. در سینمای شوروی یهودی‌ها کلاً موضوع ممنوعهٔ بودند و این وضع تا دوران گلاسنوست همچنان ادامه داشت.

طیف گسترده‌تر مردم به فیلم‌های جدید مهم دسترسی نداشتند، همچنین در بطن خود صنعت فیلم، انبار شدن چنین فیلم‌هایی تأثیر بازدارنده و مهلکی بر جنبش‌ها و تجربه‌گرایی‌های نوین داشت. بوروکراسی حزب و صنعت فیلم مجدداً کنترل خود را بر هنرمندان اعمال کردند. از اواخر دههٔ ۱۹۶۰ تا اوایل دههٔ ۱۹۸۰، طی دوره‌ای که دورهٔ رکود نام گرفت، سانسور شدت یافت و بیش از یکصد فیلم توقیف شد. شاخه انتقادی نئورئالیسم که فیلمسازان طی دورهٔ ذوب یخ آن را تکامل دادند پا برجا نماند، در عوض طی دههٔ ۱۹۷۰ نوعی «رئالیسم در ارتباط با فن آموزش» متداول شد.

رکود

گرچه بهترین فیلم‌های دورهٔ ذوب یخ از هر دو جنبه سبک و مضمون عرصهٔ جدیدی را گشودند، بسیاری از کارگردان‌های تثبیت شده جویای امنیتی بودند که در پرداخت مضامین غیرسیاسی و غیر معاصر وجود داشت. این امر طی دوره‌های ذوب یخ و رکود، از طریق اقتباس آثار کلاسیک ادبی و معروف صورت گرفت. بهترین نمونه‌های این فیلم‌ها مانند **دن کیشوت** (۱۹۵۷)، **هملت** (۱۹۶۴) و **شاه لیر** (۱۹۷۱) هر سه به کارگردانی کوزینتسف تاویل‌هایی اصیل از کلاسیک‌های ادبی و نظراتی انتقادی پیرامون واقعیت شوروی ارائه کردند. با شدت یافتن سانسور، فیلمسازان نوعی زبان ایساپیک، زبان تمثیل و حکایت اخلاقی را به کار گرفتند تا بتوانند چیزهایی را بگویند که نمی‌توانستند به طور آشکار بیان کنند. بینندگان روسی در تأویل چنین پیام‌های رمزداری بسیار تبحر داشتند. خصوصاً اقتباس‌های سینمایی از آثار چخوف، امکان قیاس‌های مبتکرانه‌ای را بین جامعهٔ فرسوده و زوال یافته دوره برژنف و منادی آن در آستانهٔ تغییر قرن فراهم آوردند. بهترین نمونه‌ها

دایی وانیا (۱۹۷۰) اثر کونچالوفسکی و ***قطعهٔ ناتمام برای پیانو کوکی*** (۱۹۷۷) ساخته نیکیتا میخالکف، برادر کونچالفسکی بودند. هر دو کارگردان از حیث فیلمبرداری شکوهمند و زیبای آثارشان، بازسازی فضای دوران‌های خاص و استفاده از مجموعه بازیگران برجسته، برتر از سایرین ظاهر شدند میخالکف که خود بازیگر ممتازی محسوب می‌شد، قبلاً در ۱۹۷۶ **برده عشق** را ساخته بود که محبوبیت عمومی فراوانی در پی داشت، اثری که به گذشته نظر می‌افکند و گه‌گاه کمدی و ملودراماتیک است. فیلم راجع به ستاره‌ای از دوران سینمای صامت است که طی جنگ داخلی به آگاهی می‌رسد. فیلم‌های کونچالفسکی و میخالکُف در دوره‌ای که عموماً با حرفه‌ای‌گری فزاینده شناخته می‌شود، از نظر فنی کامل بودند. طی دهۀ ۱۹۷۰، صنعت فیلم شوروی گوشه چشمی به موفقیت تجاری داشت و بهترین‌های هالیوود مجدداً به عنوان الگو مورد توجه قرار گرفتند.

اقتباس سینمایی از آثار ادبی در بین کارگردان‌های دوره رکود محبوبیت فزاینده‌ای داشت. سرگی باندارچوک، بازیگر بزرگ و کارگردان جا افتاده، نسخه‌ای سینمایی، مطمئن و نسبتاً متفرعن براساس ***جنگ و صلح*** تولستوی ساخت (که در چهار قسمت از ۱۹۶۵ تا ۱۹۶۷ به نمایش درآمد)، فیلم از سوی گاسکینو به جای ***آندری روبلف***، اثر تارکوفسکی به کن ارائه شد. در هر صورت نادرست است که دلیل رجعت به ادبیات و گذشته را صرفاً در مصلحت اندیشی سیاسی بدانیم؛ کارگردان‌ها شروع به کنار گذاردن مضامین شهری معاصر و شرح زندگی روستایی و تراژدی فردی کردند تا به جستجوی ریشه‌های مشترک در تاریخ بپردازند. که با توجه به سنتی ملی و حافظه جمعی صورت می‌گرفت.

این موضوع، فیلم‌های حماسی بزرگ، گرچه یأس آلود اواخر دهۀ ۱۹۶۰، ***آندری روبلف*** و ***جنگ و صلح*** را به هم مرتبط می‌کند. فیلم اول توقیف شد و دومی رسماً مورد تایید قرار گرفت.

رجعت به مضمون سرزمین روسیه (که منادیانش ***اندری روبلف*** و بخش عمده آثاری بودند که نثر روستایی دوره نامیده می‌شد)، به خودی خود علت محبوبیت نادر نوشته‌ها و فیلم‌های بازیگر و کارگردان واسیلی شوکشین را توضیح می‌دهد. شوکشین اساساً اعتنایی به ایدئولوژی کمونیسم نداشت و توجهش را از فساد زندگی شهری مدرن به سرزندگی و خلوص اخلاقی در مناطق روستایی معطوف کرد. بی‌آن که ماده کار خود یا گه‌گاه، فقر معنوی آن را نادیده بگیرد. قهرمان‌های روستایی ساده‌دل او به نحو غیر عامدانه‌ای کمیک، سرزنده، شریف و کاملاً واقعی و دوست داشتنی هستند. شاهکار او ***گل بداغ قرمز*** (۱۹۷۴) قصۀ مردی است که سابقاً محکوم شده است (نقش او را شوکشین ایفا می‌کند) وی مجدداً به روستایش برمی‌گردد تا زندگی تازه‌ای را شروع کند اما اعضاء گروه تبهکاری که قبلاً با آنها همکاری می‌کرد، او را می‌کشند. شاید علت عدم توقیف فیلم، محبوبیت فوق‌العاده آن بود. طی دهۀ ۱۹۷۰، حضور بینندگان و امکانات بالقوه تجاری سینما تبدیل به دل مشغولی اصلی گاسکینو شد. این امر به تفوق سینمای روایی واقع‌گرا و ژانرهای سبکی انجامید که اغلب ایدئولوژی را در قالب سرگرمی ارائه می‌کردند. تلویزیون رقابت شدیدی ایجاد کرد و به رغم وجود چند فیلم بسیار موفق، میزان حضور مردم در سینما از حدود ۵ میلیارد بلیط در سال طی دهۀ ۱۹۶۰ به ۴/۲ میلیارد در ۱۹۷۷ کاهش یافت. در حالی که میانگین حضور تماشاگران در سال، ۱۶/۴ بود که همچنان رقم بالایی را نشان می‌داد. همچون هالیوود، تعداد اندکی از فیلم‌ها، حدود ۱۵ درصد - ۸۰٪ از عواید بلیط‌ها را به خود اختصاص می‌دادند. در زمینۀ فیلم‌های خارجی، مقامات سینمایی تماشاگران روس را تحت رژیم ثابتی قرار داده. بودند؛ رژیمی مرکب از فیلم‌های درجۀ سه هندی و سایر فیلم‌های جهان سومی که کمتر شناخته شده بودند.

توجه شدید و تازه‌ای معطوف به فیلم‌هایی در ژانر خاص - کمدی، ملودرام، افسانۀ علمی، قصه‌های پلیسی و موزیکال شد. یکی از محبوب‌ترن فیلم‌های این دوره ***خورشید سفید صحرا*** (۱۹۷۰) بود، «وسترنی» تجاری که آگاهانه براساس وسترن‌های «اسپاگتی» ساخته شد. یکی از قهرمان‌های تنهای انقلاب که همچون قهرمانی اغراق شده در قصه پریانی از گذشته‌ها به نظر می‌رسد، در راه خانه از صحرایی در آسیای مرکزی می‌گذرد. او وارث گروهی زن می‌شود که رهبری مسلمان و یاغی، شوهر آنها بوده و رهایشان کرده است. او نه فقط سعی در حمایت از آنها دارد، بلکه آنها را به راه زنان امروزی هدایت می‌کند که در اثر انقلاب صاحب آزادی شده‌اند. قابل پیش بینی است که این روند به نتایج مضحکی نیز می‌انجامد. به رغم موانع شگفت‌انگیز و رویدادهای هیجان‌انگیز فراوان، قهرمان، رهبر شرور و دارو دسته‌اش را نابود می‌کند و بار دیگر راه خانه را پیش می‌گیرد. دو فیلم دیگر دهۀ ۱۹۷۰، مانند فیلم‌های پرهزینه و محبوب به سبک هالیوود جلوه می‌کنند: ***مسکو اشک‌ها را باور ندارد*** (۱۹۷۹) که جایزۀ اسکار بهترین فیلم خارجی را تصاحب کرد و ***سیبریایی*** (۱۹۷۹)، اثر حماسی کونچالفسکی. هر کدام از این

دو فیلم حدود ۸۰-۷۰ میلیون بیننده داشتند. هر دو اثر جذاب بودند، به رغم این واقعیت که روشنفکران، قصهٔ سیندرلای به سبک شوروی در **مسکو ...** و تجلیل از انقلاب در **سیبریایی** را خوار شمردند. هر دو فیلم از بازی‌های ممتاز و خط داستانی خوب برخوردارند. **سیبریایی** حکایتی طولانی درباره دو خانواده، یکی ثروتمند و دیگری فقیر است. زندگی درهم تنیدهٔ آنها از ابتدای قرن تا انقلاب، جنگ جهانی دوم و صنعتی شدن نوین در دههٔ ۱۹۶۰ روایت می‌شود. تمام اینها بر پس‌زمینه چشم‌انداز شکوهمند و اساطیری سیبری فیلمبرداری شده است. جلوه‌های ویژهٔ فیلم در صحنه‌های آتش، به تنهایی با بهترین نمونه‌های خود در هالیوود برابری می‌کند.

مسکو ... قصه سه دوست دختر از طبقهٔ کارگر در شهری کوچک است که اواخر دههٔ ۱۹۸۰ به مسکو می‌آیند. تانیا که ساده و دوست داشتنی است با کارگری مانند خود ازدواج می‌کند و به سرعت مهیای تشکیل خانواده می‌شود. لیودا، دختر «بد» قصه، کار را رها می‌کند و مسکو را همچون میدانی برای بخت‌آزمایی می‌بیند. او می‌خواهد با مردی ثروتمند ازدواج کند اما کارش به طلاق می‌کشد و تنها می‌ماند. در هر صورت او به دلیل توانایی‌اش برای بقا، فداکاری نسبت به دوستان و ایمان پایدارش به زندگی، همچنان محبوب است. خط داستانی اصلی به کاتیا ربط می‌یابد که زیبا و در عین حال جدی، پرکار و مصمم به کسب موفقیت است. حتی «اشتباه» زود هنگام او که به دنیا آوردن نوزادی نامشروع است وی را از پیمودن مسیر آشنای قهرمانان سوسیالیست باز نمی‌دارد. او در مقام کارگری ساده در کارخانه شروع می‌کند و بیست سال بعد مدیر کارخانه می‌شود. فیلم به رغم اعترافاتی که به مسائل واقعی در جامعهٔ شوروی دارد، به منزلهٔ تبلیغی خوب برای رئالیسم سوسیالستی تعبیر می‌شود. با وجود این قهرمان‌هایی دوست داشتنی و قابل قبول ارائه می‌دهد، خصوصاً کاتیا که والنتینا النتووا نقش او را فوق‌العاده بازی می‌کند. در تضاد با فیلم‌های استالینیستی که در آنها زندگی خصوصی قهرمان سخت تأثیر بازدهٔ تولید قرار می‌گرفت، در اینجا کاتیای موفق ولی تنها، عاقبت عشق حقیقی را در وجود کارگری عجیب و غریب می‌یابد. کارگری که نقش او را آلکسی باتالوف، بازیگر مرد نقش اول و حساس آن دوره ایفا می‌کند.

چنین فیلم‌هایی که «گوشه‌ای از زندگی» را نشان می‌دهند و به موضوعات اجتماعی معاصر می‌پردازند، طیفی گوناگون از کمدی تا ملودرام را در بر می‌گیرند. این آثار طی دههٔ ۱۹۷۰ و اوایل دههٔ ۱۹۸۰ پردهٔ سینماها را تسخیر کردند. **مسکو ...** مانند بسیاری از این فیلم‌ها، اساساً به مذاق بیننده مونث خوش آمد،

آغاز (گلب پانفیلوف، ۱۹۷۰) با شرکت ایناچوریکووا

زیرا به بررسی نقش‌های فراوانی می‌پردازد که زنان برای ایفای آنها در جامعهٔ شوروی فراخوانده می‌شدند. همچنین به بررسی تنشی می‌پردازد که بین زندگی جمعی و خصوصی آنها وجود داشت. بهترین کارگردان‌های زن همچون لاریسا شپیتکو در ***بال‌ها*** (۱۹۶۶)، کیرا موراتووا در ***برخوردهای کوتاه*** (۱۹۶۸)؛ ***وداع‌های طولانی*** (۱۹۷۱) و لاناگوگوبریدزه، کارگردان گرجی در ***مصاحبه‌هایی درباره موضوعات شخصی*** (۱۹۷۹) قهرمانان مونث بسیار پیچیده‌تری نمایش داده‌اند. زندگی این قهرمان‌ها که دچار کشمکش میان حرفه و خانواده یا وظیفه و عشق‌شان می‌شوند، به نحو واقع‌گرایانه‌تری لاینحل باقی می‌ماند.

گرچه عده کارگردان‌های زنی که فیلم‌های بلند می‌ساختند اندک بود، نقش آنها تناسبی با تعداد آثارشان نداشت. زیرا آنها گرایش به ساختن فیلم‌های صادقانه، کوبنده و بحث‌انگیز داشتند. ***برخوردهای کوتاه*** اثر موراتووا به سرعت کنار گذارده شد و ***وداع‌های طولانی*** فوراً توقیف گشت. هر دو فیلم روابط خانوادگی پیچیده و عمدتاً ناکامی را در جامعهٔ شوروی معاصر نمایش می‌دهند، در شرایطی که زنان بار اصلی را بر دوش دارند. این فیلم‌ها با ظرافت به نحوی آزار دهنده، ارزش و نتایج آزاد سازی زنان در چارچوب کمونیسم را زیر سؤال می‌برند. موردی که بر سر آن بسیار جار زده می‌شد.

نقش زنان در سینمای آن دوره صرفاً به کارگردانی محدود نمی‌شد. اینا چوریکووا که به نحوی قابل بحث، بزرگترین بازیگر زن در سینمای معاصر شوروی است، عمیقاً تصویر زن بر پرده را تحت تاثیر قرار داد. چوریکووا عمدتاً در فیلم‌هایی به کارگردانی همسرش گلب پانفیلوف بازی کرده است. همکاری این دو از ۱۹۶۸ آغاز شد. چوریکووا نقش تعدادی از قهرمان‌های مؤنث به یادماندنی را خلق کرده است: از کارگری ساده گرفته که در فیلمی نقش ژان دارک را بازی می‌کند و در زندگی واقعی‌اش نیز همان قدر شجاعت نشان می‌دهد (***در آغاز***، ۱۹۷۰) تا شهردار مصمم شهری کوچک در ***می‌توانم صحبت کنم؟*** (۱۹۷۷). همچنین در بازسازی فیلم صامت ***مادر*** (۱۹۲۶) اثر پودوفکین، نقش زن دهقان و معروفی را ایفا می‌کند که تبدیل به زنی انقلابی می‌شود. چوریکووا آسیب پذیری جسمانی را با قدرت درونی درهم می‌آمیزد و جذابیتی نامعمول و پر فروغ می‌یابد. چهرهٔ وی اغلب حالت‌های اندوهناک و کمیک را با صداقتی شدید تلفیق می‌کند.

به رغم سانسور، تشدید روند بوروکراسی سرخ و فشارهایی که به کارگردان‌ها وارد می‌شد تا آنها را به دنباله روی وادار کند، تعداد فیلم‌های توقیفی، شاهدی بر تقلای مداوم فیلمسازان در حیطه‌های مجاز است. به علاوه شاید بر علاقهٔ شرکت‌ها در حمایت از فیلم‌های مسأله‌دار گواهی می‌دهد. نیکلای سیزُف که طی دههٔ ۱۹۷۰، مدیر مُس فیلم، بزرگترین شرکت فیلم شوروی بود، مهارت فراوانی در ایجاد توازن بین تشکیلات ناظر گاسکینو و کوشش‌های خلاقانه کارگردان‌هایش داشت. تارکوفسکی همهٔ فیلم‌هایش را در مُس فیلم ساخت و تمام آنها نمایش داده شدند. حتی فیلم بسیار تجربی ***آینه***، به رغم تعداد اندک نسخه‌هایش که باعث توزیع ضعیف آن شد، با کمترین جرح و تعدیل به نمایش درآمد. کونچالوفسکی اخیراً گله کرد که چگونه شرکت کلمبیا، فیلم وی ***دایره درونی*** (۱۹۹۲) را که راجع به استالین است با تبلیغات و توزیع ضعیف کنار گذارد. این امر نشان می‌دهد که استبداد شرکت‌های بزرگ هالیوود، اغلب همان نتایجی را در پی آورده که کنترل سیاسی نظام کمونیستی، موجب آنها می‌شد. در غرب از کارگردان‌ها می‌خواهند تا به دلایل مالی تن به سازش بدهند. این سازش را می‌توان معقولانه با سازش‌ها و جرح و تعدیل‌هایی قیاس کرد که ممیزهای ایدئولوژیک در اتحاد جماهیر شوروی، کارگردان‌ها را مجبور به پذیرفتن آنها می‌کردند.

دههٔ ۱۹۸۰: گلاسنوست و پرسترویکا

از بدو آغاز گلاسنوست می‌توان سه دورهٔ نسبتاً متداخل را طی ده سال فیلمسازی شناسایی کرد: دورهٔ گلاسنوست به معنای واقعی کلمه (۸-۱۹۸۶) که نشانهٔ آن فضای باز و نمایش هیجان انگیز فیلم‌های توقیفی است؛ دوره پرسترویکا (۹۱-۱۹۸۸) که مرحلهٔ بازسازی است و دوره پسا - پرسترویکا (۴-۱۹۹۱).

در هر صورت، حتی قبل از شروع گلاسنوست، بهترین فیلم‌هایی که به موضوعات اجتماعی معاصر می‌پرداختند، پیام سوسیالیستی را کم‌اهمیت گرفته بودند و تمرکزشان معطوف به وجه رئالیستی فرمول رئالیسم سوسیالیستی بود. سال‌های اوایل دههٔ ۱۹۸۰ همچنین شاهد تلاش‌هایی برای تولید فیلم‌هایی بودند که اساساً نسبت به فساد جامعهٔ شوروی و نابودی آرمان‌های کمونیستی در دوره رکود لحن انتقادی داشتند. ***مترسک*** (۱۹۸۴) ساختهٔ رولان بیکوف فریاد اعتراض عمومی را بلند کرد. فیلم بی‌رحمی و آزارگری (سادیسم) بچه مدرسه‌ای‌های شهرستانی را تصویر می‌کند که اشتباهاً تازه واردی را به خبر چینی نزد معلم متهم می‌کنند و او را شکنجه می‌دهند. گروه دو نفرهٔ وادیم ابدراشیتفُ و الکساندر میندادزه فیلمنامه‌نویس، تعدادی فیلم تهیه کردند که ماهیت پوچ جامعه

شوروی را بر ملا می‌ساخت. این امر از طریق یک راهبرد روایی پیچیده و شبکه‌ای از رویدادهای شگفت و حتی فراواقعی صورت گرفت که اغلب غرق در تمثیل بودند. مثلاً در **قطار ایستاد** (۱۹۸۲)، تحقیقات پلیس در مورد خرابی یک قطار باعث می‌شود تا اهالی شهر با دروغ، سپری برای محافظت از خود بسازند و روایات گوناگونی از قصهٔ واقعی پدید بیاید، تفسیری مناسب در مورد جامعه‌ای که عمیقاً در ریا و تزویر فرو رفته است. فیلمسازان برای گلاسنوست آماده بودند و صنعت فیلم جزو اولین تشکیلاتی بود که به آن پاسخ داد. **توبه** (۶-۱۹۸۴) اثری سوررئال و تراژدی - کمیک بود که در رد استالینیسم ساخته شد و چنگیز ابولادره فیلمساز گرجی آن را کارگردانی کرد. **توبه** اولین فیلم مهم دورهٔ گلاسنوست محسوب می‌شد و بعد از آن که مدت کوتاهی در انبار خاک خورد در اوایل ۱۹۸۶ بر پرده آمد. آخر الامر نه فقط فساد اجتماعی جامعهٔ شوروی، بلکه ورشکستگی سیاسی و میراث استالینیستی‌اش هم بر پرده فاش شد.

دورهٔ رکود در صنعت فیلم رسماً پایان یافت و در می ۱۹۸۶ در پنجمین کنگره اتحادیه فیلمسازان، گلاسنوست به طور رسمی آغاز شد. این امر با انتخاب خط مشی رهبری جدید و لیبرال به ریاست الم کلیموف، کارگردان دههٔ ۱۹۶۰ صورت پذیرفت، همچنین کمیسیون بحث برای ملاحظهٔ مجدد فیلم‌های توقیفی تأسیس شد. تا ۱۹۸۷ بیشتر این فیلم‌ها به نمایش درآمد. بین آنها آثار زیر وجود داشت: **کمیسر** فیلم بحث‌انگیز اسکولدوف، ***برخوردهای کوتاه*** و ***وداع‌های طولانی*** آثار کیرا مورتاوا، **موضوع** ساختهٔ گلب پانفیلوف (که به دلیل پرداختن به موضوع مهاجرت یهودی‌ها توقیف شد)، **درد جانکاه** اثر کلیموف در ۱۹۷۶ که به علت ارائه تصویری سمپاتیک از آخرین تزار روانهٔ انبار شد) و دو فیلم برجسته ساخته الکسی گرمان، ***محاکمه کنار جاده*** (۱۹۷۱) که به دلیل ارائه تصویری سمپاتیک از یک زندانی جنگی در جنگ جهانی دوم به نمایش در نیامده بود) و ***دوست من ایوان لاپشین*** (۱۹۸۳) قصه‌ای خشن و واقع‌گرایانه که راجع به یک بازجوی پلیس در دههٔ استالینیستی ۱۹۳۰ است). مشخصهٔ دورهٔ گلاسنوست بازیابی گنجینه‌های گمشدهٔ ملی است که این امر غنای استعدادهای هنری را حتی در دوره رکود تایید می‌کند. اندری تارکوفسکی در ۱۹۸۴ بعد از ساختن ***نوستالژیا*** تصمیم گرفته بود تا در غرب زندگی کند و بدین حیث اهمیت او در کشورش رنگ باخته بود در دوره گلاسنوست، تشکیلات سینما نه فقط اعتبار او را تجدید کرد بلکه متعاقب وفات تارکوفسکی در اواخر ۱۹۸۶ وی را مورد تقدیس قرار داد.

یکی از فیلمسازان معاصری که به رسم تارکوفسکی در حیطهٔ سینمای «دشوار»، غیر تجاری و مؤلف فعالیت می‌کرد الکساندر سوکورُف بود، فیلمسازی که آثارش به نحو فزاینده‌ای صامت می‌شدند. وی توجه بیننده را مجدداً معطوف به ماهیت بصری ذاتی فیلم کرد - چیزی که در سینمای رئالیسم سوسیالستی تقریباً از میان رفته بود (بیشتر فیلم‌های این سینما را می‌شد از طریق گوش دادن به رادیو فهمید)، موردی که تارکوفسکی در آثارش زنده نگه داشته بود. سوکوروف با رهایی از قید سانسور، توانست به نحو معجزه آسایی هزینهٔ فیلم‌هایش را تأمین کند. بدین ترتیب مرثیه‌های بصری شگفت‌انگیزی ساخت که شامل مستندهای عمدتاً صامتی راجع به تارکوفسکی، یلتسین و لندز برجیس بود.

تا ۱۹۸۸ سینمای شوروی وارد مرحلهٔ بازسازی یا پرسترویکا شد و تحولات با سرعت گیج‌کننده‌ای به وقوع پیوست. تا ۱۹۹۰ گاسکینو بیشتر قدرتش را برای کنترل و سانسور فیلم‌ها از دست داده بود و ساختار دورگهٔ جدیدی به وجود آمد که بخشی از آن خصوصی بود و بخشی دیگر با سوبسید دولتی فیلم می‌ساخت. بیشتر کارگردان‌ها مجبور بودند برای تولید فیلم‌هایشان تهیه‌کنندهٔ خصوصی پیدا کنند. پول‌های جدیدی که عمدتاً از طریق احتکار یا به طور غیرقانونی بدست آمده بود بر روی فیلم‌های جدید سرمایه‌گذاری شد و شکل ظاهراً مشروعی یافت. در ۱۹۹۱ حدود ۴۰۰ فیلم بلند تولید شد که رقم حیرت‌انگیزی است، اما چون سیستم توزیع دولتی از بین رفته بود، تقریباً هیچ یک از این فیلم‌ها نمایش داده نشد. در شرایطی که اتحاد جماهیر شوروی محو می‌شد، تشکیلات سینمایی در سطح کشور نیز از میان می‌رفت و تا ۱۹۹۲ کارگردان‌های جوان، خصوصاً در جمهوری‌های سابق غیر روسی خواستار برقراری مجدد سوبسیدهای دولتی برای کل CIS شدند.

جشنوارهٔ خصوصی کینوتاور تاسیس شد و به سرعت جشنوارهٔ بین‌المللی فیلم مسکو را پشت سر گذارد. این جشنواره در سوچی برگزار شد و سرمایه‌گذار آن مارک رودنشتاین یکی از تجار - حامیان هنر بود. در جشنوارهٔ کینوتاور ۱۹۹۴، منتقدین و فیلمسازان به یک اندازه برای نابودی سالن‌های سینما سوگواری کردند: بسیاری از سینماها با میانگین تماشاگر هفت الی ده نفر درهایشان را می‌بندند و آنهایی که همچنان فعال هستند، اصلاً فیلم‌های آمریکایی را نمایش می‌دهند که قیمت‌شان کمتر از هزینهٔ تولید فیلم‌های روسی است. قیمت

بلیط سینماها گران است و رونق ویدیو (که با کپی غیرقانونی فیلم‌ها تامین می‌شود)، تلویزیون کابلی و حتی فیلم‌هایی که برای نخستین بار در تلویزیون به نمایش در می‌آیند، رقابت شدیدی ایجاد کرده است. قوانین جدیدی برای کنترل کپی رایت، تولید و توزیع وجود ندارد. همه بر سر این موضوع توافق دارند که سرمایه‌داری مهار نشده، در حال زمین گیر کردن صنعت سینمایی است که زمانی عظیم بود. به هر صورت در ۱۹۹۳، ۱۳۷ فیلم بلند تولید شد و با توجه به تقاضای مداومی برای تولیدات وطنی که اکنون (به معنای لفظی «فیلم‌های سرزمین بومی») وجود دارد، بعضی از آنها قطعاً راه خود را به سالن‌های سینما باز خواهند کرد.

این فیلم‌ها که در مرحلهٔ پرسترویکا ساخته شدند، به بررسی میراث استالینیسم می‌پردازند. آثار مذکور اعماق انحطاط جامعهٔ شوروی را نشان دادند و با حالتی انتقام جویانه تقریباً همهٔ ممنوعیت‌های رئالیسم سوسیالیستی را نقض کردند (خصوصاً ممنوعیت نمایش برهنگی و صحنه‌های جنسی؛ منتقدی ذکر کرد که تمام فیلم‌ها باید استالین و زنی برهنه را نشان دهند). در عین حال این فیلم‌ها بینندگان را افسرده یا آشفته می‌کردند و آنها را از سالن‌های سینما گریزان می‌ساختند. بعضی فیلمسازان سعی کردند تا مستقیماً به بررسی میراث استالین بپردازند، پس فیلم‌های مستند دوباره اهمیت یافتند. فیلم‌های بلند رئالیستی در مورد استالینیسم اغلب قصد داشتند تا شبیه فیلم‌های مستند داستانی بنمایند. این آثار به صورت سیاه و سفید دانه درشت فیلمبرداری می‌شدند تا فضای آن دوران را بازسازی کنند. بهترین اینها یکی ***اغما*** (۱۹۸۹) ساختهٔ نیزوله ادومنایته بود که برای نخستین بار اردوگاه زنان زندانی را تصویر می‌کرد و دیگری ***وکیل مدافع سدوف*** (۱۹۸۹) بود، قصه وکیلی که در سال هیستریایی ۱۹۴۹، بی‌گناهی مردانی را ثابت می‌کند که اشتباهاً متهم شده‌اند. اما درمی‌یابد که تمام شهودی که در دادگاه احضار کرده، به نوبت دستگیر شده‌اند. بعضی از فیلمسازان در جستجوی تمهیدات سبک‌مدارانه جدید برآمدند تا جنون و پوچی استالینیسم را بنمایانند. آنها روایت رئالیستی را کنار گذاردند و به جای آن سوررئالیسمی گروتسک (غریب و مضحک) را برگزیدند. برجسته‌ترین آثار در ردهٔ اخیر ***چشم‌های کاغذی پریشوین*** (۱۹۸۹) ساختهٔ والری اُگورودنیکُف و ***رُز سیاه نماد اندوه است، رز سرخ نماد عشق است*** (۱۹۸۹) اثر سرگی سولوویف هستد. فیلم اخیر ابتدا دیوانه‌ای را نشان می‌دهد که پی در پی به گزارشی پزشکی دربارهٔ مرگ استالین گوش می‌دهد. در ادامه بیننده شاهد چیزهایی فراوانی می‌شود، از فیلم‌های خبری دربارهٔ رزمناو ***اوزرا*** (مظهر انقلاب روسیه) گرفته تا تصاویری از بت‌های معاصر جوان.

در این دوره سینما به عنوان نمودار تحول اجتماعی و سیاسی عمل کرد و به طور ثابت آپارتمان‌های اشتراکی ظلمانی و تنگنا هراس، خانواده‌های از هم پاشیده، خشونت‌های بی‌معنای خانوادگی یا بی‌علت، تجاوز، مواد مخدر، فحشا، جنایت، از خود بیگانگی کامل نسل جوان و درماندگی نگران کننده والدین آنها را نمایش داد. همچون دوران ذوب یخ، فیلم‌های راجع به جوانان غالب بودند و گه‌گاه موسیقی راک اندرول به وفور در آنها شنیده می‌شد.

همچون ***سارق*** (۱۹۸۷) (Vzlomshchik) اثر والری اُگورودنیکُف، یکی از پر بیننده‌ترین فیلم‌های سال ۱۹۸۸ و شاید بهترین فیلم جدیدی که پیرامون جوانان ساخته شد، ***ورای کوچک*** اثر واسیلی پیچول بود. فیلمی کوبنده و رئالیستی که نمایانگر زندگی طبقهٔ کارگر در اتحاد جماهیر شوروی و وعده‌های ناکام کمونیسم برای جوانان است. ورا نوجوانی خشن و کنایه‌گو است با وجود این به نحو تاثیرگذاری آسیب‌پذیر می‌نماید. نقش او را بازیگر نوپا ناتالیا نگودا عالی بازی می‌کند. وی به یادماندنی‌ترین و قوی‌ترین شخصیت مونث در کل سینمای جدید است. (فیلمنامه اثر را ماریا خملیک، همسر پیچول نوشت). پنجاه میلیون روس فیلم را دیدند، اغلب آنها به خاطر تماشای اولین صحنهٔ جنسی در سینمای شوروی وسوسه شده بودند.

با وجود این بسیاری از این ملودرام‌های اجتماعی معاصر، رئالیسم سوسیالیستی را کنار نگذاردند بلکه صرفاً آن را سر و ته کردند. این آثار هنوز فیلم‌های قالبی «پیام‌دار» بودند که سعی داشتند به مردم بگویند که چگونه زندگی کنند و طبعاً مملو از کلیشه‌های جدید بودند: در آنها به جای آپارتمان‌های براق و تمیز، آپارتمان‌های اشتراکی کثیف نشان داده می‌شود. جای قهرمانان کارگر را مطرودین اجتماع گرفته‌اند و در عوض پایان خوش، پایانی ناخوش و مقتضی تصویر می‌شود. از ۱۹۹۱ فیلمسازان وارد مرحله پسا - پرسترویکا شده‌اند. بعد از درون‌نگری فراوان و تجربه‌گرایی در سبک و مضمون، کارگردان‌ها سعی دارند فیلم‌هایی بسازند که کارایی تجاری بیشتری داشته باشند. پس از هجوم فیلم‌های تلخ و یأس آلود، دوباره کمدی‌های سبک و فیلم‌های معمولی شاد به عرصه آمدند. این آثار برچسب‌های اهانت آمیزی دارند (سیاه) chernukha، (کثیف، مربوط به زندگی روزمره) bytovukha و (هرزه نگار) pornukha ***دندهٔ آدم*** (۱۹۹۱) ساخته ویاچسلاو

کـریشتوفوویچ نـمونهٔ ایـن فـیلم‌های جـدید است. قـصهٔ آن صمیمانه شوخ و تأثیرگذار است و نشان می‌دهد که چگونه سه نسل از زنـان در دورانـی چـنین دشـوار بـا مشکـلات مـواجـه می‌شوند و به زندگی ادامه می‌دهند. کارگردان بر بازی‌های ممتاز فیلم تکیه می‌کند (در آن اینا چوریکووای بی‌همتا می‌درخشد) تا شخصیت‌هایی واقعی پدید آورد که بینندگان بتوانند با آنـها همذات پنداری کنند. **پنجره‌ای رو به پاریس** (۱۹۹۳) اثر یوری مامین، قصه‌ای اسلپ استیک دربارهٔ ماجراهای نامحتمل چـند روسی ساده است. آنها در بـرج مسکـونی کـلنگی‌شان در سـن پـترزبورگ، پـنجره‌ای مـعجزه آسـا رو بـه پـاریس مـی‌یابند. کارگردان‌های عمدتاً جوان «مـوج نـو» تـمام بقایای رئـالیسم سوسیالیستی را طرد می‌کنند، همچنین سینمایی را کـه از نـظر اجتماعی جنبهٔ نجات بخش دارد و دارای پـیامی آمـوزشی یـا ایدئولوژیک است. آنها در گروه‌های گوناگونی قـرار مـی‌گیرند: بعضی سینمای غـرب، مـثلاً کـلاسیک‌های هـالیوود و اروپـا، موج‌نو فرانسه و سینمای پسامدرن و جدیدتر پیتر گـریناوی و دیوید لینچ را سرلوحهٔ کار قرار می‌دهند. نیروی هدایت‌گر ایـن گروه سرگی سولوویف، فیلمساز و مدرس تثبیت شده است که مدیریت شرکت خود را به عهده دارد (شرکتش قبلاً جـزو مُس فیلم بود ولی اکنون مستقل است). او اسـتاد رشیدنوگمانف، فیلمساز با استعداد است که در ۱۹۸۸ با فیلم سوزن «موج نو» سینمای قزاق را آغاز کرد و قطعاً در کنار ***آسا*** (۱۹۸۸) اثر خود سولوویف به یک کالت مووی cult movie کلاسیک در دوره پسامدرن تبدیل خواهد شد. سایر کـارگردان‌هـا در حـال خـلق فیلم‌های «بازنگرانه» خود هستند، بازسازی‌های کنایی و اغـلب نـوستالژیکی کـه از آثـار دوره ذوب یـخ یـا حـتی دوره‌هـای استالینیستی قبل از آن انجام می‌شود. سایرین در حال بازیابی سینمای صامت و سیاه و سفید هستند و همچنان سعی دارند تا دیالوگ را کنار بگذارند.

غیرممکن است که بتوان تنوع و سرزندگی این سینما را از آغاز دوره گلاسنوست تشریح کرد، گرچه منتقدین معمولاً ایراد می‌گیرند که هیچ فیلم خوبی سـاخته نـمی‌شود. لغـو سـانسور آشکارا مفید نشان داده، گرچه در ابتدا کارگردان‌هـای مسـن‌تر را حیران کرد زیرا آنها عادت داشتند به خاطر ایده‌هایشان بجنگند. با این همه در دوران انتقال به سرمایه‌داری، تأمین هزینه و تولید فیلم وضعیت متزلزلی دارد، همچنان فـیلم سـاخته مـی‌شود و فیلمسازان به نوعی آگاهی غـربی و جـدید نسـبت بـه بـرآورد هزینه‌ها می‌رسند. مسأله‌ای که هنوز لاینحل باقی مانده، توزیع فیلم‌ها است. این که چگونه حداقل تعدادی از بهترین فیلم‌ها را بر پرده نمایش دهند. در این بین حتی اندکی نوستالژی نسبت به روزهای گاسکینو و صنعت فیلم با سوبسید دولتی و اداره دولتی وجود ندارد.

ترجمه: علی عامری

کتاب شناسی

Anninsky, lev(1991), Schestideyatniki i my (The generation of the sixties and me).

Horton, Andrew, and Brashinsky, Michael (1992), The Zero Hour: Glasnost and Soviet Cinema in Transition.

Lawton, Anna(1992), Kingolanost: Soviet Cinema in our Time.

Liehm, Mira, and Liehm, Antonin J.(1997), The Most Important Art: Soviet and Eastern European Film after 1945.

Shlapentokh, Dmitry, and Shlapentokh, Vladimir(1993), Soviet Cinematography 1918-1991.

Zorkaya, Neya(1991), The Illustrated History of Soviet Cinema.

- (1993), konets stoletiya: Predvaritelnye itogi (The end of the century: tentative conclusions'.)

سینما در جمهوری‌های شوروی

ژان رادوانی

در دوره «ذوب یخ» استودیوها در جمهوری‌های جنوبی اتحاد جماهیر شوروی، همچون بقیه نقاط آن کشور، مجدداً و به شکلی مضاعف تجدید حیات پیدا کردند. اولاً، بعد از «دوران فیلم‌های اندک» که صرفاً شاهکارهای استالینیستی امکان تولید داشتند، کار فیلمسازی دوباره به نحو قابل توجهی از سر گرفته شد. آن دوران خصوصاً برای استودیوهای کوچک دورانی تیره بود: از میان کمتر از ۲۹۰ فیلم بلند که بین سال‌های ۱۹۴۸ و ۱۹۵۵ در شوروی تولید شد. جمهوری‌های آسیای مرکزی تنها ۱۹ فیلم و جمهوری‌های آن سوی قفقاز تنها ۲۲ فیلم تولید کردند که ۱۲ تای آنها در جمهوری نورچشمی گرجستان ساخته شد. از سرگیری تولید در دو جمهوری اهمیت خاصی یافت: در ترکمنستان تصمیم بر آن شد تا استودیوهای عشق آباد را که تماماً در زلزله سال ۱۹۴۸ از بین رفته بودند بازسازی کنند و سال ۱۹۵۴ اولین فیلم در استودیوهای جدید تولید شد. در ۱۹۵۵ اولین فیلم قرقیزی ساخته شد: ***سلطنت*** اثر واسیلی پرونین که در مسکو تولید ولی در لوکیشن قرقیزستان فیلمبرداری شد. تا آن زمان استودیوهایی که در قرقیزستان ساخته شده بودند، صرفاً فیلم‌های مستند تولید می‌کردند. به طور کلی اواخر دهۀ ۱۹۵۰ دوره سرمایه‌گذاری بود: در پایتخت‌های جمهوری‌های متعدد، استودیوهای جدیدی بنا شد و این استودیوها به مدرن‌ترین تجهیزات شوروی مجهز گشتند.

دوماً از جنبه خلاقانه، نسل جدیدی از کارگردان‌ها به عرصه آمدند که جدایی آنها با گذشته،از نظر سبک قابل قیاس با طوفانی بود که اولین فیلم‌های چوخرای در روسیه برپا کردند. ورود این کارگردان‌ها حاکی از زایشی مجدد در کار تولید فیلم بود. ***الاغ ماگدانا*** (۱۹۵۵) اولین فیلم چنگیز آبولادزه و رزو چخیدزه در گرجستان، ***دل آواز خوان*** (۱۹۵۶) اولین فیلم گریگوری ملیک - آواکیان در ارمنستان و ***ملاقات*** (۱۹۵۶) نخستین اثر توفیق تقی‌زاده جزو این موارد بودند. اندکی بعد چنین رنسانسی در آسیای مرکزی هم رخ داد. در ازبکستان فیلم‌های اول شکرت عباسف، ***تمام اهالی ماکالیا درباره‌اش صحبت می‌کنند*** (۱۹۶۰) و ***تویتیم نیستی*** (۱۹۶۲) و در ترکمنستان ***رقابت*** (۱۹۶۳) اولین فیلم بولات منصورُف چنین نقشی داشتند. این فیلم‌های کوتاه و ساده به طور ریشه‌ای مخالف با روش آکادمیک استالینیستی بودند. قهرمان‌های این آثار مردمی عادی در محیط‌های واقعی بودند که به روشی شبه جامعه شناسانه یا قومی توصیف می‌شدند. این جدایی از گذشته به آسانی صورت نگرفت. ابولادزه در مورد کشمکش شدید خود با مدیران استودیوهای تبیلیسی صحبت کرده است. مدیرانی که سعی داشتند فیلمبرداری ***الاغ ماگدانا*** را متوقف سازند و کارگردان هایش را عوض کنند. برای تکمیل این طرح‌ها، همیاری روشنفکران و خصوصاً نویسندگان ضروری بود. به هر صورت گسستی که بر اثر «ذوب یخ» رخ داد، چنان تأثیری داشت که کارگردانان نسل‌های قبلی چون اموبک نازارُف یا میخائیل چیائورلی که همچنان فعال بودند، دیگر نمی‌توانستند آثار متقاعد کننده‌ای بیافرینند.

نقش متناقض مسکو

در سال‌های بعد، نقش مسکو به نحو چشم‌گیری متناقض نمود. از یک طرف مقامات شرایطی استثنایی پدید آوردند که به سینمای کشورهای کوچک و ضعیف از جنبه اقتصادی، امکان شکوفایی می‌داد. از طرف دیگر مقامات حداکثر تلاش را به خرج دادند تا تولیدات را با ایدئولوژی بهانه جویانه، مقید کنند. این سیستم تولیدی دو خصوصیت عجیب داشت: اول آن که هیچ ارتباط مستقیمی بین تصمیم‌گیری برای ساختن یک فیلم و تصمیم‌گیری برای نمایش آن وجود نداشت. دوم آن که مرکز اصرار داشت تا کمترین سهمیه تولید برای هر جمهوری در نظر گرفته شود. به هر صورت این امر منجر به پدید آمدن فیلم‌های اصیلی شد که ریشه در واقعیت‌های ملی داشتند. واقعیت‌هایی بسیار دور از سطحی که رئالیسم سوسیالیستی بازنمایی می‌کرد.

نقش موسسه‌های آموزش فیلم مسکو (موسسه واحد دولتی برای آموزش سینما، همچنین دوره مکمل دو ساله که از ۱۹۶۰ برای فیلمنامه نویسان و از ۱۹۶۳ برای کارگردان‌ها برقرار شد) در توسعه این سینماهای ملی، حیاتی بود. این مؤسسه‌ها تمام کارگردان‌های آتی را در ملغمه‌ای شگفت از ملیت‌های

مختلف و گرد اساتید معتبر آموزش دادند: اساتیدی چون آیزنشتین، پودوفکین، تراوبرگ، داوژنکو و جانشینان آنها ساوچنکو، رایزمن، رُم و گراسیمُف. باید توجه داشت که انتخاب «خیرخواهانه» تأثیرهای عمدتاً مثبتی در پی داشت (برای دانشجویان جمهوری‌های کوچک سهمیه جداگانه‌ای در نظر گرفته شده بود). خصوصاً فضای فرهنگی مساعدی که بین سال‌های ۱۹۵۵ و ۱۹۶۵ در مسکو پدید آمد، تأثیر عمیقی بر این هنرمندان خلاق جوان گذارد. همچنین شبکه‌ای از روابط دوستانه را به وجود آورد که تا چند دهه ادامه یافت.

در آسیای مرکزی، فقدان دکور و تکنیسین‌های با تجربه سبب شد تا تجربه‌گرایی به نحو قابل تحسینی مورد توجه قرار گیرد. موردی که تحت تأثیر حال و هوای شکل گرفته در مسکو بود. تعدادی از کارگردان‌های مستعدتر در این جمهوری‌ها دعوت شدند تا اولین فیلم‌هایشان را در آسیای مرکزی بسازند. یکی از اهداف، جلب توجه برای ساختن دکورها در لوکیشن بود. بدین ترتیب الدرشنگلایا (***افسانه قلب یخی***، ۱۹۵۸)، لاریسا شپیتکو (***گرمای حاره***، ۱۹۶۳)، ولادیمیر موتیل (***فرزندان پامیر***، ۱۹۶۳) و آندری کونچالفسکی (***اولین معلم***، ۱۹۶۵) نخستین فیلم‌هایشان را ساختند. تأثیر این فیلمسازان تحصیل کرده مسکو، باعث الهام بسیاری از کارگردانان در این جمهوری‌ها شد: تولوموش اوکیف به عنوان مهندس صدا و بولوت شامشیف به عنوان صدابردار و بازیگر با لاریسا شپتیکو همکاری کردند. کونچالفسکی در تعدادی از فیلم‌های قزاق، قرقیز و ازبک آن دوره همکار فیلمنامه نویس بود.

مکتب‌های گرجستان و ارمنستان

دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ شاهد ورود گروهی از کارگردان‌های جوان بودند، کارگردان‌هایی که در مسکو آموزش دیدند و به طرق مختلف به شکافی رخنه کردند که ابولادزه و چخیدزه آن را گشوده بودند. تنوع فراوانی در مضمون و سبک وجود داشت ولی تأثیر نئورئالیسم ایتالیا و موج نو فرانسه بر بسیاری از کارگردان‌ها آشکار بود. مثلاً در اولین فیلم‌های لاناگوگو بریدزه، اوتاریوسلیانی، و فرونز دولتیان چنین موردی قابل مشاهده است. هم زمان ویژگی‌های غالب در سینمای ملی تقویت شد و سنت‌هایی که در فیلم‌های بزرگ دوران صامت مبتکرانه بودند احیا شدند. خصوصاً در گرجستان و ارمنستان، فیلم‌های استودیوهای بزرگ، زبان سینمایی نوینی را تکامل دادند که عمیقاً ریشه در سنت‌های قدیم این دو ملت داشت. بدین ترتیب می‌شد مکتبی سینمایی و واقعی را تشخیص داد.

رزو چخیدزه خود را غرق در سنت رئالیستی کرد تا قهرمانی مردم عادی را در زندگی روزمره توصیف کند. (با فیلم **پدر سرباز** ۱۹۶۴). چنگیز ابولادزه (در فیلم‌های ***بیداری*** ۱۹۹۷؛ ***درخت آرزو*** ۱۹۷۶)، گذشته را دستمایه قرار داد تا پرسش‌های اخلاقی مهمی را مطرح کند. بینش او تلفیقی از ناتورالیسم و سمبولیسم، به سبک وایا پشاولا، شاعر بزرگ انتهای قرن نوزدهم بود. حال آن که گئورگی شنگلایا با بررسی تحسین انگیز دنیای اجتماعی، قدرت دراماتیک موقعیت‌های تاریخی را نمایش داد. (تفلیس قدیم در ***پیروسمانی***، ۱۹۶۹، کشمکش‌های قومی در انتهای قرن نوزدهم ***در سفر یک آهنگساز جوان***، ۱۹۸۴) برادر وی، اِلدر (با ***نمایش شگفت انگیز***، ۱۹۶۸؛ ***نامادری سامانیشویلی***، ۱۹۷۸) ترجیح داد تا طنز نیشداری را دستمایه قرار دهد.

وجه مشخصهٔ فیلم‌های گرجی این است که همواره به فاصله‌گذاری نمادین و استعاری متوسل می‌شوند، همچنین زبانی شاعرانه - شوخ دارند. مواردی که به بهترین شکل در شاهکارهای مینیاتور میخائیل کوباخیدزه (***ازدواج***، ۱۹۶۴؛ ***سایبان***، ۱۹۶۷) یا نمونه‌های دیگری از فیلم‌های کوتاه در مکتب گرجستان (***کوزه***، ۱۹۷۱) اثر ایراکلی کویریکادزه) و بالاتر از همه در کار اوتار یوسلیانی دیده می‌شود. ***سقوط برگ‌ها*** (۱۹۶۶) و ***پرنده سیاه آواز خوانی بود*** (۱۹۷۰)، با بینش شاعرانه اندوهناک و آشکار خود نسبت به جهان، نسل کاملی را تحت تاثیر قرار دادند، بینشی عمیقاً متفاوت با رئالیسم سوسیالیستی که همچنان دارای قدرت بود. به علاوه مضمون آینده نامشخص جامعه‌ای که تحت فشار نوگرایی قرار دارد ولی از قطع ارتباط با ریشه‌هایش سرباز می‌زند، در دل بسیاری از فیلم‌ها وجود دارد (***درهٔ سبز بزرگ*** اثر مراب کوکوچاشویلی، ۱۹۶۷؛ ***حدود*** ساخته لاناگوگو بریدزه، ۱۹۶۸)، مضمونی که بهترین محصولات تبیلیسی را از جذابیتی جهانی برخوردار کرد. در ارمنستان جایی که استودیوها نیز سنت پنهان و نیرومندی داشتند، وضعیت نسبتاً مشابه بود، گرچه حتی تعداد محصولات و کارگردان‌ها کمتر از ***گروزیا فیلم*** در تبیلیسی بود. از بین موجی نو از هنرمندان خلاق مانند آرماند ماناریان (Tejvejik، ۱۹۶۱)، دمیتری کیوسایان (***ارباب و مستخدم***، ۱۹۶۲؛ و ***اتومبیل آودو***، ۱۹۶۶) و باغرات هوانسیان (***انگور سبز***، ۱۹۷۳؛ و ***خورشید پاییز***، ۱۹۷۷) سه شخصیت برجسته‌تر از سایرین هستند: فرونز دولتیان، هنریک مالیان و آرتاواز پلشیان در شاخه رئالیستی، دربین آنها دولتیان از زبانی سینمایی استفاده کرد، که غافلگیر کننده نبود و به آن وفادار ماند. دولتیان نخست با **سلام، منم** (۱۹۶۵) و ***وقایع نگاری روزهای ایروان*** (۱۹۷۲) مورد توجه

رنگ انار(۱۹۶۸)شاهکار ارمنی سرگئی پاراجانف

قرار گرفت. او به دلیل روش خود برای پرداختن به مضامین دشوار، مانند تکامل اخلاقی ارمنی‌ها شاخص شد، روشی که توام با اشارات شجاعانه‌ای به مذهب و قتل عام است. مضامینی که همچنان ممنوعه تلقی می‌شد. آثار مالیان (**مثلث**، ۱۹۶۷؛ ***ما کوه‌ها هستیم***، ۱۹۶۹؛ **پدر**، ۱۹۷۲؛ و **Nahapet**، ۱۹۷۷) به نحو خلاقانه‌تری در فرهنگ و تاریخ ارمنستان حک شده بودند، هر چند گسترهٔ محدودتری داشتند. او بدون آن که از شوخی صرف نظر کند، فیلم‌هایش را با جدیتی تراژیک مشخص کرد که آشکارا مرتبط با تاریخ اخیر مردمانش بود. این همان نکته‌ای است که اکثر فیلم‌های ارمنی را با دقت از فیلم‌های گرجی متمایز می‌کند، آثاری که به طرق فراوان شبیه یکدیگر هستند. بهترین فیلم‌های مالیان حتی اگر بیانی استعاری داشته باشند، از ضایعه‌ای اساسی، هماهنگی فرو پاشیده و وحدت از دست رفته در کشوری سخن می‌گویند که در بطن خود همچنان ارمنی است. مالیان ارتباط محدودتری با استودیوهای ایروان داشت، او کارهایش را در لوکیشن فیلمبرداری کرد ولی تدوین آنها را در مسکو با نوار صوتی به زبان روسی انجام داد، در تضاد با تقریباً همه کارگردان‌های موج نو در قفقاز که زبان ملی‌شان را مورد استفاده قرار می‌دادند. بی‌تردید، آرتاواز پلشیان (با فیلم‌های ***آغاز***، ۱۹۶۷، ***ما را***؛ ۱۹۶۹؛ ***فصول***، ۱۹۷۲) در بین کارگردان‌های ارمنی از همه مبتکرتر بود. او به خاطر نظریه‌اش «تدوین با فاصله» شهرت دارد. مستندهای او با شکل دهی ارتباط‌های جدید بین تصویر و صدا، ساختارهای نمادین فرهنگ ارمنی را به نحو قابل تحسینی بازنمایی کردند: از چشم‌اندازهای کوهستانی (که براساس تحقیقات دقیق او دربارهٔ عمودی بودن مکان‌ها شکل گرفته بود) تا جایگاه مذهب که به ارزش سرزمین و مردمی که در آن زندگی می‌کنند ارجاع می‌دهد.

سرگی پاراجانُف، فیلمساز ارمنی از تفلیس در کارش فاصله‌ای را با مکتب ملی حفظ کرد. به نظر می‌رسید که وی در مقام هنرمندی الهام یافته، تمام رده‌بندی‌ها را نقض می‌کند. بعد از شروع حرفه‌ای توام با موفقیتی که در اوکراین داشت، به سرزمین مادری‌اش در قفقاز بازگشت، جایی که ابرهای دردسر برفراز سرش گرد آمدند. فیلمبرداری سه فیلم بلند او (***سایات نووا***- که به ***رنگ انار*** - محصول آرمن فیلم هم معروف است، ۱۹۶۸؛ ***افسانه قلعه سورام***، گروزیا فیلم، ۱۹۸۴؛ و ***عاشق غریب***، گروزیا فیلم، ۱۹۸۸) بیش از بیست سال طول کشید و

به طور پراکنده، توام با اسارت‌های متعدد کارگردانش در زندان‌ها یا اردوگاه‌ها بود. پاراجانف در این فیلم‌ها از طریق بازنگری در میراث فرهنگی تلفیق شده قفقاز، تمام مرزهای قومی و زیبایی شناسانه را در هم شکست. این رویکرد که اساساً فرا فرهنگی است با زیبایی شناسی باروک خود، اغلب از فرط اشباع به نخبه‌گرایی می‌انجامد و در سراسر اتحادیه جماهیر شوروی، نسل‌های متعددی از کارگردان‌ها را تحت تأثیر قرار داده است. بدون آن که عملاً در گرجستان یا ارمنستان دنباله‌رویی داشته باشد.

آسیای مرکزی: دورهٔ «موج نو»

بدون آن که نقش پیشگامانی چون کمیل یارماتُف یا نبی غَنیف نادیده گرفته شود، صحیح آن است که دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ را با موج نویی که در جمهوری‌های آسیای مرکزی ظهور کرد، زمان تولد سینما در آسیای مرکزی بدانیم. کارگردان‌های جوان که در مسکو تحصیل کرده بودند، سنت استفاده از تصویرپردازی شرقی را کنار گذاردند و پایه هنر سینما را در میراث ملی خود بنا کردند. میراثی که به رغم سلسله باستانی‌اش، چندان روی خوشی به تکامل هنر هفتم نشان نمی‌داد. نقش VGIK و کارگردان‌های روسی و قفقازی که به آسیای مرکزی آمدند تا اولین فیلم‌شان را بسازند، قبلاً ذکر شده است. نقش تئاتر هم مهم بود، عرصه‌ای که از آن کارگردان‌های متعدد جوان و حتی عده بیشتری از نویسندگان ملی ظهور کردند. نویسندگان برجسته‌ای چون مختار ایوزُف، چنگیز ایتماتُف، الیاس سلیمانُف نقش فعالی در سینمای جمهوری‌های خود ایفا کردند. ایتماتُف دبیر اتحادیه فیلمسازان در قرقیزستان شد. سلیمانُف همتای او در قزاقستان بود؛ آنها به عنوان نویسنده، اعمال نفوذ کردند و اغلب هم در مسکو و هم خود جمهوری‌ها طرح‌های سینمایی «خوب» و هنرمندانه را مورد حمایت قرار دادند.

به نظر می‌رسید موضوعاتی که به آنها پرداخته می‌شد به خوبی در حیطه قید و بندهای ایدئولوژیک شوروی قرار می‌گرفتند: جنگ داخلی (***شلیک‌ها در گذرگاه کاراچ*** ساخته بولوت شامشیف، ۱۹۶۸؛ ***تاشکند، شهر نان*** اثر شکرت عباسُف، ۱۹۶۸)، جنگ جهانی دوم (***تویتیم نیستی*** ساخته عباسُف، ۱۹۶۲؛ ***عروس*** اثر خدجاکولی نارلیف، ۱۹۷۲) دگرگونی در مناطق روستایی (***قوهای سفید سفید*** ساخته علی خمرایف، ۱۹۶۶؛ ***آسمان کودکی‌مان*** اثر تولوموش اوکیف، ۱۹۶۷) به هر صورت رهیافت و زبان سینمایی کاملاً تجدید شد. سبک بصری که اغلب مشابه با آثار مستند بود، محمل بیشتری برای ارائه سنت‌های این عشایر یا مردم تازه سکنی یافته فراهم می‌آورد، حتی اگر اسلام همچنان موضوعی ممنوعه بود. تاثیر موج نوهای فرانسه و ایتالیا نیز آشکار بود، چنان که در فیلم‌های اولیه اِلیور ایشوخامدُف دیده می‌شود. وی در ***مهربانی*** (۱۹۶۷) رهیافت شاعرانه‌ای را اتخاذ کرد تا به بررسی جامعهٔ شهری بپردازد و فیلم احساسی خاص برانگیخت. همچنین ارجاعات آشکاری به اساتید بزرگ ژاپنی و هندی صورت می‌گرفت (کوروساوا، رای)، و حضور توشیرو میفونه در سکانس‌های مشخصی از ***آسمان کودکی‌مان*** اثر اوکیف یا ***بدون ترس*** ساخته علی خمرایف که این دومی جزو فردگراترین فیلمسازان بود، بی‌ربط نمی‌نمود. خمرایف می‌توانست به هر سبکی بپردازد: موزیکال (Dilorom، ۱۹۶۷)، وسترن شرقی (***گلوله هفتم***، ۱۹۷۲) همراه با فیلم‌های سفارشی (***تابستان داغ در کابل***، ۱۹۸۲) و میراث اخلاقی و زیبایی شناسانه این جوامع به نحوی عالی با بهترین فیلم‌های او (***انسان پرندگان را تعقیب می‌کند***، ۱۹۷۵؛ ***نقاشی سه لتّه***، ۱۹۷۸) درهم آمیخته است.

بهترین آثار این پنج جمهوری، از شباهتی بی‌چون و چرا و تنوعی حقیقی منشأ می‌گیرند. شباهتی از حیث مضامین، ریتم (اغلب کند) و رهیافت (اغلب به سکانس‌های فانتزی، نمادگرایی طبیعت تراژدی حماسی همراه با ملودرام متوسل می‌شوند) که به اندازه قالب مورد نظر شوروی به سنت تاریخی و فرهنگی مشترکی اشاره می‌کند. در هر صورت بین فیلم‌های برجسته نیز تنوعی واقعی وجود دارد که بیانگر تفاوت‌های عمیقی است که این مردمان را از هم جدا می‌کند: زندگی عشیره‌ای کوهستانی برای قرقیزها، فضای باز و گسترده استپ‌ها برای قزاق‌ها، تمدن بیابانی ترکمن‌ها، تمدن شهری باستانی ازبک‌ها و تاجیک‌ها که این آخری سخت تحت تاثیر ایرانی‌ها نیز قرار گرفته است.

سینما و بینندگانش

از اواسط دههٔ ۱۹۷۰، این جمهوری‌ها به مناسبت‌ترین وضعیت تولید رسیدند، چنان که سالانه چهار فیلم بلند و تعداد زیادی فیلم کوتاه تولید می‌کردند. هر چند تا انتهای دهه، حسی از فقدان مشخص سرزندگی تدریجاً احساس می‌شد. استعدادهای جدید و جوان مانند سورن بابائیان در ارمنستان (***هشت روز خلقت***)، ۱۹۸۰ و دولت خوندونازارُف در تاجیکستان (***اولین صبح جوانی***، ۱۹۷۹) در تثبیت نام‌شان مشکل داشتند. در گرجستان استعدادهای جوان فراوان‌تر بودند. افرادی چون الکساندر رخویاچویلی (***وقایع نگاری گرجستان***

در قرن نوزدهم، ۱۹۷۹) رزو اِسادزه، (**آسیاب بادی کنار شهر**، ۱۹۸۱) نانا ژرژادزه (**سفر به سوپوت**، ۱۹۸۰) و تمور بابلوانی (**پرستوهای مهاجر**، ۱۹۸۰) - اما علت امر عمدتاً این بود که گرجستان تصمیم داشت تا مکتب سینمایی خود را در تبلیسی تأسیس و بدین ترتیب حق انحصاری مسکو را نقض کند.

فشار قید و بند مسکو به نحو فزاینده‌ای هم در آموزش (که فضای باز خود را از دست داده بود) و هم در سطح تولید احساس می‌شد. گاسکینو به عنوان مرجع ناظر، کنترل خود را هم بر فیلمنامه‌ها و هم بر سرمایه گذاری فیلم‌ها و نیز توزیع آنها افزایش داد. فیلم‌هایی که سازندگانشان از مسیر تعیین شده سرپیچی می‌کردند، اغلب کمترین سطح توزیع را داشتند. منتقدین دولتی آنها را به عدول از مرزهای رئالیسم سوسیالیستی مقدس و غلتیدن به ورطه گرایش‌های ملی متهم می‌کردند. کارگردان‌ها از ارائه فیلم‌هایشان در جشنواره‌ها کارگردان‌ها می‌شدند. هم زمان گاسکینو با تبعیض قائل شدن برای تولیدات سفارشی دولتی، چه برای تلویزیون چه برای سینما، به سینمای تجاری التفات بیشتری نشان داد. همان چیزی که به زعم آنها مردم اتحاد جماهیر شوروی می‌خواستند. استودیوهای مختلف به نوعی اختصاصی شدند: کمدی در گرجستان، فیلم‌های پلیسی و کمدی‌های مضحک در آذربایجان، فیلم‌های وسترن، حماسه‌های شرقی و ملودرام‌های موزیکال در آسیای مرکزی. تمامی این فیلم‌ها در کنار فیلم‌هایی قرار می‌گرفتند که مرتبط با علائق ایدئولوژیک زمان خود بودند و در رأس فهرست تولید جای داشتند. در «جشنواره فیلم آسیایی، آفریقایی و امریکای لاتین در تاشکند» اولویت‌های معین‌فرهنگی و ایدئولوژیک رواج داشت، جشنواره‌ای که در ۱۹۶۸ تأسیس شد و بعد از آن که چند مورد غافلگیر کننده بروز داد، مجدداً به ورطه دنباله روی غلتید. این مانورهای ایدئولوژیک به مذاق اکثر مردم شوروی خوش نیامد، چنان که متعاقباً از تولیدات ملی روی گرداندند. آنها فیلم‌های غربی را ترجیح می‌دادند که گه‌گاه در اتحاد جماهیر شوروی توزیع می‌شدند. در آسیای مرکزی و آذربایجان علاقه‌ای فوق‌العاده نسبت به فیلم‌های مصری و هندی وجود داشت، اغلب بینندگان، احساسات گرایی محبوبشان را در این آثار می‌یافتند. کشمکش‌های ضروری برای به اتمام رساندن فیلم اصلی، طاقت فرسا شده بود. اوتار یوسلیانی و علی‌خمرایف کشمکش‌های خود را با سطوح مختلف سانسور (محلی و آنچه از مسکو سرچشمه می‌گرفت) تشریح کرده‌اند. وضعیتی که گه‌گاه آنها را وامی‌داشت تا یک صحنه را به دو روش متفاوت فیلمبرداری کنند، یکی برای مراعات سانسور و دیگری برای نسخه نهایی! اما طرح‌های بلند پروازانه‌تر، تنها در صورت برخورداری از حمایت در بالاترین سطح دولتی می‌توانستند مورد توجه قرار گیرند. فیلم **توبه** (۱۹۸۴) اثر چنگیز آبولادزه چنین موردی است. اولین فیلمی که آشکارا از وحشت استالینیستی انتقاد کرد؛ اثری که از ابتدا تا انتها مورد حمایت ادوارد شوارنادزه قرار گرفت که بعدها دبیر حزب کمونیست گرجستان شد.

فرهنگ آسیای مرکزی، صحنه‌ای ازفیلم نقاشی سه‌لته (۱۹۷۸) ساخته علی خمرایف

ناآرامی‌های دهه ۱۹۸۰

بعد از آن که گورباچف به قدرت رسید، فیلمسازان در جمهوری‌های جنوبی، نقش فعال‌تری در محکوم کردن نقش مضر اداره مرکزی به عهده گرفتند. اداره‌ای که حس می‌کردند آنها را به محرومیت سوق داده است. بسیاری از آنها در ششمین کنگره اتحادیه فیلمسازان حاضر شدند. کنگره‌ای که در می ۱۹۸۶ برگزار شد و منجر به ارزیابی دوباره حقوق گاسکینو با توجه به انتخاب در تولید شد. بعضی از این فیلمسازان در مجامع جدید وارد کار سیاست شدند و دولت خدا نظرف فیلمساز گرجی در ۱۹۹۰ اولین دبیر اتحادیه فیلمسازان شوروی شد. این سال‌ها که نمایانگر آشوب سیاسی هستند با ناآرامی‌های شدید در سینمای تمام جمهوری‌های مذکور مشخص می‌گردند. تا ۱۹۹۱ به نظر می‌رسید که این وضعیت به نفع تولیدات ملی است. سانسور مرکزی ناپدید شده بود در حالی که بودجه‌های دولتی که از سوی مسکو به سینما تعلق می‌گرفت اولین بار از طریق حمایت

خصوصی تجدید و اضافه شده بود. در بسیاری از استودیوها، تعداد فیلم‌های تولید شده، همه رکوردهای قبلی را شکست. همچنین تهیه‌کننده‌های خصوصی، چه به صورت تهیه کنندهٔ مشترک یا صرفاً خصوصی ظهور کردند، در قالب شرکت‌هایی که ریاست‌شان عمدتاً برعهده فیلمسازان معروف بود: کِلچِک (تولوموش اوکیف)، سلملک فیلم (بولوت شامشیف)، ۱+ (رزو اِسادزه)، سمرقند فیلم (علی خمرایف) و غیره.

محو سانسور و برچیده شدن ممنوعیت‌ها، به ظهور نسل جدیدی از کارگردان‌ها کمک کرد. کارگردان‌هایی که رهیافت‌های خود را در استودیوهای مختلف توسعه دادند. یکی از اولین ژانرهایی که از این فضای باز استفاده کرد، ژانر مستند بود که عاقبت توانست به موضوعاتی بپردازد که تا مدت‌ها ممنوعه بودند. یکی از بهترین نمونه‌ها، مکتب مستند ارمنستان به رهبری روبن گورکیانتس در استودیوهای هایک است (***جزیره‌ها***، ۱۹۸۴؛ ***رکوئیم***، ۱۹۸۹) همچنین مستندهای هاروتیوْن خاچاتریان (Kond، ۱۹۸۷؛ ***شهر سفید***، ۱۹۸۸) موارد دیگری از این دست به شمار می‌روند. فیلمسازان جوان برجسته در این نسل، زازا خالواشی (***آنجا، باما***، ۱۹۹۰) از گرجستان، جخونگیر فیضیف (***کیادیا***، ۱۹۸۸؛ که ***هستی؟***، ۱۹۸۹) و ذوالفقار موساکُف (***تاریخ یک سرباز***، ۱۹۸۹) از ازبکستان یا باکو سدیکف (***بخارای متبرک*** ، ۱۹۹۲) از تاجیکستان هستند. در قزاقستان ورود گروهی از فیلمسازان جوان، مشخصاً موج نویی در پی‌آورد. فیلم نوآرهایی که آنها تحت تاثیر فاسبیندر، وندرس و جارموش، فیلمسازان نوین آلمانی و امریکایی ساختند، نوعی دگرگونی سبک‌مدارانه پدید آورد: رشید نغمانُف (***سوزن***، ۱۹۸۸)، سریک اپریمُف (***ترمینال***، ۱۹۸۹)، الف. بارانُف و ب. کیلیبایِف (***قطعه سه نفری*** ۱۹۸۹) و سایرین جزو این فیلمسازان جوان هستند.

اما در کنار این ابداعات، فشار تجاری فزاینده بر سینما باعث شد تا مضامین مد روز مورد توجه قرار گیرند. هر یک از جمهوری‌ها فیلم‌های خود را درباره گولاگ‌ها، مافیا، مواد مخدر و بزهکاری تولید کردند. در مقابل چند فیلم جالب همچون ***لکه*** اثر الف. تسابادزه (۱۹۸۵) و ***حرامزاده*** ساخته وقیف مصطفایُف (۱۹۸۹)، تعداد زیادی فیلم بی‌ارزش ساخته شده که در ایجاد سرخوردگی فزاینده مردم نسبت به سینمای ملی نقش داشته‌اند.

از ۱۹۹۱، استقلال این جمهوری‌ها وضعیت کاملاً جدیدی برایشان پدید آورده که مملو از بی‌ثباتی است. در شرایطی که فیلم‌های وسترن و انواع نوارهای ویدیویی که اغلب به طور غیرقانونی تکثیر می‌شوند پرده‌ها را انباشته‌اند. تولیدات ملی در دوره‌ای بحرانی قرار دارند. مقامات ملی از زیربار این طرح که مجدداً استودیوها را تحت حمایت مالی قرار دهند، شاخه خالی می‌کنند و معتقدند که آنها باید از جنبه مالی خودکفا باشند. فیلمسازان هم متقابلاً و قاطعانه نشان داده‌اند که این وضعیت به نابودی تمام فیلم‌های ملی خلاقانه منجر خواهد شد. بعضی از جمهوری‌ها (گرجستان، ارمنستان، قزاقستان، ترکمنستان) تأمین هزینه بعضی از فیلم‌ها را تقبل کرده‌اند، اما تاکید بر تولید محصولات مشترک بوده است، به این امید که بتوانند هزینه تجهیز مجدد استودیوها را فراهم آورند. هر چند افزایش کشمکش‌های مسلحانه و بحران اقتصادی، بی‌ثباتی را تشدید کرده است و این ترس وجود دارد که اندکی بعد، از سینمای تازه شکفته در این جمهوری‌ها دیگر چیزی بیش از خاطره‌ای به جا نماند. موردی که به نحو متناقضی با تجربه دوران شوروی ارتباط می‌یابد.

ترجمه: علی عامری

کتاب شناسی:

Passek, Jean-Loup(ed.) (1981), Le Cinéma russe et soviétique.

Radvanyi, Jean(ed.)(1988), Le Cinema georgien.

- (1991), Le Cinema d'Asie centerale soviétique.

- (1993), Le Cinema armenien.

سینمای ترکیه

یوسف کاپلان

سینما تقریباً همان سالی به ترکیهٔ عثمانی پای نهاد که در غرب وارد شد. زیگموند واینبرگ رومانیایی، نمایندهٔ موسسهٔ پاته در اوایل ۱۸۹۷ برای نخستین بار در ترکیه فیلم نمایش داد. محل نمایش، رستوران اسپونک واقع در بیوغلو، محله بین‌المللی استانبول بود. طی چند سال، نمایش فیلم در تمام شهرهای مهم امپراتوری عثمانی گسترش یافت.

اولین فیلم‌های تولید شده در ترکیه عثمانی، مستندهایی بودند که به وسیلهٔ فیلمبرداران خارجی ساخته شدند. در ۱۹۱۴ نخستین فیلم ساخته یک ترک تبار به اتمام رسید: ***انهدام بنای روسی در سن استفان***، مستندی که توسط فوات اوزکینی، افسر ارتش عثمانی ساخته شد. اولین آثار فیلمسازان ترکیه همین الگو را دنبال کردند. آثار مذکور مستندهایی بودند که برای مرکز فیلم ارتش (AFC) تولید شدند. این مرکز در ۱۹۱۵ به وسیلهٔ انورپاشا، فرماندهٔ کل ارتش عثمانی و وزیر جنگ تأسیس شد. نمایش اولین فیلم بلند ترکی، تقریباً بیست سال بعد از نخستین نمایش فیلم در این کشور طول کشید. در ۱۹۱۶ واینبرگ شروع به فیلمبرداری ***ازدواج همت آقا*** کرد که باز هم برای مرکز فیلم ارتش ساخته می‌شد اما تا بعد از جنگ جهانی اول به اتمام نرسید. اولین فیلم‌های بلندی که تکمیل شدند، آنهایی بودند که توسط انجمن دفاع ملی تولید شدند؛ **پنجه** (۱۹۱۷) و ***جاسوس*** (۱۹۱۷) که هر دو را سدات سیماوی، روزنامه نگار جوان کارگردانی کرد.

در ۱۹۲۲، اولین شرکت تولید فیلم بلند توسط برادران سدد تأسیس شد. این شرکت تنها دو سال دوام یافت، با این حال رهیافت مؤسسانش نسبت به تولید فیلم بسیار حرفه‌ای‌تر از قبل بود و به ساختن چهار فیلم بلند انجامید، ***تراژدی عاشقانه در استانبول*** (۱۹۲۲) ***راز در تنگه بسفر*** (۱۹۲۲)، ***پیراهن آتش*** (۱۹۲۳)، و ***تراژدی در کیزکولسی*** در (۱۹۲۳)، تمام آنها را موشین ارتوغرول بازیگر و کارگردان جوان تئاتر کارگردانی کرد. ارتوغرول طی دو دهه بعد، صنعت فیلم را در اختیار گرفت و سینمای ترکیه را به سمتی هدایت کرد که معلوم شد مسیری گمراه کننده است. در این دوره اولیه از بین شش فیلم بلند، پنج تایشان از نمایش‌های صحنه اقتباس شدند و از میان چهار کارگردان، سه‌تن ازآنها کارگردان تئاتر بودند. این پدیده تعیین کننده شکل آیندهٔ سینمای ترکیه شد.

حکومت تک حزبی، سینمای تک کارگردان

جمهوری نوین غیر مذهبی ترکیه در ۱۹۲۳ تأسیس شد و مشتاقانه موسیقی، تئاتر و اپرای غرب محور ترکیه را مورد حمایت قرار داد اما هیچ علاقه‌ای به سینما نشان نداد. طی پنج سال اول دورهٔ جمهوری، سینمای ترکیه کاملاً غیر فعال بود. در ۱۹۲۸، ایپک فیلم که شرکت جدید تولید فیلم بود، توسط برادران ایپکچی که سالن‌های نمایش متعددی نیز داشتند تأسیس شد. این شرکت طی سیزده سال آتی، انحصار تولید فیلم در ترکیه را به دست گرفت. در دوره مذکور به دلیل تولید فیلم ناطق، هزینه‌ها بالا رفت و این امر به جلوگیری از رشد رقابت کمک کرد.

در دوره‌ای که تا ۱۹۴۱ طول کشید ارتوغرول حدود بیست فیلم از جمله ***خیابان‌های استانبول*** (۱۹۳۱)، ***ملتی بیدار می‌شود*** (۱۹۳۲)، ***شکارچیان میلیون*** (۱۹۳۴)، ***قربانیان شهوت*** (۱۹۴۰) راکارگردانی کرد. ارتوغرول که تنها کارگردان فیلم در این دوره بود با دوستانش در میونیسیپال تئاتر در استانبول کار می‌کرد و هنگامی فیلم می‌ساخت که فصل تئاتر به پایان رسیده بود. در آن زمان تئاتر ترکیه سخت تحت تأثیر تئاتر غربی بود. این موضوع در راستای ایدئولوژی حکومتی قرار داشت که تمام نویسندگان و روشنفکران ترکیه را به سمتی هدایت می‌کرد که «جامعه‌ای خیالی» پدید آورند. جامعه‌ای که ساختارهای فرهنگی، اجتماعی و سیاسی جامعهٔ غربی را بازتاب می‌داد. تولیدات فیلم این دوره از تمام عناصر تئاتر به سبک غربی استفاده می‌کردند. نمایش‌های وودویل فرانسوی و آلمانی، اپرت‌ها و ملودرام‌های بسیار اغراق شده آلمانی، صرفاً مقابل دوربین بازسازی می‌شدند و تنها نام شخصیت‌ها تغییر می‌یافت. بدین ترتیب مناسبت دارد که فیلم‌های ساخته شده توسط تنها کارگردان این دوره، دلمشغولی‌ها و علایق حکومت تک حزبی را منعکس می‌کردند. این گرایش مانع از ایجاد

سینمایی حقیقتاً ملی در ترکیه شد. ترکیه دارای سنت‌های غنی و یگانه موسیقیایی، بصری و تئاتری خاص خود بود و می‌شد براساس آنهابنیادهای سینمایی ترک و ملی را پی‌ریزی کرد. عامل دیگری نیز مانع از توسعه سینمای ترکیه شد که ارائه قانونی بی‌رحمانه بود، قانونی که ملهم از الگوهای فاشیستی ایتالیا بود و تأثیر مخرب و محدود کنندهٔ آن عمیقاً در صنعت فیلم ترکیه نفوذ کرد.

دوره انتقال

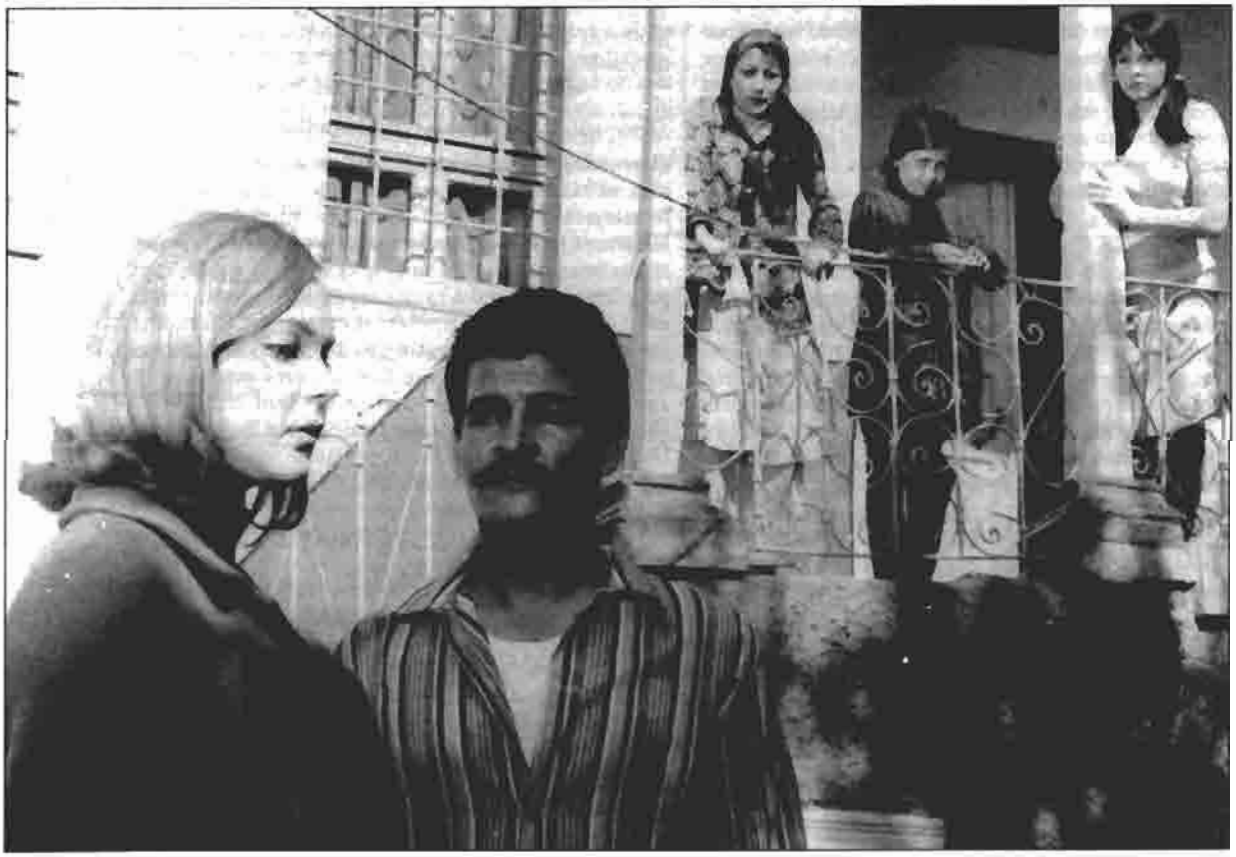
بعد از آن که نظام تک حزبی خاتمه یافت، شرکت تولید فیلم دیگری به نام ها-کا فیلم تأسیس شد تا با ایپک فیلم رقابت کند. شرکت مذکور به دو تکنیسین جوان فیلم فاروق کنک و اسکادان کمیل فرصت داد تا فیلم‌های خود را بسازند و آنها فیلم‌های بلند متعددی برای شرکت کارگردانی کردند. این گسترش اهمیت داشت، زیرا کنک و کمیل انحصار کارگردانی ارتوغرول را شکستند و راه را برای سایر کارگردان‌های جوان شامل بها گلنبوی و آیدین آراکون گشودند تا وارد عرصه شوند و شرکت‌های فیلم خود را تأسیس کنند. گرچه این فیلمسازان هنوز تا حدی تحت تأثیر تئاتر بودند، در شکستن محدودیت هایی که توسط تئاتری‌های قدیمی بر سینمای ترکیه تحمیل شده بود نقش داشتند. محدودیت‌هایی که دارای هر دو جنبهٔ هنری و فنی بود. بدین ترتیب آنها سایر جوانان را تشویق کردند تا به عنوان بازیگر، کارگردان، تهیه کننده و تکنیسین وارد کار فیلمسازی شوند.

یکی از مهم‌ترین تحولات این دوره، کاهش مالیات‌های دولتی بر تولید فیلم داخلی بود. در ۱۹۴۸ این رقم ۲۰ درصد تعیین گشت و در مقابل ۷۰ درصد بابت نمایش فیلم‌های خارجی دریافت می‌شد. این امر ثابت کرد که صنعت فیلم به منزله تجارتی جالب و بالقوه سودمند مد نظر قرار گرفته است. متعاقباً نسلی جدید از فیلمسازان علاقمند ظهور کردند.

۱۹۶۰-۱۹۵۰: سال‌های تکوینی

ورود نظام چند حزبی به نخست وزیری عدنان مندرس، مصادف با دگرگونی‌های شدید در ساختارهای سیاسی، اقتصادی، فرهنگی و اجتماعی ترکیه بود. به مدد برنامه صنعتی شدن که مورد حمایت طرح مساعدت ***مارشال*** بود، یک نظام

کشمکش بین فرهنگ شرق و غرب در فیلم عاشق یک ترک شدم (حالت رفیق، ۱۹۶۹)



ییلماز گونی (۱۹۸۴-۱۹۳۷)

ییلماز گونی در ۱۹۳۷ در آدانا، یکی از شهرهای جنوبی ترکیه به دنیا آمد. وی از خانواده‌ای کُرد بود که هفت فرزند داشت. کار سینما را در مقام بازیگر شروع کرد و در بیش از شصت فیلم اکشن عامه پسند ظاهر شد که فیلمنامهٔ بیست‌تایشان را شخصاً نوشت. او شخصیت اسطوره‌ای «شاه زشت» را خلق کرد شخصیتی که تحت عنوان استثمار شده، سرکوب شده و ناامید، پی‌جوی عدالت بود و بینندگان با او همذات‌پنداری می‌کردند. به همین دلیل جذابیت شگفت‌آوری برای آنها داشت.

در اواسط دههٔ ۱۹۶۰ گونی به آن طرف دوربین رفت و به عنوان دستیار برای عمر لطفی آکاد در **قانون مرز** (۱۹۶۶) کارکرد و در تعدادی فیلم همکار فیلمنامه نویس عطیف ییلماز بود. او هنگام ساختن اولین فیلم بلندش Seyyit Han در ۱۹۶۸ از این تجربه به نحو موفقیت‌آمیزی استفاده کرد، فیلمی حماسی که تأثیرهایی از رئالیسم و شاعرانگی داشت. در ۱۹۷۰ گونی ***امید*** را کارگردانی کرد، فیلمی که به زندگی نامهٔ شخصی او می‌ماند و دربارهٔ فقر و سرکوب در منطقهٔ روستایی آناتولی است. ***امید*** به اتفاق آراء در حکم بهترین فیلم سینمای ترکیه تا آن زمان مورد تحسین قرار گرفت. اثری که با سبک حماسی، فیلمبرداری ظریف و تشکل روایی موفقش، نقش فراوانی در گسترش زبان سینمای ترکیه داشت. هر چند موضوع آن بحث‌انگیز بود رهیافت گونی از سوی جناح‌های فراوانی مورد انتقاد قرار گرفت.

در ۱۹۷۱ گونی چهار فیلم ساخت. ***مرثیه*** و ***اندوه*** براساس مضامین سرکوب روستایی و قیام علیه مقامات ساخته شدند. ***درمانده‌ها*** و ***پدر*** بر محور سرمایه داری شهری قرار دارند و کمتر موفق بودند. علت آن تا حدی به دلیل توسل به راه حل‌های ملودراماتیکی است که نسبتاً ملال‌آورند.

در ۱۹۷۱ نظامیان ترکیه کودتایی برپا کردند و چندی بعد گونی به علت دیدگاه‌های سیاسی‌اش زندانی شد. در آن زمان وی مشغول ساختن ***بیچاره‌ها*** بود که بعداً عطیف ییلماز آن را به اتمام رساند. در ۱۹۷۴ گونی آزاد شد، فوراً به عرصهٔ فیلمسازی بازگشت و ***رفیق*** را کارگردانی کرد که راجع به فساد شهری است، فیلمی که از زمان ***امید***، بهترین اثر او محسوب می‌شد.

همان سال گونی مجدداً روانه زندان گشت و به جرم قتل به نوزده سال زندان محکوم شد. اما به رغم این شرایط دشوار از فیلمسازی دست نکشید. او به نوشتن فیلمنامه ادامه داد و در زندان از «طریق نماینده» شروع به کارگردانی کرد. او **رمه** (۱۹۷۹) و **دشمن** (۱۹۸۰) را به اتمام رساند که هر دو را زکی اوکتن برایش کارگردانی کرد، همچنین ***راه*** (۱۹۸۲) که به وسیله شریف گورن کارگردانی شد. گونی توانست به حالت تبعید در فرانسه ***راه*** را تدوین کند. ***راه*** در کنار **گمشده** (۱۹۸۲) اثر کوستا ـ گاوراس جایزه اول را در جشنوارهٔ کن تصاحب کرد. گونی آخرین فیلمش ***دیوار*** (۱۹۸۳) را در فرانسه ساخت و در ۱۹۸۴ همان جا درگذشت.

گونی مبتکرترین، مستعدترین، تأثیر گذارترین و تحسین شده‌ترین کارگردان سینمای ترکیه در سطح بین المللی بود. او برای نسلی از کارگردان‌های جوان تبدیل به منبع الهام شد. وی طلیعه دار گسترش جنبش سینمای نوین / جوان بود و بدین طریق مسیر آیندهٔ فیلمسازی در ترکیه را مشخص کرد.

یوسف کاپلان

گزیده فیلم‌شناسی

seyyit Han (۱۹۶۸)؛ امید (۱۹۷۰)؛ مرثیه (۱۹۷۱)؛ اندوه (۱۹۷۱)؛ درمانده‌ها (۱۹۷۱)؛ پدر (۱۹۷۱)؛ رفیق (۱۹۷۴)؛ رمه (۱۹۷۹ـک: زکی اوکتن)؛ دشمن (۱۹۸۰ـک: زکی اوکتن) ؛ راه (۱۹۸۲ـک: شریف گورن)؛ دیوار (۱۹۸۳).

کتاب شناسی

Seyyit Han(1968); The Hope (1970); The Elegy (1971); The Sorrow (1971); The Desperate Ones (1971); The Father (1971); The Friend(1974); The herd (1979-dir: zeki Okten); The Enemy (1980-dir: Zeki Okton); Yol/The way (1982-dir: Serif Goren); The Wall(1983).

نمایی از دیوار(۱۹۸۳) آخرین فیلم ییلماز گونی

اقتصادی آزاد، جانشین نظام موجود شد. عده زیادی از تاجران کوچک آناتولی به خیابان گرین پاین در استانبول آمدند و شرکت‌های تولید فیلم خود را تأسیس کردند. از این مرحله به بعد، صنعت فیلم شاهد انفجاری در تولید بود که باعث شد تا سینمای ترکیه برچسب سینمای گرین پاین به خود بگیرد.

بین سال‌های ۱۹۱۷ تا ۱۹۴۷ پنجاه و هشت فیلم ساخته شد در حالی که تا ۱۹۵۶ رقم کل فیلم‌های تولید شده در ترکیه به ۳۵۹ رسید. بعد از ۱۹۵۷ تولید فیلم سالانه به طور ثابت از ۱۰۰ به ۱۵۰ و سپس به ۲۰۰ افزایش یافت. این افزایش کمی منجر به ارتقاء کیفی نیز شد.

وقتی عمر لطفی آکاد در ۱۹۴۹ اولین فیلمش **مرگ بر روسپی** را کارگردانی کرد، معلوم شد که استعداد جدید و امیدوار کننده‌ای به عرصه آمده است. دومین فیلم او **به نام قانون** (۱۹۵۲)، سبکی واقعاً سینمایی در روایت، ترکیب بندی و تدوین داشت و طلیعه دار دورانی جدید در تاریخ سینمای ترکیه بود. آکاد، گریفیث سینمای ترکیه بود. گرچه وی تقریباً چهل سال دیرتر پای به عرصه نهاد، اما تأثیر مشابهی بر سبک فیلم سازی ملت خود داشت. دیگر فیلم مهم آکاد در این دوره، **شهر قاتل** (۱۹۵۴) بود که حساسیتی نسبت به رئالیسم شاعرانه داشت، همچنین حکایت روستایی **دستمال سفید** (۱۹۵۵) که نمایانگر تسلط آکاد در تصویر کردن واقعیت‌های زندگی روستا و مسائل آن بود.

تعدادی از کارگردان‌های جوان و با استعداد شامل متین ارکسان، عطیف ییلماز و عثمان سدن، از آکاد دنباله روی کردند و طی این دوره اولین فیلم هایشان را ساختند. عطیف ییلماز کارش را با اقتباس از قصه‌های عامه پسند و کارگردانی ملودرام‌ها و کمدی‌های «ساده» آغاز کرد. وی در ۱۹۵۷ اولین فیلم بلند مهم خود **عروس مرات است** را کارگردانی کرد که درامی کمیک در شهری کوچک بود و تکامل سبک او را نشان می‌داد. در ۱۹۵۹ او دو فیلم مهم ساخت، Alageyik و **شور کاراکاوغلان** که با موفقیت عناصر فرهنگ عامیانه ترکیه را دستمایه قرار دادند.

نمونه‌ای‌ترین کارگردان این دوره ممدوح اون بود. وی بعد از کارگردانی تعداد زیادی ملودرام بی ارزش، با **سه دوست** (۱۹۵۸)، نقش خود را در تکامل زبان سینمای ترکیه نشان داد. عثمان سدن تجربه‌های شکل گرایانهٔ متعددی داشت و با فیلم‌هایی چون **دشمن راه‌ها را تنگ کرده است** (۱۹۵۹) اروتیسیسم و خشونت را به سینمای ترکیه آورد. فیلم مذکور درباره جنگ استقلال بود. اثر دیگر او **به خاطر شرف** (۱۹۶۰) نیز در همین رده قرار داشت. کارگردان‌های این دوره ناظر ظهور ژانرهای سینمایی ترکیه بودند: ملودرام‌ها، حکایت‌های روستایی، فیلم‌های شهری، یک سیستم ستاره سازی ترکی نیز در ارتباط با این ژانرها توسعه می یافت. در این سیستم خصوصاً عثمان سدن نقش مهمی به عنوان «ستاره ساز» داشت. از بین محبوب‌ترین ستارهای ترک در این دوره می‌توان به آیهان ایسیک در نقش شخصیتی مذکر و نمونه‌وار ترک، بلجین دُروک، بانوی «کوچک» فیلم هایی که به طبقات بالا می‌پرداختند، محترم نور، قهرمان مؤنث معصوم و قربانی و گوسکل اَرسوی، قهرمان رمانتیک اشاره کرد.

جستجو برای سینمایی ملی: ۱۹۷۰-۱۹۶۰

بعد از کودتای نظامی ۱۹۶۰، نقشه فرهنگی، سیاسی و اجتماعی ترکیه به نحو قابل ملاحظه‌ای تغییر کرد. برنامه‌های گمراه‌کننده‌ای که در قرن نوزدهم توسط طبقهٔ حاکم عثمانی برای ترویج غرب گرایی به راه افتاد و در دورهٔ جمهوری تک حزبی تشدید شد، احساسات سرکوفته و ناخودآگاه جمعی ملت ترک را از درون منفجرکرد. طی دههٔ ۱۹۶۰، جامعهٔ ترکیه شاهد کشمکش‌های بی‌سابقهٔ فرهنگی و سیاسی بود، کشمکش هایی که به جنگ داخلی انجامید و تا اواخر دههٔ ۱۹۷۰ ادامه یافت.

این وضعیت شدیداً روال کار فیلم‌های ترکی را تحت تأثیر قرار داد. فیلمسازانی که نیاز به ایجاد فرهنگ سینمایی ملی، جدید واصیلی را حس می‌کردند، به بحث دربارهٔ اصول شکل گرایانه و روایی سینما پرداختند که ملهم از سنت‌های بصری، ادبی ، تئاتری و موسیقیایی ترکیه بود. این بحث‌ها تا امروز نیز ادامه دارد، اما در دههٔ ۱۹۶۰ چند جنبش فیلم کم دوام پدید آمدند که هدف‌شان تثبیت بنیان‌های فرهنگی و اصول زیبایی شناسانه یک سینمای ترک و ملی بود. اولین جنبش، رئالیسم سوسیالیستی بود که متین ارکسان و سایرین آن را پی نهادند. فیلم‌های مثالی این جنبش **به خاطر شرف** ساختهٔ سدن، **مجرم** (۱۹۶۰) اثر عطیف ییلماز و دو فیلم **انتقام افعی‌ها** (۱۹۶۲) و **تابستان خشک** (۱۹۶۳) ساخته ارکسان هستند. **انتقام افعی‌ها** قصه مبارزهٔ یک مرد با قدرت‌های روستایی و سنتی است و **تابستان خشک** در جشنواره فیلم برلین در سال ۱۹۶۴ جایزه خرس طلا را تصاحب کرد. فیلم‌های مذکور به رغم آن که دارای تشکل روایی متداولی بودند، فراتر از قراردادهای دراماتیکی رفتند که در سینمای عامه پسند ترکیه مورد استفاده قرار می‌گرفت، همچنین شکل‌های نیمه ـ رئالیست را به کار گرفتند تا قصه هایی پیرامون کشمکش در مناطق روستایی ترکیه روایت کنند.

حالت رفیق، کارگردان و منتقد با استعداد فیلم از اندیشه‌ها و آثار کمال طاهر، رمان نویس و متفکر بزرگ ترک الهام گرفت. رفیق در کنار هم قطارانش متین ارسکان، عطیف یلماز و ع. لطفی آکاد، جنبش سینمای ملی را پی‌ریزی کرد.

جنبش سینمای ملی، جنبشی مهم ولی نسبتاً کم دوام بود. رفیق به دنبال ساختن اولین فیلمش **عشق ممنوع** (۱۹۶۰)، یک سلسله فیلم کارگردانی کرد که در آنها افکارش را پیرامون سینمایی ملی در ترکیه بسط داد: **بیگانه در شهر** (۱۹۶۳)، فیلمی که راجع به کشمکش بین ارزش‌های غربی و شرقی (منظور، اسلامی ـ ترکی) بود. همچنین **چهار زن در حرم** (۱۹۶۵)، **عاشق یک تُرک شدم** (۱۹۶۹) و **مادر فاطمه** (۱۹۷۳) سایر فیلم‌های نمونه‌ای این جنبش عبارت بودند از: **زمانی برای عشق**، شاهکاری از متین ارکسان، که ملهم از اندیشه‌های عرفان اسلامی است و از نمادهای آن استفاده می‌کند؛ **قانون مرز** (۱۹۶۶) **رود سرخ، کشتی سیاه** (۱۹۶۷)؛ **رودخانه** (۱۹۷۲)؛ **سه‌گانه عروس** (۱۹۷۴)، و **مقابله‌به مثل** (۱۹۷۵)؛ ساخته آکاد؛ **کوزان اوغلو** (۱۹۶۷) و **کوراغلو** (۱۹۶۸) ساختهٔ عطیف یلماز، در این زمان، جنبش فیلم ملی و مغایر دیگری گسترش یافت که صراحتاً متضاد با اندیشه‌های رفیق بود. این جنبش براساس اندیشه‌های اسلامی به وسیله یوسل کاکماکلی، کارگردان و منتقد برپا شد و سینمای ملی نام گرفت. همکاران کاکماکلی در این روند صالح دیریکلیک و مسوت اوکاکان بودند که همگی از بطن انجمن ملی دانشجویان ترک سربرآوردند. این جنبش طی اوایل دهۀ ۱۹۷۰ چند فیلم مهم از جمله **راه‌های متقارب** و **کشور من** تولید کرد.

این کارگردان‌ها شکل‌های مختلفی از جنبش فیلم ملی را رواج دادند، تعدادی فیلم مهم ساختند و در ایجاد یک فرهنگ فیلم پرشور نقش داشتند، هر چند به علت کشمکش‌های شدید سیاسی و ایدئولوژیک و فقدان صنعت فیلم قوی یا حمایت دولتی کارشان چندان دوام نیافت. در انتهای دهۀ ۱۹۶۰، تولید فیلم سالانه عمدتاً به دلیل ورود تلویزیون و متعاقباً گسترش ویدیو به نحو دراماتیکی کاهش یافت.

شرکت‌های فیلم ترکیه برای تحمل این بحران دست به تولید موجی از فیلم‌های هرزه‌نگار زدند که منجر به از دست رفتن بینندگان خانوادگی و تعطیلی تعداد قابل توجهی از سالن‌های سینما شد.

سینمای نوین ترکیه: ۱۹۴۴ـ ۱۹۷۰

در ۱۹۷۰ به نظر می‌رسید که صنعت فیلم ترکیه در خطر نابودی قرار دارد. هیچ زیر بنایی برای تداوم صنعت فیلم داخلی وجود نداشت، هیچ نوع بازار قابل اتکای خارجی در کار نبود، کیفیت فنی فیلم‌های ترکی ضعیف بود و تقریباً نیمی از سالن‌های موجود در رقابت با تلویزیون تعطیل شدند. به هر روی صنعت فیلم ترکیه پا برجا ماند. علت امر عمدتاً ورود نسل جدیدی از کارگردان‌های مبتکر و با استعداد بود که موج نویی در سینمای ترکیه پدید آوردند. رهبر این راه یلماز گونی بود.

طی دهۀ ۱۹۶۰ در حالی که بحث پیرامون ایجاد سینمایی ترک و ملی شدت می‌یافت، گونی کار سینما را به عنوان بازیگر در فیلم‌های «نازل» گرین پایپ آغاز کرد. او نخستین فیلم بلندش را در ۱۹۶۸ کارگردانی کرد، اما دومین فیلمش **امید** (۱۹۷۰) بود که دورۀ جدیدی را در سینمای ترکیه گشود. گونی با الهام از نئوررئالیسم ایتالیا سبک حماسی و رئالیستی شاعرانه خاص خود را تکامل داد. او سعی کرد تا زبان فیلم جدید و متمایزی پدید آورد که مناسب موضوعات جامعۀ ترکیه باشد. یکی از امیدوار کننده‌ترین کارگردان‌هایی که از گونی دنباله‌روی می‌کرد، زکی اوکتن بود. وی در ۱۹۷۵ **بازگشت سرباز** را کارگردانی کرد و عناصر روان‌شناسانه را دستمایه قرار داد، موردی که قبلاً در سینمای ترکیه دیده نشده بود. اوکتن متعاقباً **رمه** (۱۹۸۷) و **دشمن** (۱۹۸۰) را کارگردانی کرد که هر دو را گونی اندیشیده و فیلمنامه‌شان را نوشته بود. در آن زمان گونی زندانی بود و نمی‌توانست شخصاً کارگردانی کند. اوکتن با فیلم‌های **مصلحت‌ها را دریاب** (۱۹۸۲)، **کشتی‌گیر** (۱۹۸۴) و **صدا** (۱۹۸۶) سبک متمایز خود را تکامل داد. سبکی مشتمل بر روایت حماسی، شخصیت‌پردازی غنی و ریتم و آهنگی که با موفقیت سازمان‌دهی شده بود. این فیلم‌ها عناصر جدیدی به سینمای ملی آوردند که مشخصاً شامل غنای جزئیات و حس نافذ و پیچیده‌ای از کنایه‌پردازی بود.

کارگردان‌های دیگری که نقش مهمی در تکامل سینمای نوین ترکیه داشتند عبارت بودند از: شریف گورن، اردن کیرال و عمر کاوور.

شریف گورن با الهام از گونی، چند ملودرام تجاری ساخت که تأثیر واقع‌گرایانه و شاعرانه‌ای داشتند. او چند فیلم نوآورانه کارگردانی کرد، از جمله **زمین لرزه**، (۱۹۷۶)، **رودخانه** (۱۹۷۷)، **ایستگاه** (۱۹۷۷)، **درمان** (۱۹۸۳)، **خون** (۱۹۸۵)، و **آوازهایت را می‌خوانی** (۱۹۸۶) که نمایانگر تسلط در تصویر کردن طبیعت هستند اما ساختارهای روایی ضعیفی دارند. اردن کیرال یکی از مستعدترین کارگردان‌های این جنبش بود. فیلم بلند او **فصلی در هاکاری** (۱۹۷۹) در جشنوارۀ فیلم برلین سال ۱۹۸۳

جایزهٔ دوم را تصاحب کرد. همچنین **تبعید غم‌انگیز** (۱۹۹۳) که متکی بر بیان عرفانی است، شدیداً تأثیر گذار نشان داد. عمر کاوور در دانشکده IDHEC پاریس در رشتهٔ تولید فیلم تحصیل کرد و سبک بصری حیرت آوری پدید آورد.وی از این سبک برای روایت قصه هایی پیرامون خود کاوی درون انسان استفاده کرد. موردی که در فیلم‌های **یوسف وکنعان** (۱۹۷۹)، **آه، استانبول زیبا** (۱۹۸۱)، **قصه عشق ناتمام** (۱۹۸۲)، **هتل آنایورت** (۱۹۸۶) و **چهرهٔ پنهان** (۱۹۹۱) نمود دارد.

دهه‌های ۱۹۸۰ و ۱۹۹۰ شاهد گرایش‌های متعدد و جدیدی در روند کلی تولید در سینمای ترکیه بودند. طی دهۀ ۱۹۸۰ آن‌چه «فیلم‌های زنان» نامیده می‌شد، محبوبیت فراوانی پیدا کرد. این آثار عمدتاً قصه هایی دربارهٔ زنان حاشیه‌ای (روسپی‌ها) روایت می‌کنند، زنانی که عملاً در بطن جامعه مقبول ترکیه جایی ندارند. در انتهای این دهه سینمای ترکیه به تولید فیلم هایی پرداخت که از شکل‌های روایی سنتی کشور و فرهنگ بصری و هنری آن استفاده کردند. نمونه‌های مبتکرانه و امیدوارکننده این گرایش عبارتند از: دو فیلم آخر حالت رفیق **بانو** (۱۹۸۸) و **دو غربیه** (۱۹۹۰)؛ تعدادی سریال تلویزیونی چند قسمتی ساختهٔ یوسل کاکماکلی و صالح دیمریکلیک ؛ **نقاشی** (۱۹۹۰) اثر اسماعیل گونس؛ **آهای!** (۱۹۹۰) ساختهٔ رها اِردِم ؛ **آخرین روز سلطان** (۱۹۹۰) اثر عثمان سیناف؛ **چهرهٔ پنهان** (۱۹۹۱) ساختهٔ عمر کاوور، **تبعید غم‌انگیز** (۱۹۹۳) اثر اردن کیرال؛ و **بازی سایه** (۱۹۹۳) ساختهٔ یاووز ترغول.

هر ملتی باید سینمای خود، زبان فیلم خاص خود را گسترش دهد این امر از طریق اتکاء به فرهنگ بصری، سنت‌های روایی و ظرفیت انجام تجربیات هنرمندانه میسر است. فیلمسازان ترکیه ثابت کرده‌اند که در حال کشف شیوه‌ای متمایز برای قصه گویی هستند. شیوه‌ای که آنهارا قادر می‌سازد تا سینمایی حقیقتاً ملی پدید آورند.

ترجمه: علی عامری

کتاب‌شناسی:

Armes , Roy (1987) , Third World Film Making and the West.

Kaplan, Yusuf (1994), Türk Sinemasi: Pathos ve retorik (The Turkish cinema : Pathos and rhetoric').

Özön, Nijat (1968), Türk sinemasi kronolojisi: 1895 - 1966 (The chronology of Turkish cinema : 1895 - 1966).

0Scognamillo, Giovanni (1987 - 8), Türk sinemasi tarihi (The history of Turkish cinema') , 2 vols.

Woodhead , Christine (ed.) (1989), Turkish Cinema : An introduction.

جهان عرب

رُی آرمز

در آغاز قرن، شرایط اجتماعی و اقتصادی حاکم بر جهان عرب کاملاً متفاوت با اروپا و ایالات متحد بود. در اروپا و ایالات متحد گسترش سینما ارتباط نزدیکی با افزایش روند صنعتی شدن داشت. در آنجا سینما به عنوان سرگرمی تجاری برای بینندگان فراوان طبقه کارگر و زیر متوسط مورد استفاده قرار می‌گرفت. بینندگانی که دیگر پول داشتند و می‌توانستند آن را برای رفع نیازشان به سرگرمی بپردازند. حتی وقتی که سینما به کشورهای عرب صادر شد، همچنان در حد سرگرمی مادی، تجاری باقی ماند که هیچ ارتباطی با شکل‌های سنتی سرگرمی اعراب در اوقات فراغت نداشت. در جهان عرب، پایان قرن نوزدهم دوره استعمار و سیطرهٔ اروپایی‌ها بود، از این روی بسیاری از نمایشهای اولیه فیلم توسط خارجیان و برای خارجیان انجام می‌شد. بدین ترتیب نمایش سینما توگراف لومیرها در مصر و الجزایر خیلی زود از ۱۸۹۶ دراتاقهای پشتی کافه‌ها آغاز شد ولی این امر منحصر به شهرهایی بود که خارجیان فراوانی در آنها اقامت داشتند، مانند: قاهره و اسکندریه، الجزیره و اُران. وقتی نمایش‌های فیلم برای طیف گسترده‌تری از مردم برپا شد، مسئولین امر تمایل یافتند تا ضمن حفظ ارتباط با غرب شخصاً تجارت داخلی را در اختیار بگیرند. مثلاً در تونس البرت سماما که به چیکلی هم معروف بود در ۱۸۹۷ بینندگان تونسی را با سینماتوگراف آشنا ساخت. وی قبلاً سایر اختراعات نوظهور غربی مانند دوچرخه، عکاسی و گرامافون را وارد کرده بود. در واقع چیلکی پیشگامی واقعی است، زیرا متعاقباً در ۱۹۲۲ ***زُهرا***، اولین فیلم کوتاه تونسی و در ۱۹۲۴ ***دختری از کارتاژ*** اولین فیلم بلند تونسی را کارگردانی کرد. درهر دو فیلم او دخترش هایدی چیکلی بازی داشت، او در **عرب** (۱۹۲۴) ساخته بلند رکس اینگرام نیز ظاهر شد که در آن رامون نوآرو و آلیس‌تری نقش آفرینی کرده‌اند. در نقاط دیگر جهان عرب، نمایش عمومی فیلم‌ها به دلایل اجتماعی یا مذهبی به تأخیر افتاد: اولین نمایش عمومی فیلم در آلپو، قبل از سال ۱۹۰۸ انجام نشد، مجریان آن نیز چند تاجر ترک بودند: چنین موردی در بغداد هم به سال ۱۹۰۹ رخ داد که طی آن فیلم‌هایی که اصلیت‌شان مشخص نبود برای نخستین بار در خانه الشفا نمایش داده شدند. گه‌گاه صحنه‌ای محلی نیز توسط فیلمبرداران لومیرها گرفته می‌شد. علت تا حدی آن بود که بر جذابیت برنامه‌هایشان نزد بینندگان بومی بیفزایند ولی دلیل اصلی‌اش ارائه جاذبه‌های نو و خارجی برای بینندگان غربی بود. هم‌زمان نمایش فیلم برای بینندگان نخبه ـ خارجیان و بورژواهای غرب گرا به عنوان مکمل نمایش برای بینندگان عام برگزار شد. یک سیستم دو قشری توزیع هنوز در بسیاری از نقاط جهان عرب رایج است. مطابق این سیستم فیلم‌های تازه وارد در سینماهای مجلل ولی گران قیمت مجهز به تهویه مطبوع نمایش داده می‌شوند و محصولات نازل و بنجل در شرایطی نامطلوب در معرض دید مخاطبین عام قرار می‌گیرند.

به سیاق معمول در جهان عرب، اولین فیلم‌های تولید شده، مثل اولین نمایش‌های فیلم ماحصل کار خارجی‌ها بودند. در مصر دو لاگارنه فرانسوی یک فیلمبردار خارجی را مأمور کرد تا در ۱۹۱۲ صحنه هایی را از اسکندریه فیلمبرداری کند. تولیدات ملی اصیل‌تر معمولاً طی چند سال بعدی پدید آمدند، اما طی دوره صامت دهۀ ۱۹۲۰ تولید کلی فیلم همچنان اندک باقی ماند. علاوه بر کوشش‌های پیشگامانه چیکلی، محمد بایومی مصری نیز در ۱۹۲۲ فیلم کوتاه ***کارمند دولت*** را ساخت. ولی متعاقباً بین سال‌های ۱۹۲۶ تا ۱۹۳۲ دقیقاً سیزده فیلم بلند در مصر ساخته شد که نخستین ***آنها بوسه در صحرا*** به کارگردانی ابراهیم لاما، مهاجر شیلیایی لبنانی‌الاصل بود، همچنین ***لیلا*** به کارگردانی استفان روستی و وداد عرفی که عزیزه امیر، بازیگر تئاتر در آن شرکت داشت. ***لیلا*** عموماً به عنوان اولین فیلم «ملی» تلقی می‌شود (چنان‌که مصری‌ها تصور کرده و دریافته‌اند) بااین حال اکثراً متفق القولند که مهم‌ترین اثر بین فیلم‌های بلند اولیه، اقتباس محمد خان در ۱۹۳۰ از رمان زینب نوشته محمد حسین هیکل است. علاوه بر این دو فیلم بلند ***قربانی بی‌گناه*** (۱۹۲۸) و ***زیر آسمان دمشق*** (۱۹۳۲) در سوریه ساخته شد و تنها فیلم بلند لبنان ***ماجراهای الیاس مبروک*** (۱۹۲۹) بود. بالعکس، فیلمسازان اروپایی از بخش‌هایی از جهان عرب به عنوان مکان‌های فیلمبرداری استفاده فراوانی کردند، تنها قبل از پایان

دهۀ ۱۹۲۰ بیش از شصت فیلم بلند در شمال آفریقا فیلمبرداری شد.

دهۀ ۱۹۳۰

ورود صدا فیلمسازان عرب را با مسائل تازه‌ای از جمله هزینه‌های تولیدی بالاتر و نیازهای فنی بیشتر مواجه کرد. در آغاز سینمای ناطق مصر استخدام کارگردان‌های خارجی، عمدتاً ایتالیایی رایج بود. صدا برای توزیع کنندگان هم مسأله ایجاد کرد زیرا زبان‌ها و لهجه‌های متفاوت، بازارهایی را که قبلاً همگون بودند از هم می‌پراکند. اما در عین حال صدا از طریق استفاده از زبان‌ها و لهجه‌های محلی وبالاتر از همه، موسیقی و آواز محلی امکان ارتباط‌های نزدیک‌تری را بین بینندگان فراهم می‌آورد. سینمای اولیه مصر عمدتاً سینمای ژانرها بود تا سینمای مؤلفان: توگومیزراهی کمدی‌های فارس تولید کرد، برادران لاما قصه‌هایی پیرامون عشق و ماجرا ساختند و یوسف وهبی اقتباس‌هایش از تئاتر را بر پرده آورد. فیلم موزیکال مصری که بعداً به ژانری غالب بدل شد، در ۱۹۳۲ با ***آواز دل*** ساخته ماریو والپی اولین بار به صورتی محتاطانه ارائه گشت. تدریجاً قواعد اجراهای موزیکال صحنه برای سینما اقتباس شد و گسترده رادیوی مصر نیز به آن کمک کرد ـ خوانندگانی چون محمد عبدالوهاب، امکلثوم (که اولین بار در ***وداد*** (۱۹۳۴) نخستین ساخته فریتز کرامپ برای شرکت تولیدی مصر ظاهر شد)، و بعدها فریدالاطرش دنباله روهای فراوانی در سراسر جهان عرب پیدا کردند.

تهیه کننده‌ها معمولاً به روشی سردستی می‌خواستند تا هنری عامه‌پسند و فراگیر پدید آورند که مملو از ارزش‌های ملی باشد. با این حال نسبت به فیلم‌های وارداتی آسیب‌پذیر بودند. دولت‌مردان عمدتاً تمایل داشتند تا سینما را صرفاً به منزله منبع عواید مالیاتی درآورند و چندان قصد حمایت از آن یا ارائه تعرفه‌های گمرکی را نداشتند، عوایدی که اغلب بسیار بیشتر از مشابه خود در غرب بود. حتی برای صنعت فیلم بالنسبه موفقی همچون آنچه در مصر ۱۹۳۰ تثبیت شده بود، رقابت با فیلم‌های خارجی دشوار می‌نمود. این وضع خصوصاً در شهرهای مهم دیده می‌شد که اکثر سینماها قرار داشتند زیرا در آن شهرها فیلم‌های غربی بیشتر با سلیقه بینندگان نخبه دمساز بود. اما در مصر، صنعت فیلم نوپا شدیداً ازسوی بانک مصر، قوی‌ترین موسسه مالی کشور حمایت شد، این مؤسسه در ۱۹۳۵ استودیوهای مصر را راه‌اندازی کرد، استودیوهایی که مجهز به مواد وارداتی برای کار فیلمسازی و دارای تکنیسین هایی بودند که در خارج آموزش دیدند. در اغلب نقاط جهان عرب، طی دوره ۱۹۳۰ تا انتهای جنگ جهانی دوم و بعد از آن میزان تولید اندک بود. در تونس تلاش‌های پیشگامانه چیکلی بازتاب کمی داشت و در دوره قبل از استقلال در سال ۱۹۶۶ تنها دو فیلم بلند ساخته شد. فیلم بلند Tergui (۱۹۳۵) ساخته عبدل حسین هر گز به نمایش درنیامد و فیلم اختصاصاً ملی ***مجنون خیروان*** (۱۹۳۹) که لهجه بازیگرانش تونسی بود، توسط کارگردانی فرانسوی ساخته شد. در لبنان، جایی که فراوان‌ترین بینندگان سینما در جهان عرب را داشت، بعد از فیلم ناطق و پیشگام ***در خرابه‌های بعلبک*** (۱۹۳۵) ساخته جولیووبوچی و کریم بوستانی، کمتر پیشرفتی حاصل شد.

پیش از ۱۹۵۲ در لبنان تنها هفت فیلم بلند دیگر ساخته شد که هیچ یک دارای اهمیتی ماندگار نبودند و در سوریه و عراق پیش از ۱۹۴۵ نیز هیچ فیلمی تولید نشد.

سینمای عرب مترادف با سینمای مصر شد. محصولات مصری تدریجاً بازارهای فیلم را در سراسر جهان عرب تسخیر کردند، هر چند پیشرفت اولیه کند بود. در اواسط دهه ۱۹۳۰ که مصر استودیو راه اندازی شد تولید فیلم بلند برای اولین بار به دو برابر افزایش یافت و در ۱۹۴۵ به بیست و پنج فیلم در سال رسید. شاید حجم زیاد این فیلم‌ها، به خودی خود دارای چندان ارزشی نباشد... اما سنت فیلم ماندگاری را در مصر تثبیت کرد.

در این دوره تأثیر تئاتر با حضور سه بازیگر طراز اول در تئاتر مصر، ژرژ ابیاد، یوسف وهبی و نقیب الریحانی بسیار قوی بود، سه بازیگری که همگی وارد سینما شدند. الریحانی که بیش از هر چیز به خاطر ایفای نقش شخصیت تئاتری کیش‌کیش‌بی شهرت داشت، اولین محصول مشترک فرانسه ـ مصر به نام ***یاقوت افندی*** را کارگردانی کرد. فیلم اقتباسی از رمان توپاز نوشته مارسل پانیول است که در ۱۹۳۴ ساخته شد. اما منتقدین در ستایش ***عزم*** (۱۹۳۹) به عنوان اولین نمونه کاملاً مستقل در سینمای مصر متفق‌القولند، فیلمی که به وسیله کمال سلیم (۴۵ـ۱۹۱۳) که عمر کوتاهی داشت کارگردانی شد واولین فیلمی بود که نگاهی واقع گرا به زندگی مصری می‌افکند.

بعد از ۱۹۴۵ پایه‌های صنعت فیلم در عراق بنا شد. در عراق سال ۱۹۴۵ دو فیلم به طور مشترک با مصر تولید شد. با انقلاب ۵۸ که عاقبت به سیطرۀ انگلستان خاتمه داد، حدود یک دوجین فیلم ملی ساخته شد. منتقدین به دو فیلم از این مجموعه توجه خاصی کرده‌اند: ***چه کسی مسئول است؟*** (۱۹۵۶) ساخته عبدالجابر والی و ***سید افندی*** (۱۹۵۸) اثر کامران حسنی (۱۹۵۸). در مصر، دوره بعد از جنگ خیلی زود شاهد نوعی

تحت نوباز خواهد شد (ابوسیف، ۱۹۵۱)، براساس رمان نرز راکن اثر امیل زولا

رونق در تولید فیلم بود، طوری که سطح تولید به بیش از پنجاه فیلم در سال افزایش یافت، رقمی کلی که تا دهه ۱۹۹۰ نیز عمدتاً حفظ شده است. در نتیجه فیلم‌های مصری بر بازار عرب مسلط شدند، و لهجه مصری را به عنوان زبان «رایج» برای فیلم‌های عربی، تحمیل کردند. بیشتر این محصولات همچنان مشتمل بر ملودرام و کمدی‌های فارس ساده انگارانه بودند، در حالی که آزادانه از موسیقی و رقص استفاده می‌کردند.

اما از اوایل دهه ۱۹۵۰ نویسندگان جدی وارد کار سینما شدند، از جمله نجیب محفوظ که بعدها جایزه، نوبل را تصاحب کرد.

سینمای مصر

از ۱۹۴۵ به بعد تعدادی از کارگردان‌های مهم نیز در مصر ظهور کردند: صالح ابوسیف اصلاً به تحصیل بازرگانی پرداخت و در یک کارخانهٔ نساجی مشغول به کار شد. سپس درمطبوعات به نوشتن درباره سینما پرداخت و از این طریق در استودیوهای مصر شغلی به عنوان تدوین‌گر پیدا کرد. از آن جا برای سفری مطالعاتی به رم و پاریس اعزام شد و در بازگشت به عنوان دستیار کمال سلیم در **عزم** (۱۹۳۹) مشغول به کار شد. او قبل از ساختن اولین فیلم بلندش «**همیشه در قلب من**» (۱۹۴۶) که اقتباسی از ***جاده واترلو*** بود، چند فیلم کوتاه ساخت. طی دو دههٔ بعد وی حدود دوازده فیلم ساخت، فیلم هایی که وی را بدل به شخصیتی بارز در صنعت سینمای مصر کردند. از ۱۹۶۳ تا ۱۹۶۵ او به عنوان رئیس سازمان کل سینمای مصر فعالیت کرد. مشخصه‌ای‌ترین آثار او شامل درام‌های سرزنده استودیویی بود که فیلمنامه استواری داشتند و اغلب از چاشنی واقع گرایی برخوردار بودند. با وجود این وی گه‌گاه به سایر ژانرها نیز می‌پرداخت، مثل فیلم ***رایا و سکینه*** (۱۹۵۳) که اثری حادثه‌ای اکسپرسیونیستی بود. از جمله دیگر فیلم‌های مهم ابوسیف در این دوره ***جوانی یک زن*** (۱۹۵۵)، ***قاهره ۳۰*** (۱۹۶۶) و ***پرونده ۶۸*** (۱۹۶۸) هستند.

یوسف شاهین شخصیت بسیار جهان شمول‌تری است. او نیز کارش را در روند کلی سینمای مصر آغاز کرد. وی ابتدا دستیار کارگردان بود و در ۱۹۵۰ اولین فیلمش را ساخت. بیست‌فیلم دیگری که در دو دههٔ بعدی کارگردانی کرد، نمایانگر تسلط وی بر ژانرهای کلیدی سینمای مصر بودند: درام اجتماعی

یوسف شاهین (- ۱۹۲۶)

یوسف شاهین به سال ۱۹۲۶ در اسکندریه متولد شد. پدرش وکیل و از حامیان حزب ملی گرای الوفد (حزب ملی مصر که هدفش استقلال مصر از بریتانیا بود - م) بود او با تعالیم مسیحی پرورش یافت و در کالج انگلیسی زبان ویکتوریا در اسکندریه تحصیل کرد. سپس مدت دو سال در تماشاخانه پاسادنا، نزدیک لس آنجلس به تحصیل نمایش پرداخت. اوکارش را در روند کلی سینمای مصر آغاز کرد، بلافاصله پس از بازگشت از ایالات متحد به عنوان دستیار کارگردان مشغول به کار شد. طی دوره کاری اش فیلمسازی کاملاً حرفه‌ای و علاقمند به حفظ رابطه با بیننده نشان داد. در عین حال شاهین به مجموعه‌ای منسجم از مضامین پرداخته است. در بین آنها مضمون محوری توجه به روانشناسی فرد است که وی از همان ابتدا تلاش فراوانی کرد تا موقعیت اجتماعی آن رامشخص کند. ماحصل کار شاهین نشان می‌دهد که ادراک او نسبت به روابط متناقض فرد و جامعه به نحو فزاینده‌ای عمیق‌تر شده است. در عین حال کار او با نوعی قاطعیت در سبک تکامل یافته است، چنان که از ساختارهای روایی معمول در سال‌های ابتدای کارش به رئالیستی قدرتمند در دهه‌های ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ می‌رسد و در دهه‌های ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰ به تمثیل‌های پیچیده‌تر و درون نگری‌های شخصی بیشتری می‌انجامد. آثار فرهیخته او تلفیقی از جهان وطنی و حس نیرومندی از هویت مصری هستند. این آثار در قالب ساختارهایی روایی قرار می‌گیرند که به نحو فزاینده‌ای پیچیده شده‌اند وفاقد نتیجه قطعی هستند.

اولین فیلم شاهین که در ۲۴ سالگی آن را ساخت ***بابا امین*** (۱۹۵۰) است. فیلم در دورانی پدید آمد که سینمای مصر رو به توسعه بود وشاهین تا مدتی در حیطه قید و بندهای تجاری آن کار کرد. در آن دوران نویسندگان جدی به سینما روی آوردند و شاهین در فیلمش راجع به نبرد الجزایر، جمیله (۱۹۵۰)، همچنین سرود مذهبی و تاریخی اش راجع به مقاومت و وحدت عرب ***صلاح الدین***(۱۹۶۳)، با نجیب محفوظ و عبدالرحمن شرکاوی همکاری کرد. در بین آثار اولیه شاهین ***ایستگاه قاهره*** (۱۹۵۸) فیلم مهمی است. ***ایستگاه قاهره*** به بررسی وضعیت فقرا و محرومین می‌پردازد، وجوه اشتراک فراوانی با نئورئالیسم ایتالیا دارد و همچون ***دزدان دوچرخه*** از سوی کسانی که مسائل‌شان را نشان می‌داد، مورد توجه قرار نگرفت. فیلم فروپاشی روانی روزنامه فروش تحلیلی را تصویر می‌کند که از نظر جنسی سرخورده است و نقش او را شاهین با قدرت و جدیتی قابل تحسین ایفا می‌کند.

حماسه تاریخی ***صلاح الدین*** تصویری از فاتح کبیر و بزرگوار عرب ارائه می‌دهد و نمایانگر اوج تعهد شاهین نسبت به انقلاب ملی است، انقلابی که محرک آن جمال عبدالناصر بود. با وجود این اثر بعدی‌اش ***سرزمین*** (۱۹۶۹۸) لحن بسیار پرسش برانگیزتری داشت. این فیلم دومین شاهکار رئالیستی شاهین است که هم قدرتمندانه قصه شکست وحدت دهقان‌ها را روایت می‌کند و هم آشکارا سیاست ناصر را نسبت به زمین مورد انتقاد قرار می‌دهد. به نحوی کاملاً متضاد، ***انتخاب*** (۱۹۷۰) فیلم تمثیلی پیچیده‌ای است که از عناصر شیزوفرنی و مضمون ادبی دوگانگی استفاده می‌کند تا به بررسی تردیدها و آشفتگی‌های روشنفکران مصری بعد از شکست سال ۱۹۶۷ بپردازد. ***گنجشک*** (۱۹۷۳) به بررسی انتقادی دقیقی از دوران ناصر می‌پردازد و به فسادی حمله می‌کند که شاهین آن را در حکم مشخصه دوران مذکور می‌بیند، در عین حال از وطن پرستی مردم عادی که بهیه قهرمان مؤنث آنهاست، تجلیل می‌کند، لحن انتقادی تند فیلم کافی بود تا دولت سادات آن را مدت دو سال توقیف کند. حدود دوازده سال بعد از ساختن صلاح الدین، شاهین یک دهه توأم با تحلیل اجتماعی و سیاسی را با ***بازگشت پسر متلف*** (۱۹۷۶) تکمیل کرد. فیلم آشکارا آمال و تظاهرهای تازه به دوران رسیده‌های مصری را به تمسخر می‌گیرد.

هر چه تسلط تکنیکی شاهین بیشتر شده است، بیشتر امکان یافته تا به عواطف درونی‌اش مجال بروز بدهد. در اواخر دهۀ ۱۹۷۰ وی شروع به ساختن فیلم هایی کرد که بدل به خود زندگی نامه سه قسمتی وی شدند: ***اسکندریه چرا؟*** (۱۹۷۸)، ***یک قصه مصری*** (۱۹۸۲) و ***اسکندریه: از نو و از نو*** (۱۹۹۰). سه گانه مذکور از ۱۹۴۲ در اسکندریه دوران جنگ آغاز می‌شود که یحیای جوان در آن رویای فرار دارد. این سه گانه تلفیقی از بازسازی، کلیپ‌های فیلم، کمدی فارس و چیزی نزدیک به تراژدی است که مجموعاً تصویری غنی از تعهدات و علایق شاهین ترسیم می‌کند. سه گانه مذکور کل آثار شاهین در دهه ۱۹۸۰ را فرا نمی‌گیرد. علاوه بر این وی ***بدرود بناپارت*** (۱۹۸۵) را کارگردانی کره که فیلمی حماسی تاریخی و محصول مشترک فرانسه - مصر است. همچنین ***روز ششم*** (۱۹۸۷) که ملودرامی سرزنده است. اما سه گانه مذکور نقطه اوجی در خور یکی از معتبرترین سینماگران عرب می‌نماید: و شاید کامل‌ترین تصویری باشد که تاکنون فیلمسازی جهان سومی از خود ترسیم کرده است.

رُی آرمز

گزیده فیلم‌شناسی

بابا امین (۱۹۵۰)؛ جمیله (۱۹۵۸)؛ ایستگاه قاهره (۱۹۵۸)؛ صلاح الدین (۱۹۵۸)؛ سرزمین (۱۹۶۹)؛ انتخاب (۱۹۷۰)؛ گنجشک (۱۹۷۳)؛ بازگشت پسر متلف (۱۹۷۶)؛ اسکندریه... چرا؟ (۱۹۷۸)؛ یک قصه مصری (۱۹۸۲)؛ اسکندریه: از نو و از نو (۱۹۹۰)

کتاب‌شناسی

Bosseno, Christian(ed.) (1985), Youssef Chahine l'Alexandrin.

گنجشک (۱۹۷۳)

در **پسر نیل** (۱۹۸۵۱) ؛ ***ملودرام در مبارزه در دره*** (۱۹۵۴ که عمر شریف را به عرصه بازیگری آورد).؛ حماسه تاریخی در ***صلاح الدین*** (۱۹۶۳)؛ و درام دهقانی ***زمین*** (۱۹۶۹)؛ شاهین طی دوره کاری‌اش که تا دهۀ ۱۹۹۰ تداوم می‌یابد، حیطه‌های بیانی جدیدی را در سینمای عرب بررسی کرد که در آثار اخیرش به تمثیل و روایت شخصی می‌رسد.

توفیق صالح (متولد ۱۹۲۶) کار فیلمسازی را از ۱۹۵۵ آغاز کرد اما دریافت که به دشواری می‌تواند خود را در سینمای مصر تثبیت کند. او تنها چهار فیلم متوالی طی دهه ۱۹۶۰ ساخت که شاید موفق‌ترین آنها ***یاغیان*** (۱۹۶۶) باشد. اما تعهد اجتماعی صالح باعث شد تا وی به سختی بتواند در مصر حمایتی جلب کند. صالح در ۱۹۷۲ به سوریه رفت تا فیلم استادانه **فریب خورده‌ها** (۱۹۷۲) را بسازد که براساس قصه غسان کنفانی از مصائب فلسطینی‌ها در تبعید شکل گرفت. مشکلات صالح طی دهه ۱۹۷۰ به دشواری‌های شاهین شباهت می‌یابد که سه فیلمش در اواخر دهه ۱۹۷۰ به صورت محصول مشترک با شرکت تولید فیلم الجزایری و دولتی ONCIC ساخته شد. همین طور ابوسیف که تنها اثرش در ابتدای دهه ۱۹۸۰ فیلم عراقی ***القادسیه*** (۱۹۸۰) بود.

هر سه کارگردان نام برده طی دوره سیطره سینمای مصر از دهه ۱۹۵۰، در حیطه چند ژانر درون صنعت فیلم کار کردند. اما بعد از فیلم ***بخت تو باز خواهد شد*** (۱۹۵۱، که نجیب محفوظ آن را از رمان ترز راکن نوشته زولا اقتباس کرد) همگی در آثار بعدی‌شان به شکلی واقع گرا و تأثیرگذار به بررسی زندگی مردم طبقه پایین و متوسط مصر پرداختند. ابوسیف ***سرکارگر حسن*** (۱۹۵۳)، ***جوانمرد*** (۱۹۵۷ که مجدداً فیلمنامه‌اش را محفوظ نوشت) و ***میان آسمان و زمین*** (۱۹۵۹) را ساخت. شاهین فیلم ستایش شده ***ایستگاه قاهره*** (۱۹۸۵) و صالح اولین فیلم بلندش رابر اساس اقتباسی از رمان محفوظ، ***خیابان احمق‌ها*** (۱۹۵۵) کارگردانی کرد.

بعد از تثبیت سازمان کل سینمای مصر در ۱۹۶۱، صنعت سینمای مصر در عمل ملی شد. این امر تا دوره‌ای به حمایت‌هایی از سینمای جدی انجامید. اغلب فیلم‌های مهم دهه ۱۹۶۰ به وسیله دولت تهیه شد، آثاری چون ***گناه*** (۱۹۶۵) ساخته هنری برکت کارگردان پرکار (متولد ۱۹۱۴) و **پستچی** (۱۹۶۸) اثر حسین کمال. همچنین باید از آثار صالح، سیف و شاهین نام برد.

اما ملی شدن صنعت فیلم به فاجعه مالی انجامید در نتیجه شاید سینمای مصر دچار نوسازی رایج در جهان اسلام (و جاهای دیگر) نشد. یکی از فیلمسازان جدید مهمی که در این دوره ظهور کرد شادی عبدالسلام (۸۶-۱۹۳۰) بود. هر چند تنها فیلم بلند او ***مومیایی*** (۱۹۶۹) با ستایش بین المللی مواجه شد، هرگز نتوانست واقعاً جایگاهی حرفه‌ای برای خود فراهم کند. تولید کلی در حد پنجاه فیلم در سال باقی ماند، اما در دهه ۱۹۶۰ بسیاری از تهیه کننده‌های مصری به خارج رفتند و در پی آنها کارگردان‌ها نیز روانه شدند، بسیاری از آنها دوران سختی را می‌گذراندند.

یکی از مقصدها لبنان بود، جایی که فیلمسازان مصری (از جمله تا مدتی یوسف شاهین) در تبعید به ساختن فیلم‌های مصری ادامه دادند. اما انتقال مکانی تولیدات فیلم مصر در دهۀ ۱۹۶۰، چندان به تسریع پیدایش سینمایی که اصالتاً لبنانی باشد کمک نکرد. تا آن که در دهۀ ۱۹۷۰ چند فیلمساز با استعداد که در غرب تحصیل کرده بودند، شامل جرج شمشوم. ژوسلین صائب و خصوصاً حینی سرور و برهان علویه ظهور کردند. آنها در چند فیلم بلند که شدیداً تحت تأثیر فنون مستند بودند به مسائل اجتماعی و سیاسی پرداختند.

کارنامه سرور که یکی از معدود کارگردان‌های زن عرب است. شامل ***زمان آزاد سازی*** (۱۹۷۳) می‌شود که به بررسی مبارزه در عمان می‌پردازد. همچنین ***لیلا و گرگ‌ها*** (۱۹۸۴) که قدرتمندانه نقش زن را در جامعه عرب تحلیل می‌کند. علویه مستندی بسیاری تأثیر گذار برای یونسکو ساخته است. ***برای خداوند با فقرا بودن کافی نیست*** (۱۹۷۶)، همچنین دو فیلم بلند تأثیر گذار ساخته است: ***کفر قاسم*** (۱۹۷۴) که راجع به کشتار فلسطینی‌ها است و ***بیروت: رویارویی*** (۱۹۸۲) که به مصیبت لبنان می‌پردازند.

صنعت فیلم ملی مصر در ۱۹۷۲ منحل شد ولی مؤسسه عالی سینما در قاهره به فعالیت ادامه داد. در نتیجه مصر تنها کشور عربی است که فیلمسازانش را در داخل آموزش می‌دهد در اواخر دهۀ ۱۹۷۰ و اوایل دهۀ ۱۹۸۰ نسلی ظهور کرد که رهبر آن محمد خان است. این نسل نسبت به تاریخ و سبک فیلمسازی در مصر آگاهی زیادی نشان داده است. در یکی از قابل تحسین‌ترین پیشرفت‌هایی که در جهان عرب صورت گرفته، گروهی غیر رسمی که رئالیست‌های نوین مصر نام دارد و شامل عاطف الطیب، بشیر الدیک، خیری بشاره و دواد عبدالسید می‌شود، مجموعه‌ای فیلم درون ساختارهای تجاری صنعت فیلم پدید آورده‌اند، صنعتی که با قواعد ژانر شامل قصه هایی سینمایی و استفاده از ستارگان کار می‌کند.

سوریه تا خلیج: جهان عرب در بخش شرقی

در مصر عملکرد سازمان فیلم دولتی شکست پرهزینه‌ای را در پی داشت با وجود این نمونه‌ای برای کشورهای عرب همسایه به وجود آورد سوریه نیز مانند لبنان در دهه ۱۹۶۰ به مکانی برای فعالیت تهیه کنندگان مهاجر مصری بدل شد و یک بخش دولتی نیز در کنار صنعت تجاری توسعه یافت. سازمان کل سینما تا انتهای دههٔ ۱۹۸۰ حدود دوازده فیلم بلند تولید کرد. سیاست سازمان این بود که فیلمسازان جوان مستعد را مورد حمایت دولتی قرار دهد. این سیاست در دهه ۱۹۸۰ با ظهور دو فیلمساز تازه وارد و بسیار مستعد نتیجه داد، هر دو آنهامتولد ۱۹۴۵ هستندو در مسکو تعلیم دیده‌اند: سمیر ذکرا که فیلم‌های ***حادثه‌ای در نیم متری*** (۱۹۸۳) و ***وقایع سال آتی*** (۱۹۸۶) و محمد ملاس که ***رویاهای شهر*** (۱۹۸۴) و ***شب*** (۱۹۹۲) را ساخته است. دیگر فیلمساز متولد سوریه که شهرتی بین المللی به دست آورده عمر امیرالی مستند ساز است که در فرانسه آموزش دیده است. وی بعد از اولین مستند بلندش ***زندگی روزمره در یک روستای سوری*** (۱۹۷۴)، هم در کشورش و هم در فرانسه عمدتاً برای تلویزیون کارکرده است.

به نحوی متضاد، در عراق بخش خصوصی تولید فیلم نتوانست بر بنیانی بایستد که قبل از ۱۹۸۵ شکل گرفته بود. با این همه چند فیلم تولید شد که معروف‌ترین آنها ***نگهبان*** (۱۹۶۸) به کارگردانی خلیل شوقی، بازیگر نقش اول و ***تشنگان*** (۱۹۷۴)، ساخته محمد شکری جمیل، فیلمساز تحصیل کرده در انگلستان بود. سازمان کل سینما که توسط دولت اداره می‌شد در ۱۹۶۴ استقلال یافت. این سازمان قبل از آن که در ۱۹۷۷ به تولید فیلم بلند روی بیاورد، حدود شصت فیلم مستند تولید کرد. اولین فیلم بلند آن سر اثر فیصل الیاسری بود. متعاقباً سازمان مذکور به سیاست سرمایه گذاری بر فیلم‌های حماسی عظیم روی آورد. آثاری که با هزینه‌های چند میلیون دلاری ساخته شدند. بعضی از آنها را فیلمسازان کهنه کار مصری چون توفیق صالح و صالح ابوسیف کارگردانی کردند و بقیه را کارگردان‌های عراقی چون صاحب حاد، الیاسی و شکری جمیل ساختند.

در روایت تاریخ ملی عراق که از طریق رسانه فیلم به صورت محصول مشترک بیان می‌شد تناقضی وجود داشت، این تناقض در ***تضاد علایق*** (۱۹۸۳) ساخته جمیل از سایر موارد آشکارتر است: فیلم از تکنیسین‌های انگلیسی استفاده می‌کند تا مبارزه عراقی‌ها را برای آزادی از قید استعمار بریتانیا

فیلم زمان آزادی‌سازی (۱۹۷۳) اثر کارگردان لبنانی حبیبی سرور

وقایع نگاری کند و حتی قصه این مبارزه را از دیدگاه استعمارگران بریتانیایی (به رهبری البور رید) باز می‌گوید. به رغم چنین سازش‌کاری‌هایی هیچ یک از این محصولات چنان که سازمان کل سینما می‌خواست در سطح بین المللی توزیع نشدند.

همچنین سال‌های اواسط دههٔ ۱۹۶۰ شاهد ظهور فیلمسازان مستعد در بسیاری از نقاط جهان عرب بودند. در کویت خالد صدیق که در موسسه Pune Film and Televisionدر هند تحصیل کرده بود به کشورش بازگشت و به ساختن آثار مستند برای تلویزیون و وزارتخانه‌های دولتی پرداخت، سپس پشتوانه لازم را برای تولید دو فیلم بلند داستانی و جالب پیدا کرد: ***دریای بی رحم*** (۱۹۷۱) و ***عروسی زین***

(۱۹۷۶) محصول مشترک کویت و سودان که بر اساس رمانی از طیب صالح ساخته شد. مبارزه اعراب فلسطینی قبلاً موضوع تعداد بی شماری از فیلم‌های مستند شده بود که فیلمسازان عرب و خارجی ساخته بودند. اما در آثار میشل خلیفی طنینی اصیل و بومی پیدا کرد. خلیفی در مدرسه فیلم بلژیک INSAS به تحصیل پرداخت و با اتکا به یک مرکز تولید فیلم به بررسی مستندگونه‌ای در باره زنان فلسطینی پرداخت، آثار وی شامل ***خاطرات بارور*** (۱۹۸۱)، فیلم بلند داستانی ***عروسی در جلیله*** (۱۹۸۷) و ***آواز سنگ‌ها*** (۱۹۸۸) می‌شود.

مغرب

علاوه براین طی دهۀ ۱۹۶۰ سینماهای ملی نوینی در مغرب عربی به وجود آمد، جایی که فیلمسازانش به بیان نظرات متمایز خود پرداختند، با وجود این اغلب این فیلمسازان در اروپا تحصیل کرده بودند و تاثیر سینمای فرانسه بسیار فراگیر بود. در الجزایر ریشه‌های سینمای نوین طی مبارزه آزادیبخش شکل گرفت. هنگام استقلال سینمای نوین طی مبارزه آزادیبخش شکل گرفت. هنگام استقلال در ۱۹۶۲ سه سازمان سینمایی وجود داشت. اولی مرکز سمعی ـ بصری بود که ابتدا در دهه ۱۹۵۰ بر زمینۀ جبهه آزادیبخش ملی توسط رنه واتیه فرانسوی ایجاد شد. این مرکز برای تولید آثار تبلیغی چپ‌گرایانه شکل گرفت و شش ماه دوام آورد. مرکز دوم شرکت تولید مستقل کازبا فیلم بود که یوسف سعدی آن را اداره می‌کرد و مختص تولیدات بین المللی بود، مانند ***نبرد الجزایر*** (۱۹۶۶) که در آن سعدی نقش تاریخی واقعی خود را در مبارزه آزادیبخش ایفا کرد. همچنین اقتباس لوچینو ویسکونتی از رمان بیگانه که در ۱۹۶۷ ساخته شد. سومین مرکز سازمان فیلم خبری بود که توسط محمد لخدر حمینه تأسیس شد. این مرکز به تولید فیلم بلند نیز پرداخت و به کانون توجه برای طرح ملی شدن صنعت فیلم در ۱۹۶۴ بدل شد. تا ۱۹۶۹ ONCIC علاوه بر تولید انحصار ورود و توزیع فیلم را نیز در اختیار گرفت.

به دلیل این شرایط تولیدی، تجانس قابل تحسینی در محصولات اولیه الجزایری وجود دارد این موج فیلم‌ها، مبارزه آزادی بخش را منعکس کردند: فیلم گردآوری شده ***فجر نفرین شدگان*** (۱۹۶۵) ساخته احمد راشدی و پرداخت داستانی مبارزه ***الجزایری‌ها*** در ***باد اورس*** (۱۹۶۶) اثر محمد لخدر حمینه جزو این آثار هستند. هر دو کارگردان روایت آزادسازی را مجدداً برای مخاطبین عام شکل دادند: راشدی ***تریاک و باتون*** (۱۹۶۹) و لخدر حمینه ***دسامبر*** (۱۹۷۲) و خصوصاً اثر حماسی‌اش ***وقایع نگاری سال‌های آتش زیر خاکستر*** (۱۹۷۵) را ساختند. در ۱۹۷۲ تولید یک سلسله فیلم بر اساس اصلاحات روستایی آغاز شد که اولین آنها ***زغال‌ساز***، نخستین فیلم محمد بوعماری بود. اما قبلاً در اواخر دهه ۱۹۷۰ عقاید فردی گوناگون‌تری شنیده شده بود. مرزوق علوش چند فیلم بلند بسیار متمایز ساخت که با (۱۹۷۶) شروع شد و بعداً محمد زموری ***با سال‌های جنون‌آمیز دگرگونی*** (۱۹۸۳) نگاه بدبینانه‌ای به خط مشی سیاسی انقلاب افکند. آسیه جابر، رمان نویسی که به فیلمسازی روی آورد با The Nouba of the women of Mont Chenova (۱۹۷۸) و ***زردا و آوازهای فراموشی*** (۱۹۸۲) نگاه زنانه خاصی را به سینما آورد. اما در اواسط دهۀ ۱۹۸۰ انحصار دولتی از بین رفته بود و حتی پیشگامان نیز آثار نامتعارفی ارائه می‌کردند که ***آسیاب آقای فابره*** (۱۹۸۲) و ***سرپیچی*** (۱۹۸۲) از آن جمله‌اند.

در تونس، برخلاف الجزایر دولت در ابتدا به هیچ وجه چنین اهداف مشخصی نداشت، اما آن کشور از فرهنگ فیلم قدرتمندی برخوردار است که شاهد آن جشنواره فیلم عرب Journées cinématographiques de Carthage است که از ۱۹۶۸ به صورت دو سالانه در تونس برگزار می‌شود و کانون توجه مهمی برای سینمای عرب پدید می‌آورد. فیلم‌های تولید شده در تونس عمدتاً ماحصل کار فیلمسازان فردگرای متعهد هستند. همچون عمر خلیفی که خود آموخته است و با چند فیلم حادثه‌ای در دهه ۱۹۶۰ مطرح شد. در دهه ۱۹۷۰ عبدالطیف بن عمار مجموعه‌ای از سه فیلم بلند متمایز ساخت: ***قصه‌ای چنین ساده*** (۱۹۷۰)، Sejnane (۱۹۷۳)؛ و غریزه (۱۹۸۰) بعدها نوری بوزید با ***مردان خاکستر*** (۱۹۸۶)، ***نعل‌های طلایی*** (۱۹۸۹)؛ و Beznes (۱۹۹۲) طنین متمایز و بحث انگیزی در جهان عرب داشت، حال آن که فرید بوقدیر منتقد معروف نیز اولین فیلم بلند داستانی‌اش Halfaouine (۱۹۹۰) را ساخت که به همان اندازه شخصی بود.

فیلم‌های تولید شده در مراکش نیز تلفیق مشابهی را نشان می‌دهند. از یک سو بعضی فیلمسازان خواهان موفقیت تجاری هستند، مانند سوهل بن بارکا که به دنبال اولین فیلم ممتازش ***هزار و یک دست*** (۱۹۷۲) بر سایر محصولات مشترکی که ساخت کنترل کمی داشت، فیلم هایی چون ***عروسی خون*** (۱۹۷۷) که اقتباسی از اثر فدریکو گارسیا لورکا بود و Amok (۱۹۸۲) که دیدگاه مغشوشی از خط مشی سیاسی آفریقای جنوبی ارائه می‌داد. از سوی دیگر مومن سمیعی در El Chergui (۱۹۷۵) ***چهل و چهار***، یا ***قصه‌های قبل از خواب***

(۱۹۸۲) و ***خفتان دوست داشتنی*** (۱۹۸۸) همواره به بیان واقعیت‌های خاص مراکش و خلاقیت شکل گرایانه توجه داشته است. آثار حمید بنایی از جمله ***نشانه‌ها***(۱۹۷۰) و احمد بوعنانی مانند ***سراب*** (۱۹۸۰) نیز به همان اندازه مبتکرانه هستند.

کلاً فیلم‌های کشورهای مغرب عربی، به سیاق نمونه‌های مصری ،عامه پسند نیستند و فیلم‌های مغربی بیشتر در جشنواره‌های جهانی نمایش داده می‌شوند تا سینماهای کشورشان. با این همه نشانه سرزندگی و تنوع مداوم سینمای عرب هستند.

ترجمه: علی عامری

Berrah, Mouny, Lévy, Jacques, and Cluny, Clude-Michel (eds.)(1987), Les Cinemas arabes.

Cinema dei paesi arabi(1976), Pesaro: Mostra internazionale del nuovo cinema.

Malkums, Lizbeth, and Armes, Roy(1991), Arab and African Film Making.

سینما در کشورهای جنوب صحرای آفریقا

پ.وینسنت ماگمبه

بیش از هشتاد و پنج سال از حضور سینما به منزله شکلی از سرگرمی در آفریقا می‌گذرد. اولین فیلم‌هایی که در این قاره نمایش داده شدند، فیلم‌های مستندی بودند که اساساً از اروپا و آمریکا می‌آمدند. متعاقباً آثاری که به وسیلهٔ مؤسسه معروف کلنیال فیلم یونیتز و تشکیلات کم دوامی مانند «بانتو سینما فیلم پراجکتز» تولید شدند، فیلم‌های قبلی را تکمیل کردند. این مؤسسات استعماری که به تولید و توزیع فیلم پرداختند، به دلیل نقش‌شان در ترویج روش‌های غربی که با قدرت تحمیل می‌شدند، مورد انتقاد قرار گرفته‌اند. علاوه بر این به شکلی نظام یافته در اضمحلال فرهنگ‌ها و سنت‌های بومی آفریقایی نقش داشته‌اند. گرچه تعدادی از محصولات آنها، به روشی که با علائق آفریقایی همدلانه می‌نمود، روند نوسازی را گسترش دادند. نقش عمومی کلنیال فیلم یونیت (CFU) از جنبه منفی، به شکل مناسبی توسط مانتیا دیاوارا، مورخ تاریخ فیلم آفریقا جمع‌بندی شده است. او می‌نویسد: CFU هر چیز آفریقایی را در حکم خرافه و عقب ماندگی نشان داده است و به بهای تحقیر آفریقا، برای اروپا حماسه آفرینی کرده است، گویی که آنها برای نمایش کارایی اروپایی‌ها، می‌بایست فرهنگ سنتی آفریقا را خفیف می‌کردند. اولین تلاش‌های عملی آفریقایی‌ها برای ساختن فیلم‌های آفریقایی در منطقه جنوب صحرای آفریقا در اواسط دههٔ ۱۹۵۰ صورت گرفت. مغز متفکری که این کوشش‌ها را طرح‌ریزی می‌کرد، پالین سومانو وی‌یرا، مستندساز و محقق بود. این گام‌های اولیه به دلیل فقدان امکانات تولید فیلم و دانش فنی عملی متوقف شد.

سینمای آفریقا در کشورهای فرانسوی زبان

تاقبل از دههٔ ۱۹۶۰ صنعت سینمای معتبری در جنوب صحرای آفریقا وجود نداشت. مردی که با بلند پروازی به ایجاد سینمای بومی آفریقایی پرداخت، سمبنه عثمان رمان نویس معروف سنگالی بود. او دورهٔ یک سال‌های را برای تولید عملی فیلم به صورت خصوصی نزد فیلمسازان با تجربهٔ روسی همچون مارک دانسکوی گذراند و در ۱۹۶۲ به سنگال بازگشت.

در ۱۹۶۳ سمبنه با حداقل منابع مالی و فنی، همچنین استفاده از بازیگران و گروه تولید غیر حرفه‌ای، اولین فیلم کوتاه و معروف خود Borom Sarret را ساخت. سپس در ۱۹۶۵ ***دختر سیاه*** را پدید آورد که نخستین فیلم بلندی بود که در صحرای جنوب آفریقا ساخته شد. اندکی بعد، سمبنه عثمان تبدیل به قدرتمندترین فیلمساز آفریقای سیاه شد. نقش پیشگامانهٔ او منبع الهام بسیاری از فیلمسازان دیگر خصوصاً در کشورهای فرانسه زبان غرب آفریقا بود.

فیلم‌های سمبنه عثمان به سرعت در سطح بین‌المللی مورد ستایش قرار گرفتند. Borom Sarret در جشنوارهٔ فیلم تورز، به عنوان بهترین فیلم شناخته شد. ***دختر سیاه*** جوایز متعددی برد، از جمله جایزهٔ اول در جشنوارهٔ فیلم کارتاژ و جایزهٔ آهوی نقره‌ای در اولین جشنوارهٔ جهانی هنر سیاه‌پوستان که سال ۱۹۶۶ در داکا برگزار شد. طی دورهٔ بعد از فرو پاشی حاکمیت استعمار، فیلمسازان سنگالی نقش پیشگامانه‌ای در گسترش سینمای صحرای جنوب آفریقا ایفا کردند. علاوه بر سمبنه عثمان فیلمسازان سنگالی دیگری بودند که نقش کیفی و کمی آنهابه فرهنگ فیلم قارهٔ آفریقا، غنای فراوانی بخشید.

فیلمسازان مذکور از این قرارند: جیبریل دیوپ مامبتی که هر دو فیلمش Badou Boy (۱۹۷۰) و ***مادر بزرگ بیاحرف بزنیم*** (۱۹۸۹) در جشنواره‌های فیلم آفریقایی جوایز اصلی را تصاحب کردند؛ ترائور ماهاما جانسون، کارگردان ***دختر*** (۱۹۶۹)، بیه بنه دیوگای که فیلم بلندش ***یک مرد، زن*** (۱۹۸۰) یکی از جوایز اصلی جشنواره اوئاگادوگو را برد و بتیلی موسی یورو که با فیلمش ***گواهی فقر*** (۱۹۸۱) در سطح بین المللی شناخته شد.

همچنین سنگال دارای اولین فیلمساز زن آفریقایی است که فیلم بلند ساخته است: سفی فای که در پاریس به تحصیل قوم نگاری و فیلمسازی پرداخت، فیلم هایی ***چون نامه‌ای از دهکده‌ام*** (۱۹۷۵) و Fad Jal (۱۹۷۹) ساخته است.

پس از گذشت سه دهه از اوایل دههٔ ۱۹۶۰، زمینه‌ای قدرتمند برای تولید فیلم در چند کشور فرانسوی زبان، مشخصاً بورکینا فاسو، نیجر، کامرون، ولتای علیا و مالی، همچنین

الجزایر، مراکش و تونس گسترش یافته است. این کشورها فیلمسازان بسیار بلند پرواز و فعالی را به سینمای آفریقا ارائه داده‌اند، فیلمسازانی که به دلیل استعداد و کار خلاقه شان، اکنون شهرتی بین‌المللی یافته‌اند. برجسته‌ترین آنهااز این قرارند: ایدریسا اوئدرائوگو از بورکینا فاسو که آثارش شامل Yaaba (۱۹۸۹) و Tilai (۱۹۹۰) می‌شود؛ مدهوندو از موریتانی که Soleil o (۱۹۷۰) را ساخته است؛ سلیمان سیسه از مالی، خالق فیلم‌های **درخشش و باد** (۱۹۸۷)، وی به جز سمبنه تنها کارگردان آفریقایی است که فیلم هایش در غرب به نحو گسترده‌ای توزیع شده‌اند. کلاً فیلمسازی در کشورهای فرانسوی زبان آفریقا، پیشرفته‌تر از مناطق انگلیسی زبان است. بیش از ۸۰ درصد از فیلم‌های آفریقایی به وسیلهٔ فیلمسازان فرانسوی زبان تولید شده‌اند.

موفقیت فیلمسازان فرانسوی زبان با در نظر گرفتن منابع بسیار ناچیز مالی، فنی و انسانی که روال کار براساس آن بنا شده، چیزی شبیه به معجزه است.

دلایلی برای این موفقیت وجود دارد. پویایی و ابتکار عمل خلاقانه فیلمسازان آفریقایی، مانند سمبنه عثمان که به رغم تمام موانع در کشور خود فعالیت کرده‌اند، در ساختن فیلم‌های خطیر و مستقل، نقش مهمی داشته است. هم‌زمان در کشورهای فرانسوی زبان آفریقا، از جمله سنگال فیلمسازان تا حد قابل قبولی از سوی دولت حمایت شده‌اند. این حمایت باعث شده تا طی فرآیند پیچیده تولید فیلم از فشار مالی بر فیلمسازان کاسته شود. اما در عین حال بدین معنی است که دست سانسور دولتی برای تحمیل محدودیت در تولید و توزیع فیلم باز بوده است. مثلاً دولت سنگال امکان داشته تا تولید و توزیع فیلم‌های مشخصی را که «نامطلوب» بوده‌اند متوقف کند.

حمایت عملی دولت فرانسه و تا حد کمتری دولت بلژیک باعث شد تا تولید فیلم در آفریقای فرانسوی زبان به نحو قابل توجهی افزایش یابد. بر خلاف انگلستان، سیاست‌های استعماری و پسا ـ استعماری فرانسه، حول مفهوم «قاعده مستقیم» ارائه می‌شود که به شراکت مستقیم تشکیلات فیلم فرانسه و حتی مهم‌تر از آن وزارت تعاون فرانسه در تولید و توزیع فیلم می‌انجامد. فرانسه تهیه کننده اصلی منابع مالی برای فیلمسازان آفریقایی بوده است. این فیلمسازان برای انجام مراحل بعد از فیلمبرداری از استودیوهای پیشرفته فرانسوی استفاده کرده‌اند. بسیاری از فیلمسازان و گروه فنی آفریقایی در بهترین مدارس سینمایی فرانسه آموزش دیده‌اند. همچنین فیلمسازان آفریقایی اغلب برای تولیدات مشترک و مهم با وزارت تعاون فرانسه و فیلمسازان منفرد فرانسوی انتخاب شده‌اند، مثلاً سلیمان سیسه معمولاً در گروه فیلمسازی‌اش با هر دو گروه فنی فرانسوی و آفریقایی کار می‌کند.

حمایت خارجی به نحوی اجتناب‌ناپذیر، بهایی در پی داشته است. مقامات وزارت تعاون فرانسه و فیلمسازان فرانسوی که فیلمسازان آفریقایی با آنها همکاری کرده‌اند، اغلب متهمند که دیدگاه‌های زیبایی شناسانهٔ خود را به منزلهٔ روشی برای داوری فیلم‌ها تحمیل می‌کنند (دیاوارا ۱۹۹۲). این تحمیل به شکل کنترل و سانسور محصولات سینمایی توسط مقامات فرانسوی نمود یافته است.

آفریقای انگلیسی زبان

رشد فیلمسازی در آفریقای انگلیسی زبان بسیار کندتر از مستعمرات قبلی فرانسه بوده است، با وجودی که فیلمسازان کشورهای انگلیسی زبان مانند غنا و نیجریه از امتیازات نادری برخوردار بوده‌اند که همتاهایشان در کشورهای فرانسوی زبان به آن دسترسی نداشته‌اند. آفریقای انگلیسی زبان در دورهٔ استعمار برای گسترش آن‌چه می‌توانست صنعت فیلمی کارآمد و تأثیر گذار باشد، از جنبه فنی مجهزتر بود. «بانتو فیلم پراجکتز» که اکنون به بدی از آن یاد می‌شود، نیجریه و غنا را مجهز به استودیوها و لابراتوارهای تولید کرد. اتفاقی که در مستعمرات فرانسه رخ نداد. تصور می‌شود که غنا، حتی پیش از آن‌که سمبنه عثمان اولین فیلم بلند آفریقایی را بسازد، دارای مجهزترین استودیوهای این قاره بوده است. در این بین، فیلمسازان نیجریه به منزلهٔ پیشگامان آن‌چه «سینمای فولکلوریک» نام دارد، ابتکارات بیشتری دراین نوع سینما نشان دادند.

علت فقدان صنعت سینمای قوی در این بخش از آفریقا، اغلب سیاست‌های استعماری و پسا ـ استعماری انگلستان در این بخش از آفریقا قلمداد شده است. تشکیلات استعماری انگلستان علاقه‌ای به حمایت از گسترش صنعت فیلم آفریقایی و بومی نداشت. برخلاف فرانسوی‌ها که آفریقاییان را برای چنین مرحله‌ای آماده کردند، انگلیسی‌ها عدهٔ کمی از دست‌اندرکاران فنی را آموزشی دادند و هیچ توجهی به آموزش کارگردان‌ها، تهیه‌کنندگان و بازیگران آفریقایی نکردند. نتیجه این بی‌تفاوتی استعماری و پسا ـ استعماری انگلیسی‌ها نسبت به گسترش سینما در آفریقا، تراژیک بوده است.

امروزه آفریقای انگلیسی زبان در تولید فیلم‌های بلند، نسبت به آفریقای فرانسوی زبان بسیار عقب مانده است. تنها فیلمسازان آفریقایی و انگلیسی زبانی که شناخته شده‌اند،

سمبنه عثمان (ـ۱۹۲۳)

سمبنه عثمان شاید تحسین شده‌ترین فیلمساز آفریقایی باشد. نقش پیشگامانهٔ او منشأ الهام برای سایر کارگردان‌ها در سنگال و سراسر قاره بوده است، همچنین فیلم‌هایش در سراسر جهان به نمایش درآمده و تحسین شده‌اند. هنگامی که در اوایل دههٔ ۱۹۶۰ سنگال را ترک کرد و مدت یک سال به مدرسهٔ فیلم رفت، رمان نویس معتبری بود. پس از بازگشت به وطن، قصه‌های خود را برای فیلم‌هایش اقتباس کرد. وی با شرایطی فوق العاده دشوار، با حمایت مالی و فنی اندک یا اصلاً بدون این حمایت‌ها به کار پرداخت. او در فیلم هایش با جدیت فراوان سنت‌ها و فرهنگ آفریقایی را تصویر کرد. از این روی به سینمای او گه‌گاه با عباراتی چون «فولکلوریک» اشاره کرده‌اند. هر چند در عین این که از شکل‌ها و تصاویر سنتی، اقتباس و استفاده می‌کند به گونه‌ای عمیق درگیر مسائل و کشمکش‌های آفریقای معاصر است.

سمبنه مدرسه را به طور رسمی در ۱۴ سالگی ترک کرد و با تعمیر اتومبیل، نجاری و ماهیگیری زندگی‌اش را گذراند. او در اوقات فراغت عمدتاً به دیدن اجراهای گروه‌های تئاتر می‌رفت. گروه‌هایی که آثارشان عامه پسند و بر اساس مسائل اجتماع بود، همچنین به قصه‌های نقالان سنتی گوش می‌داد که گریو نام دارند. بعدها سمبنه از دانش خود پیرامون فرهنگ سنتی سنگال در نوشته‌ها و فیلم‌هایش استفاده کرد. مثلاً در فیلم کوتاهش **Niaye**(۱۹۶۴) سمبنه از حضور یک گریو برای روایت قصه دختری سیزده ساله‌ای استفاده می‌کند که به وسیلهٔ پدر خود، رئیس قبیله باردار می‌شود. این رویداد، منجر به تراژدی هایی پی در پی برای ساکنین روستا می‌شود. آنها دختر نوجوان و فرزندش را طرد می‌کنند، با وجود این مسائل‌شان را نزد مقامات دولت استعماری فرانسه افشاء نمی‌کنند، زیرا این امر باعث تحقیر آنها در چشم بیگانگان می‌شود. سمبنه نه تنها از گریو به منزله راوی قصه استفاده می‌کند، بلکه او را در بطن بازی پیچیده درام قرار می‌دهد و به وی امکان می‌دهد تا به عنوان یکی از اعضای جامعه سنتی روستا، احساسات خود را بیان کند.

در **دختر سیاه** (۱۹۶۶)، اولین فیلم بلندی که در جنوب صحرای آفریقا ساخته شد، سمبنه «سنت نقاب» در سنگال را دستمایه قرار می‌دهد. وی با استفاده از تصویر نقاب که آیین رقص و آواز را تداعی می‌کند، به جستجوی زبانی سینمایی می‌پردازد که از جنبه بصری به فرهنگ او مرتبط می‌شود. **دختر سیاه** حول تجربیات روزانهٔ دیوئانا می‌گردد که دختری آفریقایی و خدمتکار خانه است. اربابان دیوئانا او را با خود فرانسه می‌برند. دیوئانا که شدیداً احساس تنهایی می‌کند، آرامش را در یک نقاب می‌یابد، تنها چیزی که به زندگی وی در آفریقا مربوط می‌شود. گر چه فیلم در اروپا می‌گذرد، مملو از تصویرپردازی مؤثر آفریقایی است ـ نقاب به خودی خود در حکم نماد فرهنگی قدرتمندی کارکرد می‌یابد. دیوئانا خود را می‌کشد و نقاب به خانواده‌اش در آفریقا برگردانده می‌شود. فیلم با سکانسی دراماتیک پایان می‌یابد که در آن، برادر دختر مرده نقاب را بر چهره می‌زند و مردان فرانسوی را تا خارج از محدوده مسکونی آفریقایی، تعقیب می‌کند.

سمبنه در کمدی **زالا** (۱۹۷۴) که شاید بهترین فیلمش باشد به نقش جادودرمان‌گرها **Witchdoctors** برزمینهٔ آفریقای نوین می‌پردازد . ال حاجی عبدالقادر بیه، تاجر شهری که چند همسر دارد، درمی‌یابد که دچار ناتوانی جنسی است با مراجعه به جادو درمان‌گرهای متعدد، سعی دارد تا خود را معالجه کند. بیه که زمینِ گدای نابینایی را غصب کرده است، تدریجاً می‌پذیرد که به نفرین او دچار شده است. گدای نابینا به بیه توصیه می‌کند که برهنه شود تا تمام گداهای محل به او تف بیندازند، به این امید که علاج یابد. فیلم، تکبر و ریاکاری تجار ثروتمند و طبقات سیاسی را به تمسخر می‌گیرد. با وجود این سمبنه نسبت به روش معالجه جادو درمان گرها لحنی نوستالژیک یا احساساتی ندارد، بلکه به بیننده امکان می‌دهد تا نسبت به جنبه‌هایی از جامعه سنتی آفریقایی، دیدگاهی انتقادی پیدا کند.

بسیاری از فیلم‌های سمبنه دارای پیام‌های سیاسی و اخلاقی قوی هستند. فیلم‌های او با هدفی اخلاقی طرح‌ریزی شده‌اند تا هنر «رهایی بخش» باشند، با شرارت‌های جامعه چه از نوع سیاسی ،اقتصادی یا فرهنگی مبارزه کنند. مثلاً فیلم کوتاه **Taaw** دربارهٔ جوان بی‌کاری است که نمی‌تواند شغلی در بندر پیدا کند، زیرا پول کافی برای رشوه دادن به نگهبان ندارد. وقتی عاقبت‌پول را تهیه می‌کند، تمام مشاغل واگذار شده‌اند. وی به حقیقت تلخی در مورد نظام اجتماعی معاصر پی می‌برد، این که برای بقا در این جامعه یا باید پلیس بود یا خبرچین اجیر شده یا عضو پارلمان. بعد از نمایش ***حوالهٔ پول***، سمبنه به دلیل نمایش سطوح هولناکی از مصیبت و فقر در میان شهروندان سنگالی، از سوی مقامات با توفانی از انتقاد مواجه شد. سمبنه طی دوران فعالیتش همواره با این نوع انتقاد و سانسور رسمی‌مواجه بوده است. **مردم** (۱۹۷۷) تغییر دین مردم سنگال به اسلام و مصیبت نظام سیاسی را منعکس می‌کند. فیلم از سوی مقامات، اهانت‌آمیز تلقی شد و مدت هشت سال توقیف بود. **مردم** در قرن هفدهم می‌گذرد و کشمکش بین رسوم سنتی آفریقایی و فرهنگ‌های متجاوز خارجی را در کانون توجه قرار می‌دهد. **مردم** واکنش‌های چند بعدی سنت گرایان آفریقایی را نسبت به ورود اسلام، مسیحیت و استعمار تحلیل می‌کند.

سمبنه همچون سایر فیلمسازان جنوب صحرای آفریقا، فشار سانسور را نه فقط از درون آفریقا بلکه از سوی حامیان خارجی، خصوصاً فرانسوی نیز تحمل کرده است. بیشتر منابع فنی و مالی برای گسترش سینما در کشورهای فرانسوی زبان آفریقا، به وسیلهٔ فرانسوی‌ها تأمین شده است.

دختر سیاه از سوی وزارت تعاون فرانسه نظارت و توقیف شد، زیرا توجه مخاطب را معطوف به مهاجران سیاه پوست کرد که در این مورد خاص خدمتکاران محلی بودند. فیلم ***خدای رعد*** که سمبنه در ۱۹۷۲ ساخت، مدت پنج سال به وسیله فرانسوی‌ها از چرخه توزیع دور ماند، زیرا تصویری انتقادی از قواعد استعماری فرانسه ارائه می‌داد. وقتی عاقبت نمایش داده شد، پایانش تغییر یافت. چنان که به جای نمای اجساد در آغاز کشتار جمعی، پرده‌ای سفیدنشان داده شد.

سمبنه که یکی از نخستین و بهترین فیلمسازان آفریقای سیاه است، نقشی حیاتی در پیشرفت فنی، هنری، سیاسی و روایی سینمای صحرای جنوب آفریقا ایفا کرده است. بدین ترتیب هویت این سینما رادر اذهان بینندگان آفریقایی و اروپایی به یک اندازه تثبیت می‌کند.

پ. وینسنت ماگُمبه

گزیده فیلم‌شناسی:

فیلم‌های کوتاه:

Borom Sarret (۱۹۶۳)؛ Niaye (۱۹۶۴)؛ Taaw (۱۹۷۱).

فیلم‌های بلند:

دختر سیاه (۱۹۶۶)؛ حواله پول (۱۹۶۸)؛ خدای رعد / خدای آسمان (۱۹۷۲)؛ زالا (۱۹۷۴)؛ مردم (۱۹۷۷).

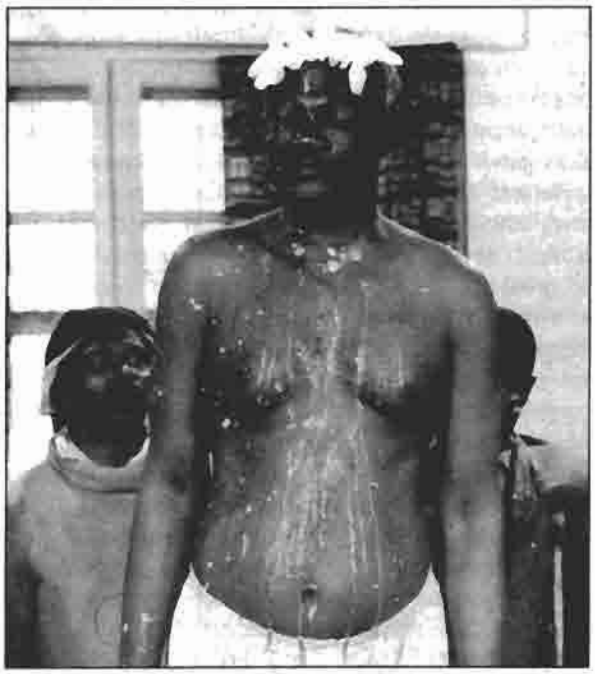
Camp de Thiaroye (۱۹۸۷).

کتاب‌شناسی:

Diawara, Manthia(1992), African Cinema.

Griot: شاعر، موسیقیدان و نقالی که سیار است و در شمال و غرب آفریقا به بازخوانی تاریخ قبیله یا خانوادهٔ افراد می پردازد. همچنین گریو نقال حکایات عامیانه تاریخی و قصه‌های روستایی است. مترجم

زالا (۱۹۷۴)، شاهکار سمبنه عثمان



عبارتند از: هایله گریما (اتیوپی)، کوا آناش (غنا)، اُلا بالوگان (نیجریه)، سواگامبا (کنیا)، عبدالقادر سید (سومالی) و یکی دو نفر دیگر. آفریقای جنوبی فیلمسازان متعددی پرورش داده است. مشخص‌ترین آنها آنانت سینگ است که فیلم بلندش ***سارافینا*** از هر دو جنبه منتقدانه و تجاری به موفقیت رسید.

اکنون که نظام تبعیض نژادی در آفریقای جنوبی سقوط کرده است، با در نظر گرفتن منابع غنی مالی و فنی که در این جمهوری وجود دارد (منابعی که مدت‌ها در اختیار سفیدپوستان بود)، امید فراوانی می‌رود که سینما در آفریقای انگلیسی زبان جهشی رو به جلو داشته باشد.

مسائل آموزش و توزیع

در سراسر تاریخ سینمای آفریقا، فیلمسازان این قاره با مشکلات بی‌شماری در کارشان مواجه شده‌اند. این مشکلات اغلب بسیار تفوق‌ناپذیر نموده‌اند، چنان که ساخته شدن فیلم‌های فراوان در شرایط مذکور، معجزه‌آسا به نظر می‌رسد.

یکی از بزرگترین موانعی که رویاروی فیلمسازان آفریقایی قرار دارد، فقدان تسهیلات آموزشی جدید در زمینهٔ سینما است. این وضع منجر به تولید ضعیف و منابع فنی ناچیز در کار سینما شده است. بسیاری از تهیه کنندگان، بازیگران غیر حرفه‌ای و عدهٔ کمی از افراد پشتیبانی فنی را به کار می‌گیرند. در نتیجه گه‌گاه کیفیت فیلم‌ها بسیار نازل است. برای گسترش مراکز آموزش سینما، تلاش هایی خصوصاً در غنا، بورکینا فاسو و تا حدی کمتر در کنیا و تانزانیا صورت گرفته است. اما این تلاش‌ها همواره در ایجاد امکانات آموزشی پیوسته، برای حرفه‌ای‌های سینمای آفریقا موفق نبوده است.

در غنا مدرسهٔ فیلم غنا با حمایت شخص رئیس جمهور، کوامه نکروما توسعه یافت. این مدرسه تا مدتی از موقعیت ممتازی برخوردار بود و دانشجویان را از سراسر قارهٔ آفریقا آموزش می‌داد. به هر روی فروپاشی اقتصادی و سایر مسائل منجر به تضعیف منابع پایه فنی و انسانی مدرسه شد.

در بورکینا فاسو، مؤسسهٔ آفریقایی آموزش سینما (INAFEC) در اوئاگادوگو به دلیل شرایط وخیم اقتصادی، ناچار به تعطیل شد. در این شرایط فیلمسازان آفریقایی به نحو فزاینده‌ای متکی بر مؤسسات آموزشی در خارج شده‌اند. مهم‌ترین مدارس سینمایی که فیلمسازان آفریقایی را آموزش داده‌اند، در روسیه (موسسهٔ سینمایی مسکو)، فرانسه (خصوصاً ایدک و کنسرواتوار سینمای مستقل فرانسه)و

بلژیک هستند.

به هر صورت، وابستگی بیش از حد به آموزش در خارج می‌تواند آزادی و استقلال فیلمسازان آفریقایی را برای گسترش رهیافت‌ها و روش‌های برخوردشان با رسانه، محدود کند.

فیلمسازان آفریقایی، همواره در توزیع فیلم هایشان با مسأله مواجه بوده‌اند. امروزه این مسائل حتی در خود آفریقا نیز آسان‌تر نشده‌اند. دخالت انحصار طلبانه بین المللی، باعث شده تا آفریقایی‌ها نتوانند آن‌طور که می‌خواهند، فیلم‌های سایر آفریقاییان را ببینند. بازارهای فیلم مملو از محصولاتی است که توسط چند شرکت قدرتمند و خارجی از امریکا، اروپا و شبه قاره هند توزیع می‌شوند. فیلمسازان آفریقایی کوشش‌های مستمری انجام داده‌اند تا این انحصار شدید را از بین ببرند.

در ۱۹۶۹ فدراسیون هواداران سینما در آفریقا (FEPACI) ایجاد شد، تشکیلاتی که سراسر آفریقا را فراگرفت تا مستقیماً با انحصارطلبی موجود در توزیع فیلم مقابله کند.

از آن زمان تشکیلاتی در قاره ایجاد شده‌اند که سینمای بومی و ملی راکنترل می‌کنند. این تشکیلات تأثیری اندک ولی مهم بر مراحل تولید و توزیع فیلم در آفریقا داشته‌اند. در بعضی کشورها، دولت با ملی کردن سالن‌های سینما و ایجادگروه هایی برای سهولت توزیع محصولات سینمایی که به وسیله فیلمسازان آفریقایی ساخته می‌شوند، میانجی‌گری کرده است.

سینمای آفریقا، از نظر توزیع در بازارهای خارجی همچنان در حاشیه قرار دارد، هر چند فیلم‌های آفریقایی در جشنواره‌ها و بازارهای بین المللی حضوری فعال و فزاینده دارند. اغلب سینماهای عمومی در اروپا و آمریکا هرگز فیلم آفریقایی نمایش نداده‌اند و سهم فیلم‌های آفریقایی در مؤسسات آموزشی و غیره به نحو تأسف‌باری اندک است. نیازی فوری برای توزیع منصفانه‌تر فیلم‌های آفریقایی در این قاره و بازارهای بین المللی فیلم وجود دارد.

شاید نیاز حتی فوری‌تر، ارتقاء کیفیت فیلم‌هایی باشد که در آفریقا تولید می‌شود تا بدین ترتیب قدرت رقابت آنهادر قاره و خارج از آن افزایش یابد. هیچ شکی وجود ندارد که کمبود تسهیلات کامل فنی و فقدان افرادی که به طور حرفه‌ای برای مرحلهٔ تولید آموزش دیده باشند، قابلیت فیلمسازان آفریقایی را برای رقابت شدیداً محدود کرده است.

جشنواره‌های فیلم

جشنواره‌های فیلم آفریقایی در داخل و خارج از این قاره نقش مهمی در ترویج ابتکار عمل و اقدامات خلاقانهٔ فیلمسازان آفریقایی داشته‌اند. جوایزی که برای بهترین فیلم اهدا می‌شوند، همواره رقابت سالمی ایجاد کرده‌اند که منجر به تولید فیلم‌های باکیفیت بیشتری شده است. این جشنواره‌ها محمل مؤثری‌برای

باد (سلیمان سیسه ،۱۹۸۲) داستان نقش دو دانشجو در شورشی دانشجویی

تبادل نظر بین حرفه‌ای‌های دست‌اندر کار تولید از یک سو و فیلمسازان یا آنهایی که فیلم هایشان را مشاهده می‌کنند یا می‌خرند از سوی دیگر است. این جشنواره‌ها سکوهایی آرمانی برای ترویج همکاری قاره‌ای و منطقه‌ای هستند. همچنین با تشویق تجارت فیلم در داخل آفریقا و امکان صادرات، قابلیت بازاریابی برای فیلم‌های آفریقایی را فراهم می‌سازند.

بزرگ‌ترین و چشم‌گیرترین جشنوارهٔ فیلم در قاره، جشنواره سراسری فیلم و تلویزیون آفریقا (FESPACC) است که از ۱۹۶۹ هر سال در اوئاگودوگو، بورکینا فاسو برگزار می‌شود.

در اکتبر ۱۹۹۳ جشنواره فیلم جنوب آفریقا در حراره، زیمبابوه برگزار شد. بنا به گفتهٔ کیت شیری مدیر جشنواره، حضور انبوه فیلمسازان و بینندگان از سراسر قارهٔ آفریقا، نمایانگر سطح بالا و نوینی از فعالیت‌های سینمایی در آفریقای انگلیسی زبان است. موفقیت جشنواره به وضوح، آینده‌ای درخشان را برای کل سینمای آفریقا نشان می‌دهد.

ترجمه: علی عامری

کتاب‌شناسی

Diawara, Manthia (1992), African Cinema.

Rouch , Jean (1967), Films ethnographiques sur L'Afrique noire.

Shiri, Keith (ed). (1993) , Africa at the Pictures.

سینمای ایران

حمید نفیسی

دورهٔ صامت

سینمای ایران تا ۱۹۳۰ که اولین فیلم بلند و داستانی ایرانی ساخته شد، کلاً به تولید فیلم‌های غیرداستانی پرداخت. پیش از جنگ جهانی اول، اغلب فیلم‌های مستند با حمایت خاندان سلطنتی قاجار ساخته می‌شدند. بینندگان این فیلم‌ها نیز، خاندان مذکور و طبقات بالای اجتماع بودند. بدین ترتیب نمونه‌ای از سینمایی خصوصی و حمایتی پدید آمد. بدین ترتیب نمونه‌ای از سینمایی خصوصی و حمایتی پدید آمد. این فیلم‌ها به خودی خود «ابتدایی» و شامل تکه فیلم‌هایی از رویدادهای خبری، وقایع و صحنه‌های دیدنی از جمله خاندان سلطنتی بودند که معمولاً در نمای دور فیلمبرداری می‌شدند.

اولین تکه فیلم غیرداستانی ایرانی در ۱۸ آگوست ۱۹۰۰ در اوستاند بلژیک فیلمبرداری شد، هنگامی که حدود پنجاه کالسکه در رژه «جشن گل‌ها»، شاه ایران را حین دیدار از محل گلباران کردند. این رویداد به وسیله میرزا ابراهیم‌خان عکاسباشی، فیلمبردار رسمی دربار و با یک دوربین گومون فیلمبرداری شد. عکاسباشی این دوربین را چند هفته قبل در پاریس و به دستور شاه خریده بود. پس از بازگشت به ایران عکاسباشی از مراسم مذهبی محرم و سایر صحنه‌های دیدنی از جمله شیرهای باغ وحش سلطنتی فیلمبرداری کرد. این فیلم‌ها همراه با تکه‌فیلم‌های فرانسوی و روسی، طی مراسم عروسی، تولد و ختنه‌سوران در منازل مقامات عالی‌رتبه و کاخ سلطنتی نمایش داده می‌شد.

اولین سینمای عمومی در ایران سینمای غیرتجاری سُلی بود که هیئت مبلغان کاتولیک آن را در سال ۱۹۰۰ در تبریز برپا کرد. اما اولین بار تاجری به نام ابراهیم‌خان صحاف‌باشیِ تهرانی بود که در نمونه‌ای از سینمای تجاری و عمومی به وجود آورد. او فیلم‌هایی از اروپا وارد کرد و در حیاط پشت مغازه‌آنتیک فروشی‌اش به نمایش گذارد. در نوامبر ـ دسامبر ۱۹۰۴ وی سینمایی تجاری در تهران افتتاح کرد که عمر کوتاهی داشت.

اقلیت‌های قومی و مذهبی، نقش مؤثری در گسترش سینمای نوپای ایران داشتند، همچون تعدادی از پیشگامان سینما که در خارج تحصیل کرده بودند و با نخبگان حاکم ارتباط داشتند. به‌رغم ازدیاد اماکن نمایش، سینما عمدتاً چه از نظر محتوای تکه‌فیلم‌ها و چه از نظر اماکن نمایش، همچنان در انحصار طبقات بالای اجتماع باقی ماند. حداقل سه دلیل مهم برای دوام سینمای خصوصی و حمایت‌شده وجود دارد. اولی مرتبط با نمونه سینمایی است که در آغاز اشاره کردیم و از طریق آن فیلمسازان دربار یا مورد حمایت دولت، فیلم‌هایشان را به طور خصوصی برای طبقات بالا نمایش می‌دادند. حمایت دولتی از فیلم‌های مستند تا به امروز و در دوره جمهوری اسلامی ادامه دارد. دلیل دوم این است که امکانات زیربنایی فنی و اقتصادی (از جمله لابراتوارها، کلاس‌های بازیگری، مدارس آموزش تکنیسین و مقررات مربوطه) که برای حمایت از صنعت سینمای بومی ضرورت داشت، هنوز توسعه نیافته بودند. عامل سوم شرایط عمومی اجتماع و برخوردهای فرهنگی بود که علیه رشد صنعت سینمای داخلی صورت می‌گرفت، از جمله رقم بالای بی‌سوادی و این عقیده که تماشای فیلم منجر به فساد اخلاقی می‌شود، همچنین ممنوعیت‌های مذهبی که علیه رفتن به سینما و بازیگری، خصوصاً برای زنان وجود داشت. تقاضای سانسور شدید فیلم‌های وارداتی امر نامتعارفی نبود.

اولین فیلم داستانی و بلند ایرانی ***آبی و رابی*** (۱۹۳۰) به کارگردانی آوانس اوهانیان یکی از ارامنه ایرانی بود، کمدی صامت و سیاه و سفیدی که ماجراهای دو مرد، یکی بلندقد و دیگری کوتاه‌قد را تصویر می‌کرد. اثر بعدی اوهانیان ***حاجی آقا آکتور سینما*** (۱۹۳۲)، از نظر فنی فیلم سنجیده‌ای بود که با شیوه‌ای خود ـ بازتابنده، به اتهام فساد اخلاقی پرداخت که علیه سینما مطرح شده بود. فیلم قصه مردی مذهبی و سنتی را بیان می‌کند که دچار تحول می‌شود، نفرتش را نسبت به سینما از دست می‌دهد و اعلام می‌کند که سینما در ترقی عده زیادی از ایرانیان نقش ارزشمندی داشته است.

دورهٔ سینمای ناطق

در اوایل دههٔ ۱۹۳۰ تکه‌فیلم‌های ناطق خارجی (محصولات پارامونت، مترو، مووی‌تُن، اوفا و پاته) در ایران نمایش داده شدند. سینمای ایران نه تنها از اقوام داخلی، مهاجران و تحصیلات غربی فیلمسازان خود، بلکه از مبادله با کشورهای همسایه نیز استفاده برد. اولین تکه فیلم فارسی ـ زبان ناطق که

دونده (امیر نادری، ۱۹۸۵)

سال ۱۹۳۲ نمایش گسترده‌ای در ایران داشت، به وسیله یک فیلمبردار تُرک در ترکیه فیلمبرداری شد. تکه فیلم مذکور نشان می‌داد که محمدعلی فروغی، نخست‌وزیر ایران در حال تبادل نظر با کمال آتاتورک است و نطق کوتاهی به فارسی ایراد می‌کند. بینندگانی که به شنیدن زبان فارسی بر پرده سینما عادت نداشتند، با دیدن آن حیرت‌زده شدند.

فیلمنامه اولین فیلم بلند ناطق و فارسی ـ زبان **دخترلُر** (۱۹۳۳) به وسیله عبدالحسین سپنتا، شاعر ایرانی نوشته شد و اردشیر ایرانی آن را در هندوستان کارگردانی کرد. فیلم قصه عاشقانه ملودراماتیکی داشت و در عین حال ملی‌گرایی ایرانی را می‌ستود. نمایش آن در ایران بسیار موفقیت‌آمیز بود و سپنتا از مقر خود در هندوستان شروع به تولید و صدور رشته فیلم‌هایی براساس قصه‌های عامیانه و حماسه‌های ایرانی کرد. این فیلم‌ها از نظر شکل و مضمون، شبیه به ژانر هندی و محبوب حماسی بودند. نخستین فیلم بلند فارسی‌زبانی که در داخل ایران تولید شد، ***توفان زندگی*** به کارگردانی اسماعیل کوشان در ۱۹۴۸ بود. یک سال بعد کوشان ***زندانی امیر*** (۱۹۴۹) را ساخت که فیلم شسته رفته‌تری بود. موفقیت فیلم‌های کوشان که در استودیو پارس‌فیلم وی تولید می‌شد جان تازه‌ای به صنعت داخلی بخشید و باعث افزایش استودیوهای جدید فیلم گشت. همچنین سانسور شدیدی که از اوایل دهه ۱۹۴۰ حاکم و مانع از توزیع بسیاری از فیلم‌های خارجی شد، به رشد تولید فیلم‌های ایرانی کمک کرد. مثلاً در ۱۹۴۰ تقریباً ۲۵۳ فیلم سانسور شد که از این میان ۱۵۹ فیلم آمریکایی، ۳۲ فیلم آلمانی، ۳۱ فیلم فرانسوی و ۱۹ فیلم انگلیسی بودند. سانسور بر فیلم‌هایی تحمیل می‌شد که نشان‌دهنده انقلاب، شورش و اعتصاب بودند، یا هرزگی، صلح‌طلبی و گرایش‌های ضد ـ اسلامی را نشان می‌دادند. تسلط جهانی ایالات متحد که در پی جنگ جهانی دوم به وقوع پیوست، تأثیر عمیقی بر گسترش فیلم مستند در ایران داشت. بخشی از سیاست ایالات متحد این بود که قلوب و اذهان مردم در کشورهای غیرکمونیست را تسخیر کند، خصوصاً در کشورهایی مانند ایران که با اتحاد جماهیر شوروی هم‌مرز بودند. در همین روند، آژانس اطلاعاتی ایالات متحد طرح جاه‌طلبانه‌ای را برای نمایش و تولید فیلم در این

کشورها آغاز کرد. در چهارچوب این طرح گروهی از اساتید و فیلمسازان آمریکایی (تیم دانشگاه سیراکیوز) در اوایل دهۀ ۱۹۵۰ از ایران بازدید کردند تا لابراتوارهای ظهور فیلم تأسیس کنند و ایرانی‌ها را برای ساختن فیلم‌های مستند و آموزشی تعلیم‌دهند. آنها همچنین به ساختن تکه فیلم‌هایی پرداختند که اخبار ایران نام داشت و تأیید شاه و آمریکا ساخته می‌شد. ۴۰۲ نسخه از این تکه فیلم‌ها در سالن‌های عمومی سراسر کشور نمایش داده شد.

دورۀ جدید: ۱۹۷۸-۱۹۶۰

سال‌های دهه ۱۹۶۰، برای ایران سال‌های پرآشوبی بود. از سال‌ها دلارهای نفتی و جهانی شدن سرمایه، نوید نوعی آزادی را می‌داد و از طرف دیگر ممنوعیت‌هایی در پی داشت که عملاً در کشورهای غیرغربی اعمال می‌شد. تقویت سیاسی رژیم شاه محمدرضا پهلوی، توأم با ایجاد تمرکز و گسترش تشکیلات امنیتی دولت بود (که با مساعدت سازمان آمریکایی سیا و سازمان اسرائیلی موساد صورت می‌گرفت) همچنین شامل کنترل دولت بر صنعت فیلم می‌شد. فیلم‌هایی که از آگاهی اجتماعی برخوردار بودند و فیلمسازان جوان و تحصیل‌کرده آنها را می‌ساختند، با ناخشنودی مقامات رسمی مواجه و ضبط می‌شدند. مثلاً **جنوب شهر** (۱۹۵۸) ساخته فرخ غفاری به شکلی واقع‌گرایانه و انتقادی زندگی در محله فقرزده جنوب تهران را تصویر می‌کند. فیلم به گفته کارگردانش نه فقط توقیف، بلکه نگاتیو آن نیز نابود شد. چیزی که حتی بیش از آن به صنعت فیلم بومی آسیب می‌رساند، اشتیاق رژیم برای نوسازی ایران از طریق یک خط مشی غربی بود. در داخل کشور جاه‌طلبی شاه و نخبگان حاکم، متناسب با علائق جهانی شرکت‌های فیلمسازی و تلویزیونی ایالات متحده بود. شرکت‌هایی که قصد گسترش بازارهای جهانی خود را داشتند. بدین ترتیب علایق جهانی، جای تأثیرهای منطقه‌ای رسانه در ایران را گرفت. شرکت‌های آمریکایی شروع به فروش انواع محصولات و خدمات به ایران کردند. از فیلم‌های بلند و برنامه‌های تلویزیونی گرفته تا فروش گیرنده‌ها و استودیوهای تلویزیونی تا خدمات کارشناسی ارتباطات و آموزش پرسنل. به عبارت دیگر آنها نه فقط محصولات بلکه ایدئولوژی خود را نیز به مصرف‌کننده می‌فروختند. در همین راستا، گسترش اولین ایستگاه تلویزیونی در ایران نمونۀ مناسبی است، این ایستگاه به وسیله ایرج ثابت، فارغ‌التحصیل مدیریت بازرگانی از هاروارد تأسیس شد، فردی

سفر ساخته علیرضا رئیسیان، فیلمنامه عباس کیارستمی (۱۹۹۵)

که خانواده‌اش نماینده آر. سی. اِی و پپسی کولا بودند. شرکت‌های آمریکایی در طرح‌ریزی و استقرار ایستگاه مساعدت کردند، بدین معنی که سیستم پخش ایران برخلاف بسیاری از کشورهای جهان سوم قرار نبود که غیرتجاری و دولتی باشد بلکه بنا بود مالکیت خصوصی داشته باشد و با اهداف تجاری اداره شود. تکنیسین‌های آر. سی. اِی کارکنان ایستگاه را آموزش دادند و آژانس‌های تبلیغاتی ایالات متحده برنامه‌های آن را وارد کردند. بخش عمدهٔ این موارد شامل فیلم‌های مترو ـ گلدوین ـ مه‌یر و سریال‌های تلویزیونی اِن. بی. سی بودند. سال ۱۹۶۶ دولت ایستگاه ثابت را در اختیار گرفت و تسلط خود را بر پخش تلویزیونی افزایش داد، در عین حال ساختار تجاری آن را حفظ کرد. به هر روی تأثیر تولیدات منطقه‌ای همچنان در سینمای ایران قوی بود. ملودرام‌های مصری و هندی، همچنین فیلم‌های رقص و آواز نزد سینماروها محبوبیت فراوانی داشتند. به علاوه بازار پررونقی که برای آوازهای آنها وجود داشت، تأثیر آنها را بر ذهن عوام تشدید می‌کرد. شرکت‌های صفحه‌پرکنی و ایستگاه‌های رادیویی که این آوازها را ترویج می‌کردند، بدل به بخشی از صنعت فرهنگ عامه‌پسندی شدند که در حال گسترش بود و محتوای آن شدیداً تحت تأثیر محصولات غربی قرار داشت. در اواخر دهه ۱۹۶۰، صنعت فیلم داخلی که مشغول به تولید ملودرام، کمدی و فیلم‌های راجع به لوطی‌ها بود، ناگهان با نمایش دو فیلم تکان خورد، این دو فیلم گرایش جدیدی در سینمای ایران پدید آوردند که بعدها موج نو نامیده شد. ***قیصر*** (۱۹۶۹) ساخته مسعود کیمیایی با ایجاد تضادی مضاعف و قوی بین قهرمان و ضدقهرمان فیلم، پرداخت ظریف‌تر و بهتری از ژانر لوطی ارائه داد. بدین ترتیب که قهرمان، با سنت و فرهنگ ایرانی پیوند دارد و ضدقهرمان از آنها تخلف می‌کند (در بعضی محافل این موقعیت به منزله پیشرفت غرب‌زدگی و دین‌زدایی تلقی شد). بنابراین پی رنگ انتقام که در ژانر لوطی وجود داشت و معمولاً دفاع از ناموس را دربرمی‌گرفت، تلویحاً به منزله دفاع از اصالت ایرانی تعبیر شد. همچنین کیمیایی با استفاده از سبک فیلمسازی متکی بر اکشن، زوایای دراماتیک دوربین و موسیقی هیجان‌انگیز، ضرب‌آهنگ ژانر را شدت بخشید. فیلم دیگری که به همان اندازه صنعت فیلم داخلی و بینندگان را تکان داد، ***گاو*** (۱۹۶۹) ساخته داریوش مهرجویی بود، قصه مرد کشاورزی که گاو خود را از دست می‌دهد، در حالی که این حیوان تنها منبع تأمین زندگی اوست. متعاقباً مرد در روح و جسم خود به قالب گاو فرو می‌رود. این فیلم گرایش واقع‌گرایی اجتماعی را احیاء کرد، گرایشی که غفاری بیش از یک دهه قبل پایه‌گذاری کرده بود.

کانون توجه فیلم که روستاییان بودند، در حکم بازگشت به ریشه‌ها تلقی شد، پرداخت صادقانه و تنوع سبک آن به منزله دمی تازه بود. فیلم از قصه‌ای نوشته غلامحسین ساعدی، یکی از نویسندگان معاصر و پیشرو استفاده کرد و منادی پیوند جدیدی بین فیلمسازان و نویسندگان شد. همچنین گاو تناقضی را نشان می‌داد که بدل به شاخص جنبش موج نو شد: فیلم با سرمایه دولت (وزارت فرهنگ و هنر) ساخته شد و خود دولت (همان وزارتخانه) آن را به مدت یک سال سانسور و توقیف کرد. علت این وضعیت را شاید بتوان وضوح فراوان فیلم و ستایش‌های منتقدانه‌ای دانست که در جشنواره‌های بین‌المللی با آن مواجه شد. وضعیتی که باعث شد تا دولت برای آن که وجهه بین‌المللی مثبت‌تری کسب کند، به حمایت از این نوع سینما بپردازد. در آن زمان دانشجویان ایرانی خارج از کشور به نحو فزاینده‌ای جنجال می‌آفریدند و دولت را مورد انتقاد قرار می‌دادند. این پیوند متزلزل باعث شد تا فیلم‌های مهمی پی در پی ساخته شوند، ازجمله ***شوهر آهوخانم*** (۱۹۶۶) ساخته داود ملاپور، ***رگبار*** (۱۹۷۰) اثر بهرام بیضایی و ***پستچی*** (۱۹۷۰) ساخته داریوش مهرجویی. فیلم‌های موج نو، بخشی از فرهنگ فیلم پیچیده‌ای بودند که طی اواخر دهه ۱۹۶۰ و انقلاب ۷۹-۱۹۷۸ پدید آمد و به این فرهنگ جان تازه‌ای داد. وزارت فرهنگ و هنر و رادیو و تلویزیون ملی ایران تثبیت شدند و اقوام مورد اعتماد خانواده سلطنتی اداره آنها را به عهده گرفتند، وزارتخانه و سازمان مذکور از درآمدهای ملی نفت که رو به افزایش بود برخوردار شدند. این دو به حمایت از سینمای مستند و داستانی پرداختند و شدیداً به سرمایه‌گذاری بر روی انواع جشنواره‌های فرهنگی پرداختند. انجمن‌های فیلم دانشگاهی که از حمایت دولت برخوردار بودند و به وسیله دانشجویان اداره می‌شدند، به نمایش و بحث درباره فیلم‌های اصیل پرداختند. جشنواره‌های فراوانی آثار این استعدادهای بومی را به نمایش گذاشتند، به آنها جایزه دادند و نمونه‌هایی برجسته از فیلم‌های خارجی را برایشان به نمایش گذاردند. همچنین شاخه‌های فرهنگی بسیاری از سفارتخانه‌های خارجی، معمولاً فیلم‌های مهم کشورشان را نمایش می‌دادند. دولت ایران از طریق سرمایه‌گذاری شرکت‌های دولتی وارد کار فیلمسازی شد. این امر به تولید بعضی از بهترین فیلم‌های آن دوره انجامید. مثلاً کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان فیلم‌های مهمی همچون ***ساز دهنی*** (۱۹۷۳) ساخته امیر نادری تولید کرد، همچنین باعث شد تا تعدادی از بهترین فیلم‌های نقاشی متحرک ایرانی پدید آیند. تل‌فیلم و شرکت گسترش

صنایع فیلم نیز فیلم‌های مهم فراوانی تولید کردند.
در شرایطی که چنین پیشرفت‌هایی با کنترل دولت صورت می‌گرفت، فرهنگ سینمای ایران با ظهور نیروی کلی گروهی از فیلمسازان که در خارج تحصیل کرده بودند، تقویت شد. فیلمسازانی چون هژیر داریوش، بهمن فرمان‌آرا و فرخ غفاری که شروع به همکاری با نویسندگان مشهور ضدرژیم کردند، نویسندگانی مانند صادق چوبک، محمود دولت‌آبادی، هوشنگ گلشیری و ساعدی. فیلم‌هایی که آنها ساختند از ژانرهای مرسوم فاصله گرفتند تا به واقع‌گرایی بیشتر، روانشناختی شخصیت فردی و کیفیت فنی والاتری برسند. مراکز آموزش فیلمسازی و شبکه‌ای برای تولید فیلم سوپر ۸ (سینمای آزاد) ایجاد شد که تعداد زیادی از فیلمسازان جدید را آموزش دادند. نهایتاً گروه مستقلی از فیلمسازان موج نو که از دخالت دولت در امر سینما ناخشنود بودند، گروه سینماگران پیشرو را شکل دادند که ***طبیعت بی‌جان*** (۱۹۷۵) ساخته سهراب شهیدثالث و **بن‌بست** (۱۹۷۹) اثر پرویز صیاد را تولید کرد.
بسیاری از فیلم‌های موج نو به صورت مستقل یا تجاری نیز تولید شدند، از جمله ***غریبه و مه*** (۱۹۷۵) ساخته بیضایی، اما تعداد فیلم‌هایی که با حمایت دولت و مؤسسات نیمه‌دولتی ساخته شد، بیشتر بود. به‌رغم آن که تولید فیلم‌هایی با کیفیت بالا به نحو قابل تحسینی ادامه داشت، آثار موج نو صرفاً بخش اندکی از فیلم‌های ایرانی در این دوره را تشکیل می‌دادند. اکثر چهل و پنج تا هفتاد فیلمی که هر سال ساخته می‌شد، آثاری واقع‌گریز و کلیشه‌ای بودند. به‌رغم آن که زمینه برای رشد سینمای مذکور آشکارا مناسب بود، در اواسط دهه ۱۹۷۰، پایه اجتماعی ـ اقتصادی صنعت فیلم رو به زوال نهاد. قوانین، واردات فیلم را پرسودتر از تولید داخلی آن ساخته بودند و تقریباً یک چهارم درآمدهای گیشه بابت مالیات کسر می‌شد. تورم، هزینه فیلم خام، تجهیزات، خدمات و حقوق‌ها را افزایش می‌داد، در حالی که به حکم مقام سلطنت قیمت بلیط سینما، عامه‌پسندترین شکل سرگرمی، آگاهانه پایین نگه داشته شده بود. نرخ بهره بالا بود و حتی تأخیری کوچک بین زمان اتمام فیلم و نمایش آن می‌توانست تهیه‌کننده را به ورشکستگی بکشاند. همچنین سانسور گسترده مضامین سیاسی به این معنی بود که فیلم‌های تکمیل‌شده می‌بایست ماه‌ها و حتی سال‌ها برای کسب مجوز نمایش صبر کنند. وضعیت مذکور نه فقط بنیه مالی تهیه‌کننده‌ها را به خطر می‌انداخت بلکه کارگردان‌ها را نیز مجبور می‌کرد که در پرداختن به موضوعات مورد نظرشان با ترس بیشتری عمل کنند. کنایه‌آمیز آن که ظهور فیلم‌های موج نو به شکل غیرمستقیم تأثیری منفی بر تولید فیلم داخلی گذارد، زیرا بینندگان را تفکیک کرد. بخشی از بینندگان که از فیلم‌های کلیشه‌ای رقص و آواز خسته شده بودند، خواهان تماشای آثار فیلمسازان موج نو شدند که به دلیل سانسور شدید، اغلب نمی‌توانستند انتظارات آنها را برآورده کنند. این بینندگان از فیلم‌های شدیداً سازش‌کار یا زبان سینمایی پیچیده و مبهم بعضی از فیلمسازان مذکور که برای پرهیز از سانسور به کار می‌رفت، ناراضی شدند و به فیلم‌های خارجی روی آوردند. همچنین دخالت مستقیم دولت‌مردان در امر فیلمسازی، سطح رقابت را بالا برد و رشد مناسب صنعتی مستقل و دارای قدرت مالی را تضعیف کرد.
دولت که با صنعت سینمای آشفته‌ای مواجه شده بود در ۱۹۷۶ دست به کار شد تا جان تازه‌ای به تولید فیلم‌های ایرانی بدهد. این کار مشخصاً از طریق افزایش قیمت بلیط سینماها تا ۳۵ درصد و سرمایه‌گذاری در تولیدات مشترک با شرکت‌های اروپایی و آمریکایی صورت گرفت. این تغییرات باعث شد تا تولید داخلی در کوتاه‌مدت دوباره جان بگیرد. اما طی یک سال، بحرانی در راه بود که به انقلابی اجتماعی منجر شد، بحرانی که سینما شدیداً درگیر آن شد.

بادکنک سفید ساختهٔ جعفرپناهی (۱۹۹۵)

دورهٔ بعد از انقلاب: ۱۹۹۴-۱۹۷۸

مرحله انتقال: ۸۲-۱۹۷۸

در روزهای اولیه انقلاب، سینما به این دلیل که شدیداً حامی طرح‌های غرب‌گرایانه رژیم پهلوی تلقی می‌شد، محکوم گردید. خصوصاً سنت‌گرایان سینما را متهم کردند که عامل استعمار فرهنگی ایران به وسیله غرب است. بدین ترتیب سینما بدل به هدف مطلوبی برای خشم انقلابیون شد. متعاقباً سوزاندن سالن‌های سینما بدل به بخشی از فعالیت در جهت فروپاشی رژیم شاه شد. تا ۱۹۷۹ که دولت اسلامی مستقر گشت، ۱۸۰ سینما در سراسر کشور نابود شده بود، این امر به کمبود سالن‌های سینما انجامید، کمبودی که سینمای ایران همچنان با آن دست به گریبان است. به عنوان بخشی از روند تصفیه‌سازی، واردات فیلم محدود شد و فیلم‌های خارجی که از قبل در کشور موجود بودند مورد بازبینی قرار گرفتند. در شرایطی که اغلب قریب به اتفاق آنها با معیارهای شکل‌یافته اسلامی سازگار نبودند. از مجموع ۸۹۷ فیلم خارجی که مورد بازبینی قرار گرفتند، ۵۱۳ فیلم که اغلب غربی بودند، رد شدند. به همین ترتیب از بین ۲۲۰۸ فیلم ایرانی که مورد بازبینی قرار گرفتند، ۱۹۵۶ فیلم نتوانستند مجوز نمایش بگیرند. فیلم‌های بسیاری به تدوین صحنه‌هایی پرداختند که برهنگی یا مواردی را نشان می‌دادند که وقیحانه تشخیص داده می‌شد و از این طریق می‌توانستند امکان نمایش پیدا کنند. جایی که قطع فیلم روایت را آشفته می‌کرد.

صحنه‌های زننده با ماژیک‌هایی که برای هر نما به کار می‌رفت، جدا و پوشیده می‌شدند. فیلمنامه‌های جدید نیز می‌بایست همان روند دقیق و دشوار را طی می‌کردند و تنها ۲۵ درصد آنها تصویب می‌شدند. سازندگان آثار سرگرم‌کننده، بازیگران و فیلمسازان نیز در معرض «تصفیه‌سازی» قرار گرفتند که شامل منع نمایش چهره، صدا و بدن آنها بر پرده سینما می‌شد. عدم اطمینان نسبت به موارد مجاز باعث شد تا زنان کلاً در فیلم‌ها غایب باشند.

در این دوره چند فیلم با کیفیت ساخته شد ولی از بین آنها **جستجو** (۱۹۸۲) ساخته امیر نادری و دو فیلم از بهرام بیضایی، **چریکه *تارا*** (۱۹۸۰) و **مرگ یزدگرد** (۱۹۸۲) توقیف شدند.

بعد از انقلاب چند فیلمساز از کشور رفتند و طی این مدت همواره گروه کثیری از فیلمسازان خارجی در تبعید بوده‌اند. گرچه آنها در کشورهای مختلفی فعالیت می‌کنند، موردی را پدید آورده‌اند که شاید بتوان آن را «ژانر تبعید» در سینما نامید ـ ژانری که به بحران و تراژدی آوارگی و مسائل مربوط به شکل‌گیری هویت می‌پردازد.

دوره تثبیت: ۱۹۸۶-۱۹۸۳

رهبران مذهبی فی‌نفسه مخالف سینما نبودند. آنها با چیزی مخالف بودند که آیت‌ا... خمینی آن را سوءاستفاده رژیم پهلوی از سینما برای فاسد کردن و انقیاد ایرانیان می‌نامید. در ژوئن ۱۹۸۲ هیئت دولت مقررات تعیین‌کننده‌ای را برای کنترل نمایش فیلم و نوارهای ویدئویی تصویب کرد و به وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی وظیفه داد تا آنها را اجرا کند. همچون قبل از انقلاب، تثبیت سیاسی مستلزم تثبیت فرهنگی بود. در ۱۹۸۳ وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، بنیاد فارابی را تأسیس کرد تا روند ورود و صدور فیلم را اداره کند و بهبود بخشد، همچنین تولید داخلی را مورد حمایت قرار دهد. بسیاری از مقررات که در ذیل «ارزش‌های اسلامی» مشخص شده بود، و از ساخت فیلم‌های پرمحتوا حمایت می‌کرد، به اجرا درآمد. مالیات شهرداری برای فیلم‌های ایرانی کاهش یافت و قیمت بلیط سینماها اضافه شد، تجهیزات وارداتی، فیلم خام و مواد شیمیایی به نرخ ارز دولتی محاسبه شدند (به جای نرخ ارز آزاد که بیست برابر بیشتر بود) همچنین تهیه‌کننده‌ها و نمایش‌دهندگان، دارای حق انتخاب فیلم برای نمایش در سالن‌های سینما شدند. تمام این اقدامات باعث تمرکز اختیارات نظام‌دهنده و اجرایی در داخل وزارتخانه شد، ولی در عین حال وضعیت سینما را بهبود بخشید، در این دوره تعداد فیلم‌هایی که سالیانه تولید می‌شد تقریباً به سه برابر رسید:

در ۱۹۸۳ بیست و دو فیلم بلند تولید شد، در ۱۹۸۶ این تعداد به پنجاه و هفت فیلم افزایش یافت. گروهی از کارگردان‌های جدید همراه با چند فیلمساز کهنه‌کار دوره پهلوی، شروع به ساختن فیلم‌های پرمحتوا کردند. آثار برجسته این دوره عبارتند از **باشو، غریبه کوچک** (۱۹۸۵) ساختهٔ بهرام بیضایی؛ **دونده** (۱۹۸۵) اثر امیر نادری؛ ***ناخدا خورشید*** (۱۹۸۶) ساخته تقوایی و ***اجاره‌نشین‌ها*** (۱۹۸۶) اثر داریوش مهرجویی. در بین کارگردان‌های جدید بعد از انقلاب آثار محسن مخملباف مانند **دستفروش** (۱۹۸۶) بیش از همه بحث‌انگیز و دارای کارکردی چندگانه بودند.

حضور زنان در سینما رو به افزایش نهاد. بازنمایی آنها بر پرده، نه ساده و یک‌بعدی بلکه مملو از ملاحظات پیچیده اعتقادی، ایدئولوژیک، سیاسی و زیبایی‌شناسانه بود. دستور زبان جدیدی برای فیلمسازی گسترش یافت که شامل ترکیب‌بندی

هامون ساختهٔ داریوش مهرجویی (۱۹۹۰)

نما، بازیگری، تماس و مبادله نگاه بین بازیگران مذکر و مؤنث بود. به طور خلاصه این دستور زبان، حجب و حیا در نگاه و بازیگری را ترغیب می‌کرد و به جای نگاه خیره مستقیم، خصوصاً نگاهی که آکنده از اشتیاق جنسی بود، «روی گرداندن» را بدعت نهاد.

دشواری‌های بلوغ: ۱۹۹۴-۱۹۸۷

موفقیت تجاری فیلم‌های پرمحتوا، بانک‌ها را بر آن داشت تا پیشنهاد وام‌های درازمدت برای تولید فیلم ارائه کنند و بدین ترتیب بخش‌هایی از صنعت فیلم را در موقعیت مالی مطمئن‌تری قرار دهند. وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی سیستمی برای درجه‌بندی فیلم‌ها ایجاد کرد که به فیلم‌های پرمحتوا ارجحیت می‌داد؛ این فیلم‌ها در سالن‌های ممتازتر در فصل‌های اصلی و طی دوره‌ای طولانی‌تر به نمایش درمی‌آمدند. تمام اینها باعث می‌شد تا عواید فیلم‌های مذکور در گیشه افزایش یابد. همچنین دولت به فیلمسازانی که صدابرداری سر صحنه را انتخاب کرده بودند، تا سه برابر حد معمول، فیلم خام به نرخ ارز دولتی فروخت و بدین ترتیب از روش مذکور حمایت کرد. این تدبیر برای اصلاح وضعیت دوبله فیلم اندیشیده شد که نسبت به صدابرداری سر صحنه از کیفیت پایین‌تری برخوردار بود. فیلم‌هایی که در داخل کشور تولید شدند، مقتدرانه به جشنواره‌های بین‌المللی فیلم راه یافتند و بسیاری از آنها جایزه بردند، آثاری از قبیل ***عروسی خوبان*** (۱۹۸۸) و ***ناصرالدین‌شاه آکتور سینما*** (۱۹۹۲) ساخته محسن مخملباف، ***نار و نی*** (۱۹۸۸) اثر سعید ابراهیمی‌فر، ***در مسیر تندباد*** (۱۹۸۸) ساخته مسعود جعفری جوزانی، ***دندان مار*** (۱۹۹۰) اثر مسعود کیمیایی، ***مدرسه‌ای که می‌رفتیم*** (۱۹۸۹) و ***هامون*** (۱۹۹۰) به کارگردانی داریوش مهرجویی، ***مشق شب*** (۱۹۸۸)، ***کلوزآپ*** (۱۹۹۰) و ***زندگی و دیگر هیچ*** (۱۹۹۲) ساخته کیارستمی و ***مسافران*** (۱۹۹۲) اثر بهرام بیضایی.

زنان از پس‌زمینه قصه‌ها و نماها به پیش‌زمینه منتقل شدند. دستور زبان سینمایی و مقیدکننده‌ای که روابط آنها با مردان را از جنبه روایی محدود می‌ساخت، شکل آزادتری به خود گرفت. نگاه‌ها به جای آن که گردانده شوند، متمرکزتر و مستقیم‌تر شدند، نگاه‌هایی که گهگاه با اشتیاق توأم بودند. نسبت به تمام دهه‌های قبل، کارگردان‌های زن بیشتری ظهور کردند. بهترین آثار آنها شامل این فیلم‌ها می‌شود: ***خارج از محدوده*** (۱۹۸۷) و ***نرگس*** (۱۹۹۲) ساخته رخشان بنی‌اعتماد، ***پرنده کوچک خوشبختی*** (۱۹۸۹) اثر پوران درخشنده و ***دیگه چه خبر*** (۱۹۹۲) ساخته تهمینه میلانی.

تمام فیلم‌ها برای آن‌که مجوز نمایش بگیرند، می‌بایست از روند تصویبی عبور می‌کردند که چهار مرحله داشت و شامل تصویب طرح فیلمنامه، فیلمنامه، بازیگران، دست‌اندرکاران و نسخه کامل فیلم می‌شد. در ۱۹۸۹ برای نخستین بار در ایران، مرحله تصویب فیلمنامه خصوصاً برای فیلمسازانی که اثر قبلی‌شان بالاترین درجه کیفی را به دست آورده بود، حذف شد. گرچه این رویه به قصد حمایت از فیلم‌های پرمحتوا اندیشیده شد، تأثیری پنهان و متفاوت داشت، چنان که سانسور بیرونی را به سانسور درونی تبدیل کرد و... فیلمسازان را مجبور کرد تا در خلوت به طرز عمل و ایدئولوژی آن بیندیشند و خودسانسوری کنند. محافظه‌کاران به این آزادی صوری حمله کردند؛ در نتیجه در ۱۹۹۲ سیاست مذکور تغییر کرد. انتقادهای سیاسی و اجتماعی در فیلم‌ها قابل مشاهده بود، با وجود این دقت می‌شد تا به روحانیت یا اصول مذهبی و مقدسین خدشه‌ای وارد نشود. برای تحقق این امر، اسلام در قالب رسمی تقریباً از بیشتر فیلم‌های پرمحتوای بعد از انقلاب حذف گردید.

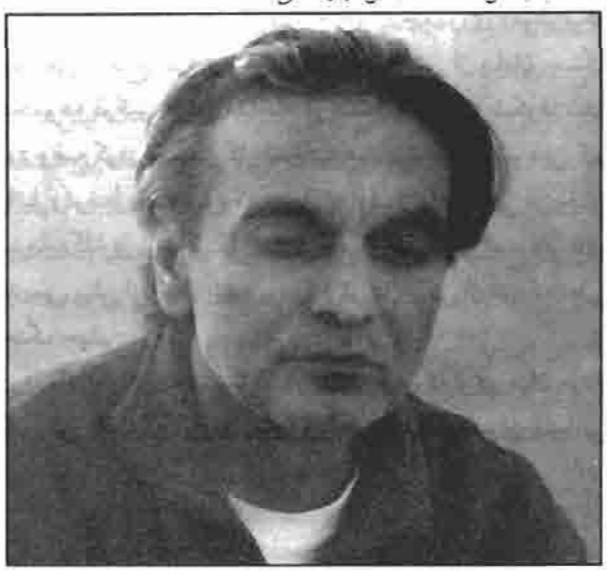
طی این دوره بسیاری از عوامل زیربنایی مالی، نظام‌دهنده، فنی و تولیدی که وجودشان برای حفظ سطح بالایی از تولید فیلم ضروری بود، تثبیت شدند. هرچند این عوامل بسیار موفق بودند، عواملی دیگر کاستی‌های ساختاری در سایر بخش‌های

صنعت را برجسته کردند. عواملی چون دو برابر شدن جمعیت کشور که طی پانزده سال به بیش از ۵۶ میلیون نفر رسید، بهای نسبتاً اندک بلیط سینماها در قیاس با سایر شکل‌های سرگرمی، همچنین محبوبیت عمومی و وجههٔ سینما. بسیاری از سالن‌های سینما که در اثر خشم انقلابی ویران شده بودند، مورد بازسازی قرار نگرفتند. حتی اگر بازسازی شدند، نمی‌توانستند انبوه جمعیت را در خود جای دهند. در ابتدای سال ۱۹۹۳، ۲۶۸ سالن سینما در سراسر کشور وجود داشت و به هر ۲۰۹۰۰۰ نفر، یک سالن سینما می‌رسید.

شرایط سالن‌ها، دستگاه‌های نمایش و تجهیزات پخش صدا نیز بدتر می‌شد. بی‌توجهی نسبت به این بخش از صنعت بسیار شدید بود، چنان که حتی رهبران روحانی محافظه‌کار مانند سخنگوی مجلس، ضرورت اقدام فوری را خاطرنشان کردند. با وجود این، نیاز به تخصیص مبالغی هنگفت برای بازسازی سینماهای موجود و ساختن سینماهای جدید در دورانی مطرح شد که اقتصاد ملی دچار آشفتگی بود و کشور برای اولین بار پس از انقلاب ناچار به گرفتن وام از دولت‌های خارجی و بانک جهانی شد. بعد از جنگ ایران و عراق (۸-۱۹۸۰) و جنگ خلیج‌فارس (۱-۱۹۹۰) دولت تلاش کرد تا اقتصاد را بازسازی کند، در شرایطی که تحریم اقتصادی ایران به رهبری آمریکای شمالی ادامه داشت. این تلاش‌ها باعث ایجاد وحشت در صنعت فیلم شد. خصوصاً یکسان شدن نرخ ارز خارجی که قبلاً دارای سه نرخ مختلف بود، به این موضوع دامن زد، موردی که باعث شد تا سوبسید مقطعی دولت برای سینما حذف شود. تأثیرهای درازمدت این سیاست‌ها همچنان قابل مشاهده‌اند.

به هر صورت بحران، عمیق‌تر از نامناسب‌بودن وضعیت نمایش و سیستم‌های توزیع است. امکان دسترسی به آنتن‌های بشقابی کوچک و ارزان ماهواره‌ای شرایط را وخیم‌تر کرده است. این

طعم گیلاس ساختهٔ عباس کیارستمی



آنتن‌ها امکان دریافت شبکه‌های متعددی را فراهم می‌کنند. بعضی از این شبکه‌ها متعلق به کشورهای مجاور، همچون ترکیه هستند و با سیاست‌های دولت اسلامی تضاد دارند. راه‌حل‌های گوناگونی به طور علنی مورد بحث قرار گرفته‌اند، از جمله احداث گسترده و سریع سینماهای جدید و سالن‌های نمایش ویدئویی، چندبخشی کردن سینماها، تبلیغ فیلم به شکلی قدرتمندتر و متنوع‌تر، حذف ممنوعیت رسمی از دستگاه‌های پخش و ضبط ویدئویی و فیلم‌های ویدئویی. ممنوعیت اخیر هرگز مؤثر نبود و منجر به رونق بازار سیاه فیلم‌های ویدئویی و خارجی شد که از کیفیت نازلی برخوردارند. مسئولین پخش تلویزیونی هم از به‌کارگیری ماهواره‌های ارتباطی برای گستردگی پوشش برنامه‌هایشان در سطح کشور (همچنین مناطق مجاور خصوصاً جمهوری‌های آسیای مرکزی) حمایت کردند. در همین روند، تقویت ظرفیت شبکه‌ها و راه‌اندازی یک سیستم تلویزیون کابلی جزو سایر موارد به شمار می‌روند. در دورانی که قدرت مالی کشور رو به تحلیل می‌رود، این انقلاب گسترده در سیستم‌های ارائه برای سینما، تلویزیون و شبکه ویدئویی بدین معنی است که صنعت فیلم نه تنها باید عده بیشتر و بیشتری از جمعیت انبوه کشور را جلب کند. بلکه باید بتواند برای محصولاتش بازاری بین‌المللی پدید آورد. چنین امری نیازمند پخش تجاری فیلم‌ها در خارج است. این فیلمنامه چندوجهی که برای ایجاد تحول نوشته شده، به منزله انقلابی واقعی در رسانه‌های جمعی است و تقریباً به اندازه انقلاب اجتماعی و ضدسلطنتی که چندین سال قبل رخ داد، عمیق است. این فیلمنامه را تنها در صورتی می‌توان به اجرا درآورد که دولت و صنعت فیلم بتوانند دوراندیشی کافی، اراده سیاسی، ثبات اجتماعی و رشد اقتصادی را ادغام کنند. بدین ترتیب صنعت فیلم تا رسیدن به مرحله خودکفایی می‌تواند دوام بیاورد. هرچند تاریخ اخیر تلویحاً نشان داده است که اراده سیاسی و ثبات اجتماعی، همچون سلامت اقتصادی در ایران، اقلام آسیب‌پذیری هستند.

ترجمه: علی عامری

کتاب‌شناسی

Gaffary, Farrokh(1973), Le Cinéma en Iran.

Issari, Mohammad Ali (1989), Cinema in Iran, 1900-1979.

Naficy, Hamid (1979), Iranian Feature Films: A Brief Critical History.

- (1992), Islamizing Cinema in Iran.

هند: فیلمسازی درمورد ملت

آشیش راجادیاکشا

در سال ۱۹۷۱، هند با تولید ۴۳۱ عنوان فیلم، گوی سبقت را از ژاپن به عنوان تولیدکنندهٔ بیشترین فیلم بلند ربود. هند در دههٔ ۱۹۶۰ رشدی کاملاً پایدار را در پیش گرفته بود ولی در دههٔ بعد بود که به شکوفایی رسید و در سال ۱۹۷۹، تولید فیلم آن به سقف ۷۰۰ عنوان رسید. در سال ۱۹۷۵، سنجش یونسکو در مورد مخاطبان فیلم نشان داد که هندی‌ها تنها ملت جهان سومی هستند که در میان آنها سینمای بومی نسبت به سینمای وارداتی مخاطبان بیشتری دارد. در حالی که وسعت پخش فیلم‌های خارجی نسبت به گسترهٔ پخش فیلم‌های هندی ناچیز محسوب می‌شدند و در دو مورد نیز «انجمن صادرات فیلم آمریکا» بازار فیلم هند را تحریم کرد، فروش خارجی فیلم‌ها در آفریقای شمالی، خاورمیانه و خاوردور (به طور مثال در مالزی)، فیلم‌های هندی را تبدیل به نیرویی فرهنگی کرد که در این مناطق با هالیوود برابری می‌کرد و حتی گاه بر آن پیشی می‌گرفت.

ناگزیر، سینمای هند برای افراد مختلف قابلیت‌های مختلف را به همراه داشت. این سینما به عنوان یک نیروی فرهنگی مستقل از حمایت دولت رشد کرد و بدون هیچ یارانه‌ای ادامه حیات داد. (البته به استثناء دولت «کارناتاکا»، «آندرا پرادش» و دولت مذهبی «اوریسا») و حتی، این رشد به جای آن که توسط دولت کمک شود اغلب با ساختارهای مالیاتی مواجه می‌شد که برای آنها دردسرساز بود. جریان اصلی سینما کمتر توانست جایگاه فرهنگی «رسمی» کسب کند، اگرچه از این سینما برای کاربردهای سیاسی نیز استفاده می‌شد. جریان اصلی سینمای هند مجموعهٔ مختلفی از صنایع فرعی را در کنار خود داشت: انتشارات مسائل تجاری سینما، مجلات عاشقان سینما، صنعت ضبط موسیقی، بخش موفق نوشتن داستان‌های عامه‌پسند، تنها برنامه تجاری «نمایش لایت» که در شبکهٔ رادیویی «ویوید باراتی» سراسر هند پخش می‌شد و از سال ۱۹۵۷ آغاز شده بود و تاکنون در دههٔ ۱۹۹۰ نیز مجموعهٔ مختلفی از برنامه‌های «دوردارشان» (تلویزیون دولتی) و تلویزیون کابلی (به ویژه شبکه «هندی‌زی» که بر روی شبکه Star TV پخش می‌شود). برای بسیاری از هندی‌های مهاجری که تنها تماس‌شان با فرهنگ وطن‌شان از طریق فیلم‌ها بوده است، فیلم‌ها منبع اصلی پراکندگی فرهنگی هستند ـ برای مثال در بریتانیا، هنر آسیایی از قصه‌های سلمان رشدی گرفته تا موسیقی هندی «آپاشی»، با توجه به گستردگی اهداف فرهنگی مختلف آنها برگرفته، تفسیر و یا اقتباس شده است.

تا حدود زیادی قسمت اصلی سینمای هند از سال ۱۹۶۰ به بعد به دو بخش تقسیم می‌شود: «فیلم‌های هندی» و «سینمای ساتیاجیت‌رای»: اولی کلیشه‌های آواز ـ رقص ـ اکشن هستند که به بیش از دوازده زبان ساخته می‌شوند و بازنمایی محبوب‌ترین ثروت‌های ملی و جریان اصلی فرهنگی به حساب می‌آیند و دومی مقولهٔ کاملاً رایجی است که مجموعهٔ گسترده‌ای از کارگردانان مختلف که از لحاظ فرهنگی ریشه در محیط خویش داشتند را به خود جذب کرده است. هر دوی این گروه‌ها به همان اندازه که از راهبردهای بازاریابی بهره برده‌اند از حمایت سینمادوستان متعهد نیز برخوردارند.

در هر دو نمونه، آشکار است که یکی از عناصر کلیدی عنصر ملیّت است و در واقع نمی‌توان بدون مطرح کردن جنبش فرهنگی سرنوشت‌ساز ملی‌گرایی هندی و تغییر یا تبدیل دوباره آرمان‌شهر ملی‌گرایانه به فعالیت‌های فرهنگی پس از کسب استقلال و جایگزینی دولت هند به جای «ملتِ» یکپارچهٔ موعود، از سینمای هند صحبت کرد.

تغییرات پس از جنگ

در سال ۱۹۵۰، هند خود را به عنوان جمهوری دموکراتیک مستقل مطرح کرد و تقریباً بلافاصله پس از پایان جنگ مجموعه قوانینی برای مداخله در صنعت فیلم که شکوفا شده بود وضع کرد. نخستین کار انتخاب هیئت تحقیق فیلم «س. ک. پاتیل» توسط «نهرو» بود که تبدیل به اولین نهاد رسمی در بخش سرمایه‌گذاری آزاد مستقل جدید بود که جایگزین استودیوهای قدیمی پیش از جنگ شده بود. گزارش‌ها حاکی از آنند که «طی جنگ جهانی دوم»:

«عادت رفتن به سینما بسیار بیشتر و سریع‌تر در میان مردم گسترش یافت که این در نتیجهٔ افزایش قدرت خرید تمامی

آکلی‌مات جابو (۱۹۶۳) اثر کارگردان هنری ناندلال جاسوانتلال

طبقات اجتماعی بود. در سه ماهه آخر جنگ، رهبری صنایع از تولیدکنندگان تثبیت شده به دست جانشینان مختلف آنها افتاد. ستارگان اصلی خواهان سرمایه‌گذاران و توزیع‌کنندگان جسوری بودند که پیشگام شوند. تولید فیلم نیز که تلفیقی از صنعت، هنر و نمایش است تا حدود زیادی تبدیل به راه چارهٔ آرزومندان سرگردان ثروت سهل‌الوصول شد.»

حداقل سه گرایش وجود داشت که هیئت پاتیل دیدگاه‌های خود را بر آن بنا نهاده بود. نخست؛ هدف مستقیم حملات آن، پول‌های جدیدی بود که به فیلم‌ها سرازیر شده بود. دوم سیاست مداخله‌گر خود دولت در مورد نوع سینمایی که می‌بایست بدان بازگشت می‌شد، بود: این مسأله همان قدر که شامل ابزار تبلیغ و تقسیمات فیلمی بود به سینمای چپ‌گرایان ملی‌گرا که بعد از استقلال خود را به عنوان مدعی مشروع پشتیبانی دولتی می‌دیدند نیز مربوط می‌شد. و سومی مسأله ژانری بود که بتواند ملی‌گرایی فراگیر فرهنگی را دربرگیرد، همانگونه که این عمل توسط سینمای هندی نشان داده شده بود و منطقه به منطقه توسط مجموعه مراکز تولید منطقه‌ای تکثیر می‌شد که به دنبال بازاریابی سینمای هندی بودند و در عین حال بحث‌های ملی‌گرایانه را به خصوص در جنوب هند جایگزین بحث‌های قومی می‌کردند.

در اواسط دههٔ ۱۹۵۰، اغلب استودیوهای اصلی تعطیل شده یا ساختمان آنها به اجاره گذاشته شده بودند: استودیوی «پرابهات» هیچگاه نتوانست جای خالی نخستین مسئول خود «وی. شانتارم» را با تولید فیلم‌هایی همچون **Aage Badho** اثر «یشوانت پتکار» پر کند (۱۹۴۷: اولین فیلم دِوآناند، ستاره آتی سینمای هند) و تنها توانست پیش از تعطیل شدن در سال ۱۹۵۳ تلاش‌هایی سراسیمه برای ورود به جریان اصلی بمبئی انجام دهد. سالن‌های جدید در سال ۱۹۵۵ تعطیل شدند در حالی‌که ***بمبئی تاکیز*** (بمبئی) ***وائو هینی استودیوز*** (مدرس) به ترتیب جای خود را به شرکت‌های فیلمسازی تمام‌عیار ***فیلمستان*** و ***ویجایا*** دادند. در همین هنگام، دولت نیز کنترل رسمی خود بر مواد خام فیلمسازی را قطع کرد (کنترلی که در سال ۱۹۴۳ به علت جنگ ایجاد شده بود) و تولید فیلم از ۹۹ عنوان در سال ۱۹۴۵ به ۱۹۹ عنوان در سال ۱۹۴۶ و ۲۸۰ عنوان در سال ۱۹۴۷ رسید. همچنین سال ۱۹۴۷ شاهد پیدایش استودیوهای یودایا در کوالا بود که تبدیل به تولیدکنندهٔ غالب فیلم‌های مالایالام (یکی از زبان‌های بومی هند) در دهه‌های بعد شد. سال بعد، ۱۹۴۸، فیلم ***چاندرالکا*** اثر اس.اس. واسان سالن‌های سراسر کشور را در اختیار گرفت و تبدیل به اولین فیلم ملی بسیار پرفروش ساخته‌شده خارج از بمبئی و کلکته شد. سال ۱۹۴۹ شاهد تولد حزب ، **DMK** بود؛ آنها اغلب فیلم‌های مردمی را حمایت می‌کردند که از پشتیبانی استودیوهایی همچون **AVM** (که در سال ۱۹۴۷ آغاز به کار کرده بود) برای نشان دادن بحث‌های سیاسی بومی‌گرایی مردمی برخوردار بود.

در سراسر هند، جنبش‌های بومی‌گرایی همچون «ماها ـ گوجارات»، «سامیوکتا ماهاراشترا» و «آکهانداکارناتاکا» به حرکت درمی‌آمد و در بسیاری از موارد بنیان فرهنگی اصلی صنعت فیلمسازی با زبان گوجاراتی، کاناندا و ماراتهی بود.

ایپتا

بسیاری از ایدئولوژی‌های رقیب «پاتیل» مشخصاً پس از استقلال شکل گرفتند. بسیاری از آنها تا حدودی به بحث‌های پیرامون اصالت می‌پرداختند: رئالیست‌های بنیادگرا در مقابل فرهنگ انبوه بومی، ملی‌گرایان آرمان‌شهری در مقابل عناصر بومی‌گرای، وابسته به ملی‌گرایان. در این زمان، قسمت اعظم زمینهٔ شکوفایی توسط گروه‌های تأثیرگذار انجمن تئاتر مردمی هند (ایپتا)، جنبش تئاتری و فیلمی با پشتوانهٔ حزب کمونیست فراهم شده بود. تبار «ایپتا» از طریق انجمن نویسندگان پیشرو به جنبش‌های اروپایی ضدفاشیست پیش از جنگ می‌رسد. نمایش Nabunna (۱۹۴۴) اثر «بیجون بهاتاچرایا» که نمایشی مستند و واقعگرایانه است و توسط سمبهو میترا به روی صحنه رفت و به مرگ بیش از ۵میلیون نفر براثر قحطی در سال ۱۹۴۳ می‌پردازد، این جنبش را به جهتی کاملاً نوین سوق داد. با گسترش «ایپتا» در سراسر هند ـ از جمله «آسام»، «کوالا»، «آندرا پرادش»، «ماهاراشترا»، «پنجاب» ـ و در عین حال وفاداری آن به هنرهای مردمی بومی که سنت‌های مردمی را با مسائل سیاسی معاصر تلفیق کرده بود و وفاداری به جهانی‌نگری (انترناسیونالیسم) آوانگارد که نخستین تجربه‌های آن توسط برشت و پسیکاتور (در تئاتر «اوتپال دوت») صورت گرفت، زمینه را برای به‌کارگیری نگرش‌های پس از جنگ و پس از استقلال، به منظور بازاریابی و همچنین اندیشه‌های جدید مؤلفانه که هم‌زمان با سیاست دولتی فیلم شکل گرفت، فراهم آورد.

ایپتا به طور مستقیم توسط نخستین فیلم «ک. ا. عباس» به نام ***بچه‌های زمین*** (۱۹۴۶) وارد حیطهٔ فیلم شد؛ فیلمی که شعار اصلی‌اش این بود: «تئاتر مردمی، مردم را ستاره می‌کند.» این فیلم نمایش Nabunna را با رمانی از «کریشن چاندر» می‌آمیزد تا داستانی را روایت کند که تبدیل به طلسمی برای رئالیسم ملی‌گرایانه شد: داستان خانواده‌ای بنگالی که به شهر مهاجرت کرده‌اند و مبارزهٔ آنها برای مالکیت اشتراکی و ایمان آنها به آیندهٔ سوسیالیستی است. به دنبال آن، فیلم دوران‌ساز ***ازریشه‌درآمده*** (۱۹۵۰) با مضمونی مشابه ولی رئالیسمی بسیار ماهرانه‌تر توسط «نمایی گوش» ساخته شد. این فیلم که با کمک غیررسمی «ساتیاجیت رای» نوشته شده بود و «ریتویک گاتاک» در آن به عنوان بازیگر و دستیار کارگردان عمل کرد، دارای فصلی بسیار مهم از خانواده‌های پناهنده بنگال شرقی است که در میان تصاویر مستند هزاران مهاجر که در ایستگاه سیلداه در کلکته خوابیده‌اند قرار گرفته است. قسمت اعظم تگاه نارسای فیلم بیانگر شرایط بسیار دشواری است که تحت آن، این فیلم ساخته شده است.

چه از لحاظ شکل و چه از لحاظ مسائل سیاسی، مهم‌ترین سینمایی که از ایپتا بیرون آمده، سینمای ریتویک گاتاک و مرینال سن است. نخستین فیلم گاتاک، به نام ***همشهری*** (۱۹۵۲) به طور مستقیم در امتداد ***ازریشه‌درآمده*** است و حکایت کارگر شدن خانوادهٔ پناهنده طبقه متوسطی است ولی به لحاظ شکل از نمایش صرفِ انزوای طبقهٔ محروم اقتصادی فراتر می‌رود که خود را با توجه به نوستالژی فئودالیته، هنر دوره‌ای و هویت رو به افول سیاست دوران پیش از جنگ تبیین می‌کنند. هر دوی این فیلمسازان شدیداً متأثر از برشت بودند و به ویژه سن طی دههٔ بعد با ادامهٔ سبک ضدکلاسیک تبلیغاتی، گسست خود از جنبش‌های چپ‌گرا، زارعین و دانشجویان اواخر دههٔ ۱۹۶۰ و اعلام کرد.

با وجود اهمیت آنها، این دو فیلمساز تنها کارگردان‌های تأثیرگذار ایپتا نبودند. در اوایل دههٔ ۱۹۵۰، بسیاری از اعضای اصلی ایپتا و هواداران چپ‌گرایان سوسیالیست مجلس به جریان اصلی سینمای هندی روی آوردند و یا در موارد دیگر تبدیل به پیشروان سینمای محلی‌زبان شدند. در آسام، جیوتیپراساد آگاروالا نخستین فیلمش را در محیط مزارع چای اجدادی خود ساخت و در ساخت این فیلم، Joymati (۱۹۵۵) از نمایشنامهٔ لاکیندرانات بزباروا اقتباس کرد. به طور چشم‌گیرتری، در کوالا بسیاری از اعضای قبلی «باشگاه هنرهای مردمی کوالا» (KPAC که شعبهٔ محلی ایپتا بود)، انجمن با فیلمسازانی نظیر پ. باسکاران و رامو کاریات، آهنگسازانی همچون دواراجان و ترانه‌نویسانی همچون ویالار راما وارما و نویسندگانی نظیر توپیل باسی (نویسندهٔ نمایش دوران‌ساز متعلق به KPAC به نام ***تو مرا کمونیست کردی***، ۱۹۶۲) و پونکونام وارکی را ترتیب دادند. اغلب این چهره‌ها آثار مطرح خود را در دوران تاریخ پرآشوب پیش از استقلال تراوانکور (اکنون قسمتی از کرالاست) ساختند، زمانی که قیام CPI علیه دوان راماسوامی آیر مستبد به سربرآوردن پوناپرا ـ ویالار در همان سال (۱۹۴۶) منتهی شد، همان کاری که جنبش تلانگانا در آندراپرادش انجام داد. نخستین اثر باسکاران و کاریات به نام

(***کویل آبی***) با اقتباس از رمانی از اوروب به انتقاد از ظلم نظام کاستی جامعهٔ هندو می‌پردازد. فیلم‌های بعدی، ***پسرخوشگذران*** (۱۹۶۱)، ***میگو*** (۱۹۶۵) نه تنها به انتقاد معمول سوسیالیستی از نظام فئودالی ادامه دادند بلکه اولین موفقیت‌های تجاری را نیز برای کرالا به ارمغان آوردند.

در سینمای هندی، ک. ا. عباس پیشگام شد. سودی پراوان مؤلف کتاب سه‌جلدی «جنبش فرهنگی مارکسیستی در هند» (۱۹۷۹) از ملاقات خود با عباس به عنوان دبیرکل ایپتا با رضایت خاطر صحبت می‌کند: «دیدگاه سیاسی که CPI در زمان تصدی این سمت توسط او دنبال می‌کرد بسیار مناسب بود، به ویژه هنگامی که ما تصمیم به راه‌اندازی گروه‌های رقص و نمایش بودیم، برخورد او با جهان سینمای بمبئی ما را قادر ساخت که فیلم‌های خود را در سینمای هند مطرح کنیم.» عباس که پیش از آن فیلمنامهٔ فیلم بسیار موفق شرکت ***بمبئی تاکیز*** به نام Naya Sensay (۱۹۴۱) را نوشته بود، پس از ساختن ***بچه‌های زمین*** یک سلسله ملودرام‌های کلاسیک ارائه کرد. از میان آنها، ***داستان به‌یادماندنی دکتر کوتینس*** (۱۹۴۶) به کارگردانی و. شانتارام حکایت مأموریت پزشکی یک هندی است که آرمان‌های چینی‌ها در نبرد با امپریالیسم ژاپنی را دنبال می‌کند، و دیگری فیلم‌های جنجالی راج کاپور به نام ***خانه به دوش*** (۱۹۵۱) و ***آقای ۴۲۰*** (۱۹۵۵) هستند. هر یک از این‌ها عاملی تجاری در روزآمد کردن رئالیسم ایپتا مطابق دوران استقلال فرهنگی پس از استقلال کشور محسوب می‌شوند. در ***خانه به دوش***، کاپور در نقش فرزند نامشروع پدری سختگیر است که با تبهکاران رشد می‌کند و پدرخواندهٔ خود و کمی پس از آن پدر واقعی خود را می‌کشد و نقش دوگانهٔ ادیپی را بازی می‌کند که نشانگر گذر سریع به بزرگسالی، مدرنیته و استقلال است. کاپور در ***آقای ۴۲۰*** پا را فراتر می‌نهد: خانه به دوش چاپلین‌مانندی که فقیر ولی درستکار است توسط یکی از رشوه‌خواران ثروتمند بمبئی به کلاهبرداری از ساکنان فقیر زاغه‌ها سوق داده می‌شود. ثروت برابر با غربی شدن است، ثروتمند شدن شبیه به قمار است و سرمایه‌دارانی که هنگام استقلال به قدرت رسیدند کارکشتگانی هستند که آمادهٔ نابودی مالیکت اشتراکی انقلابی تازه متولدشده هستند.

تلاش‌های پیشرو عباس توسط فیلم ***دو قطعه از زمین*** (۱۹۵۴) اثر بیمال روی دنبال شد، که حکایت کشاورزی است که مجبور می‌شود به شهر نقل مکان کند: نقش کشاورز توسط بالواج سانی ایفا شد و موسیقی فیلم را چود هوری تنظیم کرد که هر دو از چهره‌های برجستهٔ تئاتر ایپتا بودند. چتان پس از ساخت فیلم Neecha Nagar (۱۹۴۶) شرکت فیلمسازی ناواکتان را تأسیس کرد و باترس دو و ویجی آنانو نیز با او همگام شدند، در دو دههٔ بعد این شرکت اغلب ملودرام‌های موزیکال و داستان‌های عاشقانه می‌ساخت که نشان از فروکش کردن تب رئالیسم ایپتا بود. فیلم کلاسیک Kala Bazaar (۱۹۶۰) اثر ویجی آناند فوق‌ستاره‌ای همچون دو آناند را همراه دارد که در نقش دلال بیچارهٔ بازار سیاه که بلیط شب اول نمایش فیلم ***مادر هند*** (۱۹۵۷) اثر محبوب را می‌فروشد است. کارگردان افسانه‌ای دههٔ ۱۹۵۰، گورو دوت پیش از آن که تبدیل به تهیه‌کننده‌ای مستقل شود و مشهورترین فیلم خود ***عطش ابدی*** (۱۹۵۷) را بسازد توسط ناوکتان به استخدام درآمد. ***عطش ابدی*** یکی از مشهورترین ملودرام‌های سینمای هند است که خود دوت در نقش شاعری عاشق‌پیشه است که مورد بدرفتاری قرار می‌گیرد و به او توجه نمی‌شود ولی هنگامی که گفته می‌شود او مرده است تبدیل به یکی از چهره‌های بسیار پرطرفدار می‌شود - آن هنگام که قهرمان، جهان قلعه‌ها، خارها و تاج‌ها و... قلب‌های شکسته را هیچ می‌شمرد.

در حیطهٔ سینما، گذر موفق ایپتا به جریان اصلی سینما بود که تبدیل به میراث ماندگار این جنبش شد، نه فیلم‌های افراطی اولیهٔ آنها. شانتارام، کاپور، محبوب‌خان، ناوکتان، بیمال روی و گورو دوت همگی تهیه‌کنندگان مهمی بودند که اغلب آنها در دههٔ ۱۹۶۰، هنگامی که پایان کار استودیوهای کلاسیک و اوج کار اپراتورهای بی‌پروای Patil Report بود، صاحب استودیوهای شخصی یا متعلقات تولید فیلم شدند.

سیاست دولتی

ملودرام‌های حماسی این دوره مناسب‌ترین فرهنگ ملی بارز تودهٔ مردم هند است: اقتصاد بومی و خودکفایی کشور، محصولات فرهنگی را ارائه می‌کرد که تجربیات فراموش‌نشدنی تجزیهٔ کشور را توضیح داده، و همچنین تجربه‌هایی را قابل فهم می‌کرد، مثل مهاجرت توده‌ای هنگام شکل‌گیری پاکستان، توسعهٔ شهری نامتعادل و تعارض‌های مذهبی و فرقه‌ای که تمامی ایالات کشور را تخریب می‌کرد. دلایل متعددی برای موفقیت ظهور آوانگاردهای افراطی پیشین در سیاست ملی جدید وجود داشت. یکی از آنها تأثیر شدید شیوه‌هایی است که طبق آنها ملودرام‌های رئالیستی بعضی از تعارض‌های کلیدی پیرامون دوران استقلال را بازمی‌تاباندند. معیار غالب در آثار عباس، کاریات یا گورو دوت به‌کارگیری الگوهای ملی برای تبیین جامعه، خانواده و گاهی (چنان که محبوب انجام می‌دهد)

ساتیا جیت رای (۱۹۹۲-۱۹۲۱)

مشهورترین کارگردان سینمای هند در شهر کلکته در میان خانواده‌ای به دنیا آمد که از اعضای همیشگی اصلاح‌طلبان اجتماعی حزب سادهاران براهمو ساماج بودند. آپاندرا کیشور رای - چودهوری پدربزرگ او نویسنده و ناشر بود که خالق دو شخصیت داستانی گوپی و باگا در مجلهٔ کودکان خود، ساندش نیز محسوب می‌شد (شخصیت‌هایی که بعدها توسط رای در فیلم ***ماجراهای گوپی و باگا*** (۱۹۶۸) و دیگر فیلم‌ها به تصویر کشیده شدند). پدر او سوکومار رای طنزنویس محبوب و مصنف اشعار مخمس بود. ساتیاجیت برای مدتی در مؤسسه هنری دوست خانوادگی «رابیندرانات تاگور» به نام «شانتینیکتان» تحصیل کرد و در آنجا با نظریات متداول تاگور - ناندالال بوس در مورد شرق‌گرایی آسیایی آشنا شد؛ نظریاتی که او تمام عمرش از هواداران آن بود.

به هر حال، شغل اولیهٔ او در کارهای تبلیغاتی بود و در اوایل دههٔ ۱۹۵۰، تبدیل به گرافیستی مطرح شد. در همان زمان، او هم فیلم‌های آمریکایی و هم فیلم‌های اروپایی و شوروی را می‌دید که توسط انجمن فیلم کلکته (که او نیز در بنیانگذاری آن در سال ۱۹۴۷ سهیم بود) نشان داده می‌شد و هنگام فیلمبرداری فیلم ***رودخانه*** (۱۹۵۱) در بنگال ملاقات‌های متعددی با ژان رنوآر داشت. ولی این فیلم ***دزد دوچرخه*** (که آن را در لندن دید) بود که، طبق گفته خودش، او را به فیلمساز شدن سوق داد.

آواز جادهٔ کوچک (۱۹۵۵) از قصهٔ مشهور بنگالی متعلق به اوایل قرن بیستم اقتباس شده و سبک فیلمبرداری آن کاملاً متأثر از وفاداری نئورئالیست‌ها به محل واقعی فیلمبرداری و نور طبیعی بود و علاوه بر دشواری‌های متعدد ساخت فیلم، با موانع سینمای متعارف استودیویی هند نیز مواجه بود.

این فیلم موفقیت بزرگی بود؛ به ویژه به خاطر شیوهٔ خاص رئالیسم آن در بسط بازنویسی نهرویی و پس از استقلال تاریخ هند که با توجه به جریان‌های صنعتی‌سازی و تفرقه صورت گرفته بود. کشف هند، اثر نهرو که در سال ۱۹۴۶ منتشر شد و تبدیل به متنی بنیادی برای تمامی اقدامات ملی‌گرایانه شد، قسمتی سفرنامه، بخشی زندگینامهٔ خودنوشته و قسمتی درس‌های تاریخی است؛ متنی که «چیزی ارزشمند» را زمینه‌یابی کرد که اجازه می‌داد هند به کمک آن در مقابل قوانین استعماری و تجاوزهای بیگانگان ایستادگی کند. رئالیسم رای به طور مکرر و به شیوه‌ای خاص، یادآور حال و هوای همین کتاب است، به ویژه به خاطر شیوهٔ نمادگرایانه او در مورد خود رئالیسم به عنوان دیدگاهی برای مطرح کردن دوبارهٔ گذشته: بازنمایی خاطره در سرزمینی که حالا می‌تواند ورود تاریخ را جشن بگیرد.

او آشکارا از پیشنهاد نهرو در ساخت دو فیلم دیگر خود استقبال کرد که ***سه‌گانهٔ آپو*** را تشکیل دادند. بعضی از فیلم‌های کلاسیک او در دههٔ ۱۹۶۰ در زمان گذشته اتفاق می‌افتد که اغلب در بنگال قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم بود و از دریچهٔ چشم استاد او تاگور دیده می‌شد. شناخته‌شده‌ترین آنها ***همسر تنها*** (۱۹۶۴) است که رای آن را بهترین‌فیلمش می‌داند. رئالیسم او - در ***اتاق موسیقی*** (۱۹۵۸)، ***الهه*** (۱۹۶۰) یا ***سه دختر*** (۱۹۶۱) - تبدیل به الگویی از رفتارهای بسیار غیرطبیعی و تصنعی در فضایی با طراحی بسیار موشکافانه شد و این مسأله را پیش می‌کشید که آیا تماشاگرانی که با این رمزهای متنوع آشنا نیستند قادر به درک و فهم انگیزه‌های اجرا و فیلمنامهٔ آنها هستند.

نخستین فیلمنامهٔ اصل او **Kanchanjungha** (۱۹۶۲) بود که از مضامین آن دوره برای سلسله فیلمنامه‌هایی با ساختار بسیار منسجم استفاده کرده بود و اغلب نشانگر تعداد کمی شخصیت است که هر کدام در معرض تجربه‌های تقریباً کم‌اهمیتی قرار می‌گیرند که به نوعی آنها را تغییر می‌دهد و در این میان فیلم به هر یک از آنها جزء به جزء می‌پردازد. در فیلم **Nayak** (۱۹۶۶)، یک ستارهٔ سینما در سفری با قطار که بیست و چهار ساعت طول می‌کشد با روزنامه‌نگاری آشنا می‌شود؛ در فیلم **Kapurush** (۱۹۶۵)، مردی مهمان‌نوازی غریبه‌ای را می‌پذیرد و در آنجا با معشوق قدیمی‌اش ملاقات می‌کند؛ در فیلم ***روزگاری در جنگل*** (۱۹۶۹) چهار نفر از کلکته برای تفریح به جنگل می‌روند. تنها با ***سیذارتا و شهر*** (۱۹۷۰)، نخستین فیلم از سه‌گانهٔ کلکته بود که سبک رئالیسم روان‌شناختی به حیطه‌ای جدید گسترش یافت. در این سه فیلم روزهای پرآشوب قیام زارعین ناکسالباری، سرکوب شورش دانشجویان در کلکته با خشونت پلیس، شکل‌گیری گونه‌ای جدید از سودجویی آشکار، بوروکراسی فاسد، و بیکاری مزمن تصویر می‌شد. برخلاف مرینال سن مشهور و معاصر رای، که سه‌گانهٔ کلکته‌اش هم به دنبال پرداختن به مسائل جاری سیاسی بود، فیلم‌های رای به دنبال فیلم **Seemabaddha**، فیلم ***سیذارتا و شهر*** در سال ۱۹۷۱ ساخته شد، ***دلال*** (۱۹۷۵) ملودرام‌های تمام‌عیاری در مورد

شطرنج بازان (ساتیاجیت‌رای ،۱۹۷۷)افسانه هنددر زمان حکومت راج

فروپاشی ارزش‌های سنتی و انتقادی از نخبگان حاکم بودند، در عین این که فاصلهٔ خود را از جنبش‌های چپ‌گرای افراطی ناکسالیت حفظ می‌کردند.

رای پیش از این نخستین فیلم موفق تجاری خویش، فیلم کودکان ***ماجراهای گوپی و باگا*** (۱۹۶۸) را ساخته بود و در دههٔ ۱۹۷۰ این موفقیت را با مجموعه فیلم‌های بلند کارآگاه ***فلودا*** دنبال کرد. یکی از بخش‌های مجموعهٔ گوپی ـ باگا به نام ***امپراطوری الماس*** (۱۹۸۰) حمله‌ای غیرآشکار به دولت موقت ایندیرا گاندی بود، در زمانی که سبک رای ـ یا آنچه به طور معمول به نام مدرسهٔ رئالیسم بومی‌گرای رای خوانده می‌شد ـ به سرعت توسط دولت خانم گاندی به عنوان گونهٔ اصیل سینمای هند مورد حمایت قرار گرفت، این تصمیم مبنی بر بازگشت به حیطهٔ تقریباً بدون مناقشهٔ فیلم‌های تجاری موفق کودکان به منزله میل او به دوری گزیدن از تشکیلات سیاسی آن زمان تفسیر شد.

او این بازنشستگی نصفه‌و نیمه خودخواسته را که با بیماری نیز همراه شد، با اقتباسی از ***دشمن مردم*** اثر ایبسن و دو ملودرام (***شاخه‌های درخت***، ***غریبه***) پایان بخشید. در سال‌های آخر عمرش، او چند فیلمنامه برای پسرش ساندیپ رای نوشت که دو مجموعه تلویزیونی به نام ***ساتیا جیت رای تقدیم می‌کند*** را تشکیل داد و بعضی از قصه‌های کوتاه محبوب او نیز که قبلاً در کتاب ساندش آمده بودند (که او در سال ۱۹۶۱ آن را تدوین کرده بود) به شکل کتاب منتشر شدند.

گزیده فیلم‌شناسی

ماجراهای گوپی و باگا(۱۹۶۸)، رودخانه (۱۹۵۱)، آوازجادهٔ کوچک (۱۹۵۵)، همسرتنها (۱۹۶۴)، اتاق موسیقی (۱۹۵۸)، سه دختر(۱۹۶۱)، روزگاری درجنگل (۱۹۶۹)، سیذارتا و شهر (۱۹۷۰)، دلال(۱۹۷۵)، ماجراهای گوپی و باگا (۱۹۶۸)، امپراطوری الماس (۱۹۸۰).

کتاب شناسی

Das Gupta, Chidananda(1980), The Cinema of Satyajit Ray

-(ed.) (1981), Satyajit Ray: An Anthology of Statement on Ray and by Ray.

Ray, Satyajit (1976), Our Films their Films.

Robinson, Andrew (1989), Satyajit Ray: The Inner Eye.

فرقه، همچون اصول قانونی و حق رأی است. با شکل‌گیری اپیتای جدید، جریان اصلی اساطیر سوادشیِ فالک که در گذشته گنجینه‌های «هندی» بودند در ژانری از رئالیسم و مجموعه‌ای از تصاویر جای گرفته بودند ـ تصاویر روستا، کارگران، زارعین ـ که «واقعی»تر تلقی می‌شدند و به همین دلیل نسبت به تصاویر دیگر طبیعی‌تر و معتبرتر بودند.

این رئالیسم آرمانی عملاً تبدیل به سیاست ملی فرهنگی شد که این مسأله حاصل پیدایش Film Division، بخش مستند که در سال ۱۹۴۹ پایه‌گذاری شد و اولین سازمان دولتی بود که مستقیماً به تولید فیلم پرداخت. «هیئت مشورتی فیلم» و «فیلم‌های خبری هند» که ریشه در فیلم‌های تبلیغاتی جنگ داشتند و ارتباط آنها را می‌توان تا سنت مستندسازی انگلیسی جان گریرسون و بازیل رایت (که در اواخر دههٔ ۱۹۶۰ با Film Division همکاری کرد) ردیابی کرد و این سازمان تبدیل به یکی از بزرگترین تولیدکنندگان فیلم‌های مستند در جهان شد و سالانه بیش از ۲۰۰ عنوان فیلم ارائه می‌کرد که هر یک در ۹۰۰۰ نسخه تهیه و به ۱۸ زبان ترجمه می‌شد تا در هر سالن دایمی نمایش فیلم نشان داده شود. شرکت Film Division در ساخت یا حمایت تعدادی از فیلم‌های مستند کلاسیک قوم‌نگاشتی (به طور نمونه ***رقص‌های رزمی مالابار*** ساختهٔ پل زیلس در سال ۱۹۵۸) یا فیلم‌های کوتاه در بزرگداشت شمایل‌نگاری فوتوریستی و نهرویی فرایند صنعتی شدن، شرکت داشتند (نمونهٔ کلاسیک آن ***داستان فولاد*** به کارگردانی هاریسادان داسگوپتا، نوشتهٔ ساتیاجیت رای، موسیقی ساخته شده توسط پاندیت راوی شانکار، با تدوین هریشیکش موکرجی و فیلمبرداری کلود رنوار است).

رای متعاقباً در۱۹۵۵ فیلم ***پاتر پانچالی*** خود را می‌سازد. چنانکه مشهور است، او این فیلم را تحت شرایطی بسیار دشوار ساخت به طوری که برای مخارج فیلمبرداری مجبور به فروش جواهرات همسرش شد. این فیلم هنگامی کاملاً پایان یافت که دولت بنگال غربی هزینهٔ اتمام طرح را از بودجهٔ راه و ساختمان خود پرداخت کرد زیرا که مستند بودن اثر و نام آن که ترجمه‌اش «آواز جاده» است، آنها را گمراه کرد. نخستین شاهکار فرهنگی که سومیت سارکارِ تاریخدان آن را «بورژوازی متواضع» می‌نامد در همان سال که کنفرانس عدم تعهد باندونگ به عنوان سومین شق جهانی مطرح شد، ساخته شد. ***پاترپانچالی*** بیانگر خواست متفاوت روشنفکران نهرویی برای ساخت فیلم‌های تبلیغاتی قوم‌نگاشتی Film Division ـ گونه بود: این فیلم بیانگر معنای

جدید گذشته، در مقابل معنای نوسازی پس از جنگ ـ پس از استقلال است و خود را آشکارا به عنوان سینمای «مستقل» مطرح می‌کند ولی با این همه به عنوان سینمایی که ملی‌گرایی هندی را همچون سینمایِ همتای جهان سومیِ مدرنیسم غربی به حساب می‌آورد.

مدرنیسم رای ـ و زبان پاتیل ریپورت ـ همچون همتای غربی‌اش در اوایل عمر، خود را مجزا کرد و حتی در مقابل جریان اصلی سینمای تجاری قرار دارد. اواسط دههٔ ۱۹۵۰ سال‌هایی بود که دولت پیشنهاد انجمن پاتیل برای بنیان شرکت مانی‌فیلم و انجمن فیلم را پذیرفت و بزرگترین شکاف میان جریان اصلی «فیلم هندی» و «سینمای ساتیاجیت رای» به وجود آمد. موفقیت وسیع دوبلهٔ هندی فیلم ***چاندرالکا*** با تلفیق موفقیت‌آمیز فرمول سینمای هندی و صنعت فیلم جنوبی و شرقی ادامه یافت. در بنگال کمدی پرجوش و خروشی با بازی اوتام کومار و سوچیترا سن به نام Sharey Chuattar (۱۹۵۳) موفق‌ترین ستاره‌های تاریخ فیلم بنگال را خلق کرد و به دنبال آن آثار موفقی همچون افسانهٔ عاشقانهٔ غم‌انگیز Sagarika (۱۹۵۶) ساختهٔ آگراگامی ساخته شد. فیلم اسطوره‌ای Shri Venkateshwara Mahatyam (۱۹۶۰) ساختهٔ ن. ت. راما رائو که در ان او در نقش خدای غنی‌ترین معبد هند در تیروپاتی بازی می‌کند. به نحو چشمگیری در شکل‌گیری جایگاه سیاسی این ستاره به منزله خدای زنده (و متعاقباً وزیراعظم) اندرا پرادش موثر بود. در تامیل و تلوگو، مدرسهٔ فیلمسازی ل. و. پراساد به مدیریت ک. پراتیاگاتمام و ت. پراکاشا در نوع فیلم‌های کم‌هزینهٔ اشک‌انگیز همین قدر موفق بود که در راهبرد تبدیل و دوباره‌سازی فیلم‌های زبان جنوب هند به «فیلم‌های هندی» با ستارگان هندی.

در همین حال اغلب هنرمندان اصلی ایپتا از سازمان اخراج شده یا آن را ترک کرده بودند و در این موقعیت تحریم‌های اعمال‌شده بر CPI بود که شورش تلانگانا نیز شکل گرفت. بسیاری از آنها به جریان اصلی سینمای تجاری بمبئی در کلکته رفتند. سپس، در اوایل دههٔ ۱۹۶۰، هنگامی که «شرکت مالی‌فیلم» اولویت‌های خود برای شکل‌دادن سینمای موردنظر را تبیین کرد، تفاوت‌های گذشته میان بخش‌های مختلف سینمای هند رفع و رجوع شد و حتی یکپارچگی وسیع‌تر بازار که حاصل همگون کردن پیرنگ‌ها و ساختارهای روایی و روال میکس صدا و دیگر روندهای تکنیکی بود نیز به وجود آمد. سرشناس‌ترین نظریه‌پرداز این همگون‌سازی چیدانانداداس

اکدین براتیدین (مرینال سن، ۱۹۷۹)

گوپتا بود، از مریدان رای که از «فیلم سراسر هند» سخن می‌گفت: جریان اصلی سینمایی ـ فرهنگی یکپارچهٔ ملی «که رهبری فرهنگی تعدادی از گرایش‌های وحدت‌بخش را به عهده گرفت، گرایش‌هایی که در روند تحولات اجتماعی و اقتصادی مان پدید آمدند... بدین‌ترتیب جایگزینی کم‌اهمیت‌تر (برای نوعی رهبری) شد که قبلاً به دلیل تفرقه بین روشنفکران پدیدنیامده بود، روشنفکرانی که رهبران در بین آنها بودند جایگزین دیگری برای این رهبری برگزینند که از شکاف میان روشنفکران پدید نیامده‌باشد و رهبران و توده‌ها بدان تعلق داشته باشند.» طی دههٔ ۱۹۶۰ و تا زمانی که جنبش ناکسالیت تمامی بیان‌های ساده و ابتدایی «توده‌ها» که با توجه به طبقهٔ اجتماعی تبیین نشده بودند، را به چالش گرفت، بحث‌های داس گوپتا ـ گونه در مورد نوعی سازمانی بودن فرهنگی در تمامی سیاست‌های دولتی در مورد سینما اجرا شد و حتی پس از سال ۱۹۷۲ به تلویزیون نیز راه یافت.

سینمای نوین هند

پس از Film Division، دومین نهاد مختص فیلم که توسط دولت بنا شد، شرکت مالی‌فیلم (۱۹۶۰) بود که به پیشنهاد Patil Committee Report انجام شد. طی سال‌های بسیار تخصیص بودجهٔ شرکت به فیلمسازان مستقل هندی، آثار پرفراز و نشیب خود شرکت و اولویت‌های متغیر، کاملاً نشانگر تغییرات نگرش‌های دولتی نسبت به صنعت فیلمسازی و تأثیر بسیار آنها بر سینمای هند به طور کل است. در آغاز کار، این شرکت وابسته به وزارت بازرگانی کشور بود و مسئولیت تأمین اعتبارات نهادی یا «دیگر وسایل تولید فیلم‌هایی با استاندارد بالا» را به عهده داشت. در سال ۱۹۶۴، هنگامی که شرکت به وزارت اطلاعات و برنامه منتقل شد دستخوش اولین تحولات داخلی قرار گرفت و پس از آن سالانه در حدود پنجاه فیلم بلند تولید کرد که از بهترین‌های آنها آثار «ساتیاجیت رای»؛ ***همسر تنها*** (۱۹۶۴)، Nayak (۱۹۶۶) و ***ماجراهای گوپی و باگا*** (۱۹۶۸) است.

از بسیاری جهات سال ۱۹۶۴ برای هند نقطهٔ عطف محسوب می‌شود؛ در آن سال نهرو فوت کرد، جنگ خانمان‌سوز سال ۱۹۶۲ با چین به شکافی مصیبت‌بار در حزب کمونیست انجامید. چنددستگی مهمی در سازمان‌های فراپارلمانی زارعین ایجاد شد. هند در مرز جنگ دوم با پاکستان (۱۹۶۵) قرار داشت و هیاهوی پیرامون زبان اصلی در جنوب هند؛ به خاطر پذیرفتن زبان هندی به عنوان زبان «ارتباط‌دهنده» کشور به اوج رسیده بود.

جنبش ناکسالیت ـ جنبش فراپارلمانی که متعاقب CPI(ML) شکل گرفت و پس از اولین حرکت توده‌ای در روستای ناکسالباری در بنگال بود که این نام بر جنبش نهاده شد. این جنبش در بنگال، آندرا پرادش، کوالا و تامیل نادو به وقوع پیوست و حزب اقلیت و منزوی کنگره تحت رهبری جدید خود ایندیرا گاندی دوباره سازمان‌دهی شد، و خود دولت شدیداً به گرایش‌های سوسیالیستی نزدیک شد. در سال ۱۹۶۹، خانم گاندی کنگره را منشعب کرد و چهارده بانک اصلی هند را ملی اعلام کرد و بر جناح چپ سختگیری ناخوشایندی را اعمال کرد که به مواجههٔ نظامی و پلیس با ناکسالیت انجامید.

تحت هدایت و مداخلهٔ خانم گاندی در دوران تصدی سمت وزارت اطلاعات و برنامه هند بود که شرکت مالی‌فیلم مؤثرترین و در عین حال کوتاه‌مدت‌ترین برنامه‌های تاریخ احداث خود را اجرا کرد: اهدای وام به «فیلم‌های ماهرانه ولی نامتعارف و افراد مستعد و متعهد این زمینه». این سیاست جدید نتایج سریعی به دست آورد که از جملهٔ آنها پدید آمدن نسل کاملی از فیلمسازان جدیدی است که فیلم‌هایی خلق کردند که بعدها نام سینمای نوین هند را به خود گرفت. این جنبش به دو حادثهٔ مختلف پیش از آن وابسته است؛ که با فیلم Bhuvan Shome (۱۹۶۹) ساختهٔ مرینال سن که ژاک تاتی گونه‌ای است (و موفقیت تجاری نیز داشت) و به بوروکرات مستبد بنگالی و دختر زیبایی به نام گوجاراتی می‌پردازد که با هم به شکار اردک می‌روند یا فیلم ***نان روزانهٔ ما*** (۱۹۶۹) اثر مانی کائول که تجربهٔ سیاه و سفید کاملاً فرمالیستی است، آغاز می‌شود.

آثار مرینال سن با وجود تمامی تغییرات پیش‌بینی‌ناپذیر او در اشکال دراماتیک، از بهترین نمونه‌های منسجم ثبت اوضاع سیاسی پرآشوب پیرامون سینمای نوین هند است. همانطور که قبلاً نیز اشاره شد ریشهٔ او در ایپتا (او از اعضای CPI بود) و فیلم‌های نخستین او، ***زیر آسمان آبی*** (۱۹۵۸)، ***روز جشن*** (۱۹۶۰) از جمله ملودرام‌های معرف سیاست‌های ایپتا بودند (ضدفاشیسم «ایپتا» که دنباله‌روی رهنمودهای کمونیسم بین‌المللی بود، تأکید بر فعالیت‌های زراعی، شعارهای ایپتا و کمبودهای سال ۱۹۴۳). در سال ۱۹۶۵ او به تأثیر موج نوی فرانسه بر فیلمش به نام ***در میان ابرها*** اذعان کرد و در سال ۱۹۷۰، یک مجموعه فیلم در کلکته ساخت و در آن به جنبش دانشجویان ناکسالیت، آیندهٔ همراه با بیکاری حاد و وحشی‌گری پلیس عنان‌گسیخته، تلاش‌های آشوب‌طلبانهٔ آنها برای بازنویسی تاریخ سیاسی هند و بنگال با توجه به اوضاع

ریتویک گاتاک (۱۹۷۶-۱۹۲۵)

ریتویک کومار گاتاک در داکا در بنگال شرقی (که اکنون در بنگلادش است) به دنیا آمد، و کوچکترین فرزند از میان نه فرزند بود. پدرش قاضی مرفه دادگاه بود. او و خانواده‌اش پیش از روان شدن میلیون‌ها پناهنده، از بنگال شرقی به کلکته آمدند و از قحطی وحشتناک سال ۱۹۴۳ و تقسیم هند در سال ۱۹۴۶ گریختند. همذات‌پنداری با این موج پناهندگان می‌تواند استفادهٔ او از استعاره‌های بسیار تجزیهٔ فرهنگی و تبعید در فیلم‌هایش را توجیه کند.

برادر بزرگتر او به نام مانیش گاتاک سعی داشت تا نویسنده‌ای مشهور در سنت گروه ادبی کالول باشد و در این راه بسیار متأثر از ماکسیم گورکی بود. خود ریتویک تصمیم گرفت تا به عنوان یک نوجوان در کارخانه نساجی مشغول شود؛ تجربه‌ای که او را هنگام نوشتن داستان‌های کوتاه یاری کرد (به ویژه در داستان ***راجا*** که در سال ۱۹۴۸ منتشر شد). او داستان را رها کرد زیرا، «داستان تنها با افراد کمی در تماس است» و به «انجمن تئاتر مردمی هند» (ایپتا) پیوست و در نمایش‌های مهمی همچون نمایش مستند **Nabanna** اثر بایجون بهاتاچاریا در مورد قحطی سال ۱۹۴۳ همکاری کرد. او پیش از آن که به عنوان بازیگر و دستیار کارگردان در فیلم **Chinnamul** (۱۹۵۰) اثر نمای‌گوش به حیطهٔ سینما وارد شود، نمایش‌هایی را نوشته و کارگردانی کرد و همچنین آثاری از برشت و گوگول را به زبان بنگالی ترجمه کرد.

دو سال پس از **Chinnamul**، گاتاک نخستین فیلم کامل خود با عنوان **همشهری** (۱۹۵۲) را ساخت که هر دوی آنها موفقیت‌هایی در سینمای هند به حساب می‌آیند. آثار نخستین گاتاک در جستجوی روال ادبی و تئاتری بودند که رئالیسم مستند؛ اجرای برجستهٔ رسمی که اغلب از تئاتر مردمی گرفته شده‌اند، را با به‌کارگیری آپاراتوس سینمایی به شیوه برشت گردهم آوردند. **همشهری** شرح حال خانواده‌ای از مهاجران به شرق است که قربانیان تجزیهٔ هند محسوب می‌شوند، و سقوط تدریجی آنها به ورطهٔ فقر نشان داده می‌شود. در آخر، خانواده به زاغه‌هایی نقل مکان می‌کنند که معرف هویت جدید آنها به عنوان طبقهٔ کارگر است؛ در حالی که سرود بین‌المللی حزب کمونیستی روی حاشیهٔ صوتی اجرا می‌شود ـ تنها صحنهٔ کاملاً تبلیغاتی گاتاک. **همشهری** به نمایش درنیامد و سال‌ها تصور می‌شد که فیلم گم شده است. فیلم دوم او به نام **غیرمکانیکی** (۱۹۵۷) افسانه‌ای است که طی آن یک راننده تاکسی تصور می‌کند که خودروی فرسودهٔ او زنده است و هویت آن را در زنده‌انگاری آیینی قبیلهٔ اورائون در بیهار می‌یابد، در حالی که در تمام اطراف او چشم‌اندازی از انواع قطعات مکانیکی دیده می‌شود. استفادهٔ متفاوت گاتاک از عدسی زاویه باز که شخصیت او را با ماهیتی «متفاوت» نشان می‌دهد ـ «آیزنشتین» به عنوان منبع اصلی کار او به شمار می‌رود ـ به او اجازه داده است که رئالیسم شهری **همشهری** را به سوی فرایندهای تاریخی شکل‌گیری آن، که در اینجا شامل معجونی از اشکال و نگرش‌های قبیله‌ای، مردمی و سنتی است، سوق دهد. این دیالکتیک مجموعه‌ای از تبادلات را دربرمی‌گیرد که در سنت حماسی هند نقش اصلی را دارد و مدرنیست‌های غرب زده قرن بیستمی هند، آن را عمدتاً سرکوب کردند ولی توسط تاریخ‌دانان مارکسیستی همچون د. د. کوسامبی و دیپراساد چاتوپادیای مورد تأکید قرار گرفت و حتی امروزه به عنوان مشخصهٔ نگرش هنری گاتاک شناخته شده است.

بهترین فیلم‌های او ***ستارهٔ پوشیده از ابر*** (۱۹۶۰)، ***کومال گاندار*** (۱۹۶۱) و ***سوبارنارکا*** (۱۹۶۲) سه‌گانه‌ای واقع در کلکته است که به وضعیت پناهندگی می‌پردازد، و مشاجرات بسیاری را برانگیخت و او را از ساختن فیلم در دههٔ بعد بازداشت. در هر سه فیلم او از خط داستانی ساده و در عین حال کاملاً رئالیستی بهره برده است که طی آن مجموعه‌ای از ارجاعات اسطوره‌ای را از طریق هم‌پوشانی شدید علایم دیداری و شنیداری ارائه می‌کند. ***ستارهٔ پوشیده از ابر*** راجع به زن کارگری از خانواده‌ای پناهنده است که در راه قربانی کردن آزادی و زندگی خود برای نجات خانواده‌اش می‌میرد. ورای این داستان اشاره‌ای به افسانهٔ بنگالی در مورد الهه دورگا وجود دارد: این افسانه معنای حقیقی ستمدیدگی زنان را شرح می‌دهد و بدین ترتیب آگاهی سیاسی نیز معنا می‌یابد. چشم‌اندازها و تلفیق لحظه‌ای صداهای طبیعی و صداهای کارگران به همراه موسیقی سنتی که غزلی از تاگور است و صدای ضربهٔ تازیانه و ترجیع‌بند خلوت همگی به طور مستقیم به افسانهٔ دورگا اشاره می‌کنند و بدین ترتیب متونی تقریباً موازی خلق می‌کند تا خط داستانی رئالیستی را انتقال دهد. گاتاک با فیلم ***سوبارنارکا*** گامی پیش‌تر می‌نهد تا برای نخستین بار در آثارش و در سینمای هند، قابلیت‌های نحوهٔ بیان حماسی در زمان معاصر را تبیین کند. داستان فیلم سرخوردگی تدریجی را شرح می‌دهد که ثمرهٔ مستقیم رنسانس تاگوری بنگال است، به ویژه هنگامی که خواهر جوان شخصیت اصلی او را رها می‌کند تا با مردی از طبقهٔ بالا ازدواج کند. بدین ترتیب، اغلب فصل‌های کلاسیک آن ـ باند فرودگاه متروک جنگ جهانی دوم که کودکان در آن با جنگنده‌ای ازکارافتاده بازی می‌کنند، ازدواج اجباری خواهر و فرار او با معشوق، و فصل نهایی که قهرمان

ریتویک گاتاک در صحنه پایانی آخرین فیلمش: خرد و مباحثه و داستان (۱۹۷۴)

مست درکلوب شبانه نشسته و از اوپانیشاد و الیوت نقل قول می‌کند در حالی که موسیقی قطعهٔ‌استریپ‌تیز فیلم **زندگی شیرین** فلینی است ـ مخلوطی از نقل قول‌ها، تفسیرهای سیاسی و ساختارهای حماسی است.

سوبارنارکا ـ و بیشتر کومال گاندار که بیانگر رقابت‌های خونین میان دو گروه تئاتر است ـ به خروج گاتاک از صنعت فیلم بنگال انجامید. او به پیون رفت و در انجمن فیلم مشغول تدریس شد و به عنوان معلم بر کسانی همچون مانی کائول، جان ابراهام، و دیگران تأثیر گذاشت ولی این تأثیر به ویژه بر کومارشاهانی بود که مرید اصلی گاتاک در دهه‌های ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰ محسوب می‌شد.

گاتاک تنها در دههٔ ۱۹۷۰ به فیلمسازی بازگشت، زمانی که تهیه‌کننده‌ای بنگلادشی اثر حماسی او با عنوان ***رودی به نام تیتاش*** (۱۹۷۳) را تأمین مالی کرد. این فیلم نامتعارف که تا اواسط دههٔ ۱۹۸۰ برای امکان نمایش عمومی نداشت و داستان ماهیگیران مالو است که در کنار رود تیتاش زندگی می‌کنند، بیشتر از آن که دارای منطق روایی باشد دارای منطق شمایل‌نگاشتی است و بعضی ویژگی‌های پیکرتراشی هندی را نیز در فیلم وارد کرده است. کومار شاهانی (۱۹۸۶) در مورد این فیلم می‌نویسد: «این فیلم سلولوئید خالص نبود. اینجا فیلمی قرار دارد که با نور تراشیده شده است، با رنگ‌مایهٔ سردی که از سوی تراشه‌های سنگ خارا و دیگر سنگ‌هایی که دارای انرژی عنان‌گسیخته هستند، به سوی ما آمده است.»

آخرین و شاید نامتعارف‌ترین فیلم او، فیلم زندگینامه‌ای **خرد، عبث و داستان** (۱۹۷۴) است: یک هنرمند پیکارسک خود را روشنفکری دائم‌الخمر جا می‌زند که به بنگال می‌رود تا همسر جداشده‌اش را ملاقات کند. او در جنگل با جوانان حزب ناکسالیت مواجه می‌شود و هنگام صبح که پلیس به مخفیگاه آنها حمله می‌برد جان می‌سپارد.

آشیش راجادیاکشا

گزیده فیلم‌شناسی

همشهری (۱۹۵۲)، **ستارهٔ پوشیده از ابر** (۱۹۶۰)، **کومال گاندار** (۱۹۶۱)، **سوبارنارکا** (۱۹۶۲).

کتاب شناسی

Bannerjee,Haimanti(1985), Riwik Kumar Ghatak.
Bannerjee, Shampa(ed.)(1982), Ritwik Ghatak.
Ghatak, Ritwik(1987), Cinema and I.
Rajadhyaksha, Ashish(1982), Ritwik Ghatak: A Return to the Epic.
- and Gangar, Amrit, (eds.)(1987), Ritwik Ghatak: Arguments/Stories.
Shahani, Kumar(1986), The Passion of Resurrection.

اخیر، پرداخت. فیلم او به نام **مصاحبه** (۱۹۷۰) و **کلکته ۷۱** (۱۹۷۲) تبدیل به مسائل جنجالی سیاسی شدند و سالن‌های نمایشی که‌این فیلم‌ها در آن به نمایش درمی‌آمدند تبدیل به محل برگزاری فعالیت‌های هم‌گرایی چپ‌ها شد و به طور مکرر نمایش فیلم با حملهٔ پلیس قطع می‌شد.

خود رای نیز سه‌گانه‌اش را در کلکته ساخت و دیگر خبری از خیال‌پردازی‌هایش نبود و به مرور زمان متعادل شده بود. فعالیت مرینال سن توسط شیام بنگال که ثبت فعالیت‌های ناکسالیت در آندرا پرادش را موضوع کار قرار داده بود، دنبال شد [نظام‌های فئودال نشان داده شده در Ankur (۱۹۷۳) و قیام علیه مالکان فاسد در Nishant (۱۹۷۵)]. به ویژه Ankur که با هزینهٔ خود بنگال ساخته شد با موفقیت تجاری روبرو شد و تبدیل به آرمان فیلم‌های خودکفای سینمای مستقل شد، زمانی نمایش داده شد که نخستین تحریم بر MPEAA اعمال شده بود و کناره‌گیری فیلم‌های خارجی و ظهور هم‌زمان مخاطبان طراز اول و همیشگی طبقه متوسط برای فیلم‌هایی که بعد ها سینمای «وسط جاده‌ای» نام گرفت، باعث توفیق فیلم در فروش شد.

در تقابل با این گرایش، فیلم Uski Roti اثر مانی کائول آغازگر مجادله‌ای پیرامون خود سینما شد که از زمان فالکه تا آن زمان نظیر نداشت. تمامی سه فیلم نخست او از منابع ادبی، به ویژه نمایشنامه‌های موهان راکش و داستان‌های کوتاه ویجایدان دتا اقتباس شده بود و با مجموعه‌ای از آثار موسیقیایی سنتی، هنرهای دیداری، سنت‌های نمایش، و متون زیباشناسانه تلفیق شده بود تا کوششی برای بازآفرینی سینما باشد و سینما از آنچه به زعم او وابستگی انگلی به دیگر چیزها، به اشکال هنری تثبیت‌شده‌تر، و مهم‌تر از همه وابستگی به معانی و بیان سیاسی غالب زمان بود رهایی یابد. کائول با فیلم ***برخاسته از سطح*** (۱۹۸۰) که فیلمی غیرداستانی براساس نوشته‌های نویسنده‌ای هندی به نام گاجاتان ماداو موکیتبود بر سینمایی با ویژگی‌های موسیقی دروپاد تأکید می‌کند: موسیقی سنتی فرمالیستی و بسیار بی‌پیرایه که از بسیاری جهات خاستگاه تجرید در هنر هند بود. بداهه‌پردازی، جانشینی و تجرید ابزارهای کلیدی شکلی او در فیلم‌هایش هستند که در دههٔ ۱۹۸۰ به طور گسترده به خود موسیقی دروپاد (دروپاد ۱۹۸۲) صنعتگران سفال (***ذات خاک***، ۱۹۸۴) و فرم تومری (Siddhc Shwari، ۱۹۸۹) می‌پردازند و در زمان اخیر به داستان‌ها، همچون آثار داستایوسکی بازگشته‌اند [Nazar (۱۹۹۰) و *ابله* (۱۹۹۱)].

تأثیرگذارتر از خود کائول، اگرچه با فیلم‌هایی کمتر،

هم‌دانشگاهی کائول در انجمن فیلم **کومار شاهانی** بود که کار خود را کمی پس از کائول آغاز کرد و بیشتر در زمینهٔ سینمای‌نوین هند فعالیت کرد و اولین تجربهٔ تمام‌عیار رنگی خود را در میان این جنبش ساخت: ***آینهٔ وهم*** (۱۹۷۲). شاهانی نیز همچون کائول بسیار به مسائل شکلی (فرمال) موجود در نظریهٔ زیباشناسانه هند می‌پرداخت ولی با استفاده از اصطلاح حماسی آنها را سیاسی می‌کرد و در مواردی وسیع‌تر به کار می‌برد. شاهانی با اقتباس این نظریه از برشت (که آن را از طریق استادش گاتاک آموخته بود) بر ریشه‌های حماسه در روال مرسوم و سنت و نقش حیاتی آن در تقویت گفتمانی از تمدن تأکید می‌کرد (که در ورای آن مسائل تکنولوژی و شیوه‌های تولید نیز وجود داشتند). متن کلیدی او در این زمینه «مهاباراتا» بود که او آن را برای ساخت بزرگترین فیلمش، ملودرامی به نام **موج** (۱۹۸۴) اقتباس کرده بود. تارانگ که قصهٔ خانواده‌ای صنعتی که به خاطر مشاجرات داخلی از هم می‌پاشند را حکایت می‌کند، خانواده‌ای از طبقهٔ کارگر که اسیر باور خود شده و تارانگ بدین ترتیب آگاهانه می‌کوشد تا تاریخ ملی‌گرایی از طریق سنت ملودرام شرح دهد که تبدیل به همتای فرهنگی آن شده است شرح دهد. در عین حال، تارانگ در اشارات خود به دوران سیاست‌های پس از سال ۱۹۶۴ هند از مرینال سن و بنگال پیروی می‌کند ولی نگرش متفاوت او به دوران معاصر ـ به عنوان تاریخی در اطلاعات که نباید با گفتمان‌های داده‌شده و مخالفت‌های مرسوم بدان پرداخته شود ـ امکان بی‌سابقهٔ مداخلهٔ فرهنگی را فراهم می‌آورد. این امکان بنیادین تا حدودی توسط آثار شاهانی ارائه می‌شود تا بیانگر خشم سینماگران نسبت به دولت باشد که برنامه‌های خود در مورد سینمای مستقل را پس از تأسیس شدن آن تکذیب کرد.

دوردارشان و سیاست ارتباطات جمعی

در سال ۱۹۷۱، خانم گاندی گروهی را برای آزادسازی بنگلادش فرستاد و با اکثریتی بی‌سابقه به قدرت بازگشت. بدین ترتیب طی دو سال برنامه‌های سوسیالیستی او تبدیل به خودکامگی شد و به دنبال آن او با اعلام قوانین ریاست جمهوری در بنگال و اصلاحیهٔ قانون اساسی سعی داشت تا مجلس را به مقتدرترین نهاد قانونی کشور تبدیل کند. این اصلاحات در مجلس اعیان سال ۱۹۷۳ رد شد و سال بعد قیام دانشجویی ناو نیرمن در گوجارات و جنبش مخالفان در بیهار به رهبری جایاپراکاش نارایان پیش‌زمینهٔ اعلام دولت موقت داخلی (۱۹۷۵) را فراهم کرد. در چهارسالی که ایندیرا گاندی با

سیمابیسواس در ملکه راهزن (شکارکاپور، ۱۹۹۴)

به زندان انداختن مخالفان برتری قدرت را می‌آزمود، به دنبال آن بود که با شماری از اقدامات انحرافی بر تقسیمات سیاسی مستحجر فائق شود که یکی از این اقدامات سرمایه‌گذاری کلان بر تکنولوژی ارتباطات جمعی بود.

در سال ۱۹۷۵، «تجربهٔ تلویزیون ماهواره‌ای آموزشی» (SITE) برای نخستین بار به عنوان ارتباط ملی پخش مرکزی به اجرا درآمد و به سرعت تبدیل به مهرهٔ اصلی تلویزیون دوردارشان شد. اغلب برنامه‌های SITE از برنامه‌های رئالیسم روستایی بنگال اقتباس می‌شد و به سبک پیشرفته‌تر نیمه‌مستند درمی‌آمد که بخش اعظم آن از زمین‌های وسیع پشت ساحل هند گرفته می‌شد. در سال ۱۹۷۶، «کمیتهٔ سرمایه‌گذاری تضمینی عمومی» به شدت به شرکت مالی‌فیلم به خاطر سیاست «فیلم هنری» آن حمله کرد و با اشاره به شبکه‌های ارتباط جمعی که در حال شکل‌گیری هستند اظهار کرد که، «تقابل ذاتی میان فیلم‌های هندی با استاندارد بالا و فیلم‌های موفق در گیشه وجود ندارد.» شگفت این که، رئالیسم ساتیاجیت رای ـ گونه تبدیل به سیاست ارتباط ملی شد چنان که فیلم‌ها از آن زمان به بعد برای حمایت شدن می‌بایست از ضوابط زیباشناسانه، «توجه انسانی به مضمون»، «هندی بودن» و «شخصیت‌هایی که مخاطب بتواند با آن هم‌ذات‌پنداری کند» پیروی می‌کردند. در این میان، ***هشتادمین گزارش کمیتهٔ تخمین*** بیشتر هیاهو به پا کرد و اعلام کرد که نمی‌بایست برای شرکت مالی‌فیلم روشن شده باشد که فیلم‌ها در وهلهٔ اول برای تفریح هستند و تا زمانی که فیلم‌های حمایت‌شده تفریحی مناسب را ارائه نکنند برای تودهٔ مردم قابل پذیرش نیستند.

۱۹۷۵، سال دولت موقت، سالی بود که دو عنوان از موفق‌ترین فیلم‌های تاریخ سینمای هند به نمایش درآمدند؛ فیلم وسترن هندی ***پرتو خورشید*** و فیلم کم‌هزینهٔ اساطیری ***در ستایش مادر سانتوشی*** به کارگردانی رامش سیپی. پیش از آن، با فیلم عاشقانه و جنجالی ***زندگی وقف‌شده*** (۱۹۶۹) ساختهٔ شاکتی سامانتا که ستارهٔ آن دهه، راجش خان را ارائه کرد، دوران تقریباً راکد سینما به پایان رسید. در واقع فیلم ***پرتو خورشید*** عامل دیگر موفقیت خود و بزرگترین ستاره تاریخ فیلم هند، آمیتا باچان را نیز معرفی کرد.

این موفقیت قدرت مداوم سینما به عنوان نیروی اصلی فرهنگی و قابلیت آن را برای رفع مشکلات افول بازارهای خارجی و تهدید ویدئو بیشتر می‌کرد و برای سیاست ارتباطات جمعی که دولت قصد داشت آن را حول تجربهٔ دوردارشان بنا کند، بسیار اهمیت داشت. در سال ۱۹۶۹ دانشمندی هندی به نام ویکرام سارابهای تصویری آرمانی از ارتباط تلویزیونی سراسر کشور ترسیم کرد که معتقد بود قادر است با یک جهش بر دو مشکل اساسی که در انتظار آیندهٔ هند است فائق شود: مقدار دوری فواصل جغرافیایی و ترابری تقریباً توسعه‌نیافته و نظام ارتباطی؛ و تنوع زبانی. هر دو مدعا یادآور بحث «فیلم سراسر هند» در دههٔ ۱۹۵۰ هستند که اکنون برای پخش تلویزیونی مطرح شده است.

در سال ۱۹۸۰، هنگامی که خانم گاندی به قدرت بازگشت، بسیاری از ایدئولوژی‌های سوسیالیستی او با نظرات بازار آزاد جایگزین شده بود: قسمت اصلی که او سیاست جدید خود در مورد آزادسازی اقتصادی را اجرا کرد تلویزیون بود. در سال ۱۹۸۱، سالی که هند وامی سنگین از صندوق جهانی پول دریافت کرد و بحران جاری قرض‌های مالی بیش از اندازه آغاز شد، واردات دستگاه تلویزیون رنگی آزاد شد و ماهوارهٔ Apple آغاز به کار کرد. این مسائل و به دنبال آن راه‌اندازی ماهوارهٔ INSAT 1.B در سال ۱۹۸۳، دورانی جدید در سیاست فرهنگی هند رارقم زد: طرح ویژهٔ گسترش تلویزیون، بنای چهل و چهار ایستگاه جدید و بیش از دویست تقویت‌کننده کم و پرقدرت بدین معنا بود که هند، به لحاظ جغرافیایی هند می‌تواند برای هفتاد درصد از جمعیت خود پخش تلویزیونی داشته باشد. سال ۱۹۸۵، دوردارشان این شبکهٔ عظیم را به بخش خصوصی برنامه‌سازی واگذار کرد، به ویژه به شرکت‌های فیلمسازی که مجهز به نرم‌افزار، کارکنان تکنیکی و لوازم مناسب برای بخش‌های جدید پول‌ساز شبانگاهی بودند.

از سال ۱۹۸۵، هنگامی که «برنامه‌های حمایتی» تجارتی عرضه شد، صنعت فیلم هند بر اقتدار تلویزیون تأثیر گذاشت. اغلب فیلمسازان اصلی سینمای نوین هند همچون بنگال، سعید اخیر میرزا، کتان مهتا و حتی مرینال سن به ساخت مجموعه‌ها و فیلم‌های تلویزیونی روی آوردند و تعداد زیادی از کارگردانان جریان اصلی همچون رامش سیپی سازندهٔ ***پرتو خورشید***، راماناد ساگار (با فیلم ***رامایانا***) و ب. ر. چوپرا (با فیلم ***مهاباراتا***) نیز همین کار را کردند. استفاده از دوردارشان به عنوان مکان شهرت یافتن ـ به خاطر تأثیر بی‌همتای آن به عنوان رسانهٔ تبلیغ ـ باعث تغییرات شکلی (فرمال) گسترده‌ای شد، ـ به طور مثال الگوی برنامهٔ چیتراهار (برنامه‌ای که فصل‌های آوازی فیلم‌های مختلف را به هم وصل می‌کند و براساس میزان استقبال تماشاگران، همیشه محبوب‌ترین نوع برنامهٔ تلویزیون هند بوده است) بار دیگر بر این مسأله تأکید کرد که هر برنامهٔ موفق تجاری باید حداقل از یک آهنگ موفق بهره جوید. این مسأله در

مورد انقلاب نوارهای صوتی نیز صادق است که طی یک سال از ۱۹۸۷ به ۱۹۸۸، فروش به طور شگفت‌آوری چهارده برابر شد.

فروش حق پخش موسیقی پیش از نمایش فیلم، که از اواخر دهۀ ۱۹۸۰ برای صنعت فیلم درآمدی معادل عایدی پخش فیلم در یک بخش کامل کشور داشت (هند برای توزیع فیلم به ۵ بخش تقسیم می‌شود)، جانی دوباره به ژانر داستان‌های عاشقانه همچون فیلم محبوب Qayamat Se Qayamat tak داد و مجموعه فیلم‌های موفق تجاری که با فیلم Tezaab (۱۹۸۸) آغاز شد و فیلم‌های پرفروش فوق ستاره شاهرخ‌خان در دهۀ ۱۹۹۰ همچون، ***بازیگر*** و ***دار*** (هر دو ۱۹۹۲) را به دنبال داشت.

بی‌گمان کارگردانی که بهترین نمونۀ این جریان است، چهرۀ بحث‌انگیز سینمای اخیر هند و فیلمساز اهل تامیل به نام مانی راتنام است. او خود را به گونه‌ای که برای یک کارگردان تامیل نامتعارف است، با فیلم ***قهرمان*** (۱۹۸۷) که اثر جنایی براساس ***پدرخوانده*** بود مطرح کرد و با فیلم‌های Agni Nakshatram (۱۹۸۸) و Anjali (۱۹۹۰) به فیلم‌های ویدئویی راک MTV ـ گونه روی آورد. هر دوی این فیلم‌ها دارای خط پیرنگ بسیار ضعیفی بودند ـ اولی ماجرای قدیمی دعوای میان دو برادر و دومی ماجرای خانواده‌ای از طبقۀ متوسط که فرزندی معلول دارند ـ ولی سرشار از آهنگ‌ها، نماهایی با نورپردازی شدید و دوربین متحرک است و بیانگر قابلیت فوق‌العادۀ تدوین به سبک MTV با اشارات فرهنگ بومی است. فیلم Anjali اثری پرفروش بود که به نسخۀ هندی نیز دوبله شد و کارگردان آن نیز بسیار پیش‌تر از ساخت فیلم اخیرش و فیلم بحث‌انگیز Roja (۱۹۹۲)، چهرۀ ملی برجسته‌ای محسوب می‌شد. در این فیلم، قهرمان تامیلی تازه مزدوج توسط ارتش هند به کشمیر فرستاده می‌شود و در آنجا توسط تروریست‌های تندروی اسلامی ربوده می‌شود. در حال و هوای قتل عام عمومی که از سال ۱۹۹۲ با تخریب مسجد بابری توسط اراذل و اوباش بنیادگرایان هندو آغاز شده بود، فیلمی با این مضمون کمترین کار محسوب می‌شد. یک قهرمان غرب‌گرا که هندوئیسم او در تمامی رفتارهایش از ازدواج گرفته تا بت زراعی‌اش و «وطن‌پرستی‌اش» به عنوان یک اسیر موج می‌زند در مقابل عده‌ای تروریست‌های ضدهندی و آشکارا مسلمان قرار می‌گیرد. این فیلم که به عنوان اثری «عاشقانه و میهن‌پرستانه» مشهور شد تبدیل به یکی از پرفروش‌ترین فیلم‌های سال، چه در نسخۀ اصلی تامیلی آن و چه در نسخۀ برگردان هندی آن شد. این موفقیت بی‌سابقه به همان اندازه که به مسائل سیاسی آن وابسته بود و به گروه فیلم‌های موفقی که خشونت هندویی را دامن می‌زدند تعلق داشت، موفقیتش حاصل استفادۀ نوآورانه از موسیقی نیز بود ـ به ویژه قطعۀ موسیقی رپ روکمینی که با هم‌سرایی زنان میانسال تامیل همراه شده بود.

در دوران شکوفایی سینمای هند، در گذشته هرگز این تفاوت‌ها را در سطحی مذهبی - ارتباط گرایانه نشان نمی‌داد. بسیاری از شکل‌های سخیفانه و قابل سرزنش در فرهنگ سینمایی عام، با حفظ تعادل بین «ملی گرایی» و حس «تعلق» به حال ملت مفید واقع شده‌اند، همچنین ملت را به عنوان وجودی غیرمذهبی و با چاکش تفرقه‌انگیز هندوهای دست چند فرهنگی نشان داده‌اند. موردی که راستی تضاد دارد.

دو گرایش خطرناک سینمای هند را تهدید می‌کند: یکی گرایش سیاسی ـ اقتصادی است و ناشی از توافق‌های انجام‌شده با نئوامپریالیسم تلویزیونی است و دیگری که حاصل متلاشی شدن آرمان‌های ملی و غیرمذهبی است تقریباً به همان اندازه سیاسی و ارتباطی است. از آنجا که دومین خطر، قطعی‌تر است باید بیشتر از همان ترسید.

ترجمه: احسان نوروزی

کتاب شناسی

Barnouw, Eric, and Krishnaswamy, S. (1980), Indian Film.

Das Gupta, Chidananda(1968), The Cultural Basis of Indian Cinema.

Patil, S.K.(1951) Report of the Film Enquiry Commitee.

Pradhan, Sudhi(ed.) (1979), Marxist Cultural Movement in India (1936-1947).

Rajadhyaksha, Ashish, and Willmen, Paul (eds.) (1994), Encyclopaedia of Indian Cinema.

Vasudev, Aruna, and Lenglet, Philippe (eds.)(1983), Indian Cinema Superbazaar.

سینمای اندونزی

دیوید هانان

در سال ۱۹۹۳، اندونزی در مجموع جمعیتی حدود ۱۸۶ میلیون نفر داشت که به شکل ۳۰۰ گروه قومی (با ۳۰۰ زبان و گویش مختلف) در ۱۳۰۰۰ جزیرهٔ تشکیل دهندهٔ مجمع‌الجزایر اندونزی پراکنده بودند. مرکز اصلی جمعیت، جزیرهٔ جاوه، با بیش از صد میلیون نفر جمعیت است. با تجزیهٔ اتحاد جماهیر شوروی، اندونزی تبدیل به چهارمین کشور پرجمعیت جهان شد.

تا پیش از استقلال، فیلم‌های معدودی در شرکت‌های هندشرقی هلند ساخته شد. بین سال‌های ۱۹۲۶و ۱۹۵۰، حدود ۱۱۰ فیلم تولید شد که اغلب آنها توسط شرکت‌های چینی تهیه شده بود، ولی چندین فیلم نیز توسط استعمارگران هلندی تولید شد. تنها پس از سال‌های نخست استقلال اندونزی از هلند در سال ۱۹۵۰ بود که سینمای بومی اندونزی پاگرفت. در دههٔ بعد، اندونزی به طور متوسط سی و پنج فیلم بلند در سال تولید کرد که اغلب آنها در جاکارتا و به زبان باهاسا، زبان ملی که نزدیک به زبان مالزیایی است، تهیه شد.

توسعهٔ اصلی در دهه‌های ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰

رشد سینمای اندونزی پس از سال ۱۹۵۰ مدیون *اوسمار اسماعیل*، کارگردان پیشرویی است که پیش از مرگش در سال ۱۹۷۱، بیش از بیست و پنج فیلم ساخت. نخستین تولیدات اوسمار بعد از استقلال - ***پیاده‌روی طولانی*** (۱۹۵۰)، ***شش ساعت در جوگجا*** (۱۹۵۱)، ***بعد از حکومت نظامی*** (۱۹۵۴) - همگی در ستایش سال‌های نبرد برای استقلال هستند، ولی همچون هر فیلم پس از انقلاب، دچار تردیدی نامعمول است؛ خلاف آنچه که در دههٔ ۱۹۲۰ اتحادجماهیر شوروی معمول بود. در عوض، این فیلم‌ها با تواضع کامل و موشکافی قابل توجه، ناهم‌خوانی‌های اخلاقی حاصل دوران انقلاب را برجسته می‌سازند. ***بحران***، موفق‌ترین فیلم او که امروزه از بین رفته‌است، کمدی‌ای در مورد بحران مسکن در سال‌های نخست جمهوری است؛ او در سال ۱۹۵۵ نیز هجویه‌ای چشمگیر و ناظر به حوادث آینده در مورد خطرات رهبری سیاسی افسونگر در اندونزی با نام ***روح رفیع*** ساخت که با وجود انتقاد علنی سوکارنو، به نمایش عمومی درآمد.

پرفینی، شرکت تولید فیلم اوسمار، موقعیتی مناسب برای ظهور چند کارگردان جوان فراهم آورد. قابل توجه‌ترین آنها جایاکاسوما بود که بیشتر شیفتهٔ فرهنگ‌های سنتی و تنوع منطقه‌ای بود. او در مورد این موضوعات در فیلمش در سال ۱۹۵۳، ***ببری از جامپا***، به کاوش می‌پردازد؛ فیلمی که به آئین دفاع شخصی پنکاک سیلات در سوماترای غربی و فلسفه اسلامی خویشتن‌داری که شالودهٔ این آئین را تشکیل می‌دهد، پرداخته است. این شاید مبهم‌ترین فیلم او باشد که درامی است در مورد روستائیانی که در مقابل ظلم رئیس دهکده مقاومت می‌کنند. این فیلم که سنت‌های فرهنگی مناطق محلی مختلف را با یکدیگر تلفیق می‌کند، می‌کوشد تا ثابت کند که شعار ملی اندونزی، «وحدت در تنوع»، می‌تواند به عنوان فرمولی برای فیلمی بلند به کار رود.

دیگر نویسنده - کارگردانان مهمی که از زیر چتر شرکت پرفینی بیرون آمدند، اسرول ثانی شاعری به نام و نویسندهٔ فیلمنامهٔ ***بعد از حکومت نظامی*** اوسمار اسماعیل بود، و نیاعباس آکوپ، کارگردان آثار کمدی، بودند. ماجرای فیلم ***سه فراری*** (۱۹۵۷) نیاعباس آکوپ، در مورد سه راهزن است که اهالی روستایی تقریباً اسلامی را به ستوه آورده‌اند. این فیلم با شوخ طبعی ملایم و بی‌پیرایه، بذله‌گویی و سبک لنونگ بتاوی (گونه‌ای تئاتر تخزلی معترض که در قرن نوزدهم به عنوان نمایش مردم بومی باتاویا که تحت قوانین استعماری هلند بود ظهور کرد) را با پیرنگ و سبک دیداری که نشان وسترن هالیوودی در آن هویداست می‌آمیزد، و در عین حال به شیوهٔ ملایم اندونزیایی بعضی از این سنت‌های هالیوود را به سخره می‌گیرد. دیگر کارگردان مهمی که کار خود را در دههٔ ۱۹۵۰ آغاز کرد ویم اومبو بود که بهترین فیلمش، ***ببر کمایوران*** (۱۹۶۵)، تصویری رمانتیک از ایستادگی و مشارکت در دوران استعمار را نشان می‌داد که برپایهٔ افسانه‌های محبوب آن دوره بنا شده بود.

در دورهٔ دموکراسی هدایت شده (۶۵-۱۹۵۷)، تولیدات فیلم‌های داخلی کاهش یافت و هنگامی که رئیس جمهور سوکارنو قدرت حزب کمونیست را افزایش داد ادارهٔ PAPFIAS

دولت (کمیته تحریم فیلم‌های امپریالیستی آمریکا) به مدت دو سال تمام واردات آمریکایی را منع کرد. حوادث ۳۰ سپتامبر ۱۹۶۵ که طی آن چند عنصر چپگرا و شش ژنرال بلند پایهٔ ارتش را قتل عام کردند، باعث نابودی جناح چپ در اندونزی و ظهور دولت راستگرای نظامی شد که نظم نوین نام گرفته و به رهبری ژنرال سوهارتو بیش از سه دهه بر جای مانده است. اغلب فیلم‌هایی که توسط کارگردانان چپگرایی همچون بختیار سیاگیان و باسوکی افندی ساخته شده بود در این زمان از بین رفت؛ هر چند که بعضی از فیلمنامه‌های آنها باقی مانده است. سیاست‌های نظم نوین موانع واردات آمریکایی را رفع کرد و ایجاد سینمای بومی کاملاً تجاری که در دههٔ ۱۹۷۰ آغاز به کار کرد را سرلوحه کار قرار داد.

صنعت فیلمسازی در دهه‌های ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰

در دهه‌های ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰ متوسط تولید فیلم اندونزی به حدود شصت تا هفتاد فیلم بلند در سال رسید. در این دوران بسیاری از تهیه کنندگان ریشهٔ هندی یا چینی داشتند، ولی اغلب نویسندگان و کارگردانان اندونزیایی بودند (اهل جاوه، سوماترا، سلبس و یا بالی). از سال ۱۹۶۷، صنعت فیلمسازی ملی برای رقابت با فیلم‌های وارداتی یارانه دریافت کرد و در اواسط دههٔ ۱۹۷۰ سهمیه‌ای از این واردات را به صنعت فیلمسازی ملی تخصیص دادند. در دههٔ ۱۹۸۰، هر سال در حدود ۱۸۰ فیلم به اندونزی وارد می‌شد و آمارها نشان می‌دهند که در این دوران به طور متوسط ۴۰-۳۵ درصد تماشاگران فیلم‌های اندونزیایی تماشا می‌کردند، ۲۵ - ۲۰ درصد فیلم‌های آمریکایی را می‌دیدند، و فیلم‌های هنگ‌کنگ و هند نیز به ترتیب ۱۵ و ۱۲ درصد از تماشاگران را به خود جذب می‌کردند. بدین ترتیب به خاطر این‌که پخش کنندگان فیلم، فیلم‌های آمریکایی را در سینماهای گران شهر به قیمتی تقریباً برابر با غرب نشان می‌دادند سود واقعی نصیب فیلم‌های آمریکایی می‌شد.

در دهه‌های ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰، بعضی فیلم‌های اندونزیایی به مالزی و سنگاپور صادر شدند، مکان‌هایی که این فیلم‌ها هواداران مسلم خویش را یافتند، به ویژه در مالزی. سینمای مالزی که بنیاد آن بر پایهٔ سینمای سنگاپور بود در دههٔ ۱۹۵۰ بسیار در اندونزی محبوب بود ولی از سال ۱۹۵۹ به خاطر سیاست‌های جدید حمایت از تولیدات داخلی کمتر دیده می‌شد. بدین نحو در دههٔ ۱۹۹۰ به ویژه با گسترش سینمای بومی «بومیپوترا» در مالزی تولیدات مشترک اندونزی ارائه شد. البته در آسیای جنوب شرقی سینمای تجاری فیلیپین و سینمای بسیار فعال، ولی پراکنده تایلند نیز وجود داشت. ولی تمامی این سینماهای ملی مایل بودند که در وهلهٔ نخست در جهان زبان‌های ملی خودشان فعالیت کنند.

در اوایل دههٔ ۱۹۷۰، نسل جدیدی از استعدادها در سینمای اندونزی ظهور کرد. برجسته‌ترین آنها جومان جایاکارگردان تحصیل کردهٔ مسکو که نگارش فیلمنامه را از سال ۱۹۵۹ آغاز کرد و تگوکاریا بودند که مجموعهٔ ***تئاتر محبوب*** او نیز برای بیست و پنج سال منبع مهمی برای تمرین بود. کسانی چون اسلامت راهارجو کارگردان و کریستین حکیم که تاجر و بازیگر برندهٔ چندین جایزه بود از مجموعهٔ تگوکاریا سربرآوردند.

نخستین فیلم پرتحرک جومان جایا با عنوان **Sidoel anak Betawi** (۱۹۷۳) اثری موزیکال بود که در ستایش فرهنگ مردمی جاکارتا و کودکان آنجا بود، ولی این اثر او در میان اقتباس‌های ادبی و تاریخی که وارد نقد اجتماعی و سیاسی نیز می‌شد، سرگردان بود، **Atheis** (۱۹۷۴) فیلمی در مورد مسائل انطباق اسلام با مارکسیسم است؛ **R.A.Kartini** (۱۹۸۳) فیلمی زندگینامه‌ای براساس نامه‌های یکی از فعالان آزادی زنان است؛ **Si damad** که در سال ۱۹۷۳ ساخته شد حکایتی در مورد فساد موجود در جاکارتا است؛ و ***سنگ تیز*** (۱۹۸۵) دربارهٔ وقایع درام شدهٔ زن روستایی است که به شهری بزرگ سفر می‌کند؛ ***جوان عاشق*** (۱۹۷۷) شرح حال یک دانشجوی مخالف سیاست نظم نوین است و در نقش شاعر ممنوع‌القلمی به نام رندرا که در فیلم اشعارش خوانده می‌شود ظاهر می‌شود؛ این فیلم هیچ وقت به شکل کامل پخش نشد.

در دههٔ ۱۹۷۰، تگوکاریا بودجهٔ تعاونی خود را از طریق تولیداتی که یکی در میان تجاری عامه پسند - که ستارگان مهمی را نیز ارائه کرد - و طرح‌های ویژه‌ای همچون فیلم عظیم و تاریخی ***نوامبر ۱۸۲۸*** (۱۹۷۹) بودند تهیه می‌کرد. ***نوامبر ۱۸۲۸*** که در مورد جنگ جاوه و در عین حال بیانگر تضاد میان زبان بدن و ارزش‌های جاوه‌ای و غربی است از نخستین فیلم‌هایی است که در خارج شناخته شد. فیلم برجستهٔ او با نام ***مادر*** (۱۹۸۶) رفتار ساکنان جاکارتا را با گروه‌های اقلیت در جمهوری اندونزی به نقد می‌کشد - در این مورد اهالی گینهٔ نو که در جاکارتا زندگی می‌کنند. این فیلم که یک درام خانوادگی ناتورالیستی را با اپرای مردمی اکسپرسیونیستی می‌آمیزد، تمثیلی در مورد خشونت سیاسی نهادینه شده‌ای است که در ظاهر به نظر حاصل کمونیسم است، ولی می‌توان آن‌را بیشتر حاصل اعمال دانست [تا نظریات]. ***قهوهٔ تلخ*** (۱۹۸۵) نیز همچون ***سنگ تیز*** جومان جایا به انحرافات موجود در

نمایی از نوامبر ۱۸۲۸ درام کلاسیک نگوکارایا در ۱۹۷۹

Roro Mendut (۱۹۸۳) به کارگردانی امی پریوتو

شهرهای جهان سومی می‌پردازد، ولی داستان خویش را هم با فلاش بک و هم با فلاش فوروارد در محلات فقیرنشین جاکارتا پیش می‌برد و بدین ترتیب هم به لحاظ استقامت و هم ازنظر پیچیدگی تأثیر گذار است.

فیلم‌های اندونزیایی در دورهٔ نظم نوین پیش - سانسور می‌شدند - چه در مرحلهٔ فیلمنامه و چه در مرحلهٔ تکمیلی فیلم. بدین‌ترتیب بهترین کارگردانان اندونزیایی در رویکردهای خاصی به تمثیل‌های سیاسی که می‌توانست شرایط سانسور را نقض کند استاد شده بودند، ولی آنها تصمیم داشتند که در فیلم‌های‌شان به گفتگوی مفصل در مورد نظام سیاسی و اجتماعی بپردازند. در اندونزی تحت نظام نوین حتی نقد ایدئولوژی حاکم (پانکاسیلا) و دولت نیز ممنوع بود. فیلم ***آسمان من، خانهٔ من*** ساختهٔ اسلامت راهارجو که در مورد دوستی دو پسر، یکی کاملاً فقیر و دیگر از خانواده‌ای بسیار ثروتمنداست ، شکاف رو به رشد میان غنی و فقیر در اندونزی که در دههٔ ۱۹۷۰ بروز کرد را به نقد می‌گیرد. این فیلم از ایدئولوژی حاکم برای طرح این مساله بهره گرفت. فیلم از مرحلهٔ سانسور رد شد، ولی پخش محدود آن توسط مجتمع اصلی نمایش فیلم تبدیل به مسألهٔ جنجالی جامعهٔ اندونزی در اوایل دههٔ ۱۹۹۰ شد.

از دیگر کارگردانان مهم این دوره آمی پریونو است که فیلم Roro Mendut (۱۹۸۳) او به طرزی مد روز افسانهٔ ایستادگی زنی در مقابل پیشنهادهای ژنرالی قدرتمند در دوران امپراطوری ماتارام در قرن هفدهم را بازگو می‌کند؛ از دیگر کارگردانان اروس جارو برادر اسلامت راهارجو است که فیلم برجسته و شاعرانهٔ او به نام Tjoet Nja' Dhien (۱۹۸۸) با بازی کریستین حکیم در نقش رهبر چریک‌های کوه‌های آسه در اوایل این قرن نخستین فیلم اندونزیایی است که در کن به نمایش درآمد. فیلم Tjoet Nja' Dhien به همراه فیلم ***پیشگامان آزادی*** (۱۹۸۰) و Nagabonar (۱۹۸۷) ساختهٔ اسرول ثانی که در سوماترا ساخته شدندگسترش بومی‌گرایی در سینمای اندونزی را حفظ کرد.

سینمای عامه پسند در دهه‌های ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰

یکی از نقاط قوت سینمای عامه‌پسند اندونزی شیوه‌ای است که باآن ژانرهای متمایز مختلفی را ابداع کرده است که در هیچ جامعهٔ دیگری وجود ندارد. در اواسط دههٔ ۱۹۷۰، یکی از محبوب‌ترین ستارگان کمدین و خوانندگان «بتاوی» بنیامین‌اس بود که در مجموعه‌ای از فیلم‌های ارزان و سریع ساخته شده - ***پادشاه لنونگ، بنیامین عاشق شده، کابوی پناهنده، تارزان بازنشسته می‌شود*** - چیزی را بسط داد که درواقع نقد مدرن شدن بود. گاهی، این فیلم‌ها در مورد تجارت بین‌المللی نوین جهان در جاکارتا که به سرعت در دهه ۱۹۷۰ رشد یافته بود و معاملات مشکوک زمین‌ها که همراه‌این رشد تجاری بود تحقیق می‌کردند و انتقاد خود را بیشتر متوجه فقدان ارزش‌های بتاوی در این تقابل می‌کردند؛ و گاهی نیز تصاویر فرهنگ محبوب غربی را به سخره می‌گرفتند.

دیگر نوآوری دانگدوت موزیکال بود. دانگدوت نوعی موسیقی بسیار تیپیک و محبوب اندونزی است که به عنوان یک پدیدهٔ فرهنگ توده‌ای در دههٔ ۱۹۷۰ ظهور کرد. این نوع موسیقی شباهت‌هایی با راک دارد، ولی بسیار خوش نوا است و تا تبدیل شدن به موسیقی کرونسونگ ملانزیایی تغییرات زیادی به خود دیده است و به شدت با عناصر موسیقی هنری و عربی آمیخته شده است. این موسیقی که گسترش آن مدیون الوی سوکاسی است بعدها توسط روما ایراما که آگاهانه می‌کوشید سبکی «شرقی» در آن بیابد جنبه‌ای اسلامی به خود گرفت. فیلم‌های ایراما به خاطر آنکه از دیدگاه‌های مشخص اسلامی ناسازگار با حکومت طرفداری می‌کرد برای ده سال از پخش تلویزیونی محروم شدند، ولی به اندازهٔ کافی در سینماها فروش داشتند. درام‌های موجود در این فیلم‌ها اغلب ابتدایی بودند، ولی قدرت موسیقی، آنها را به ویژه در میان فقیران بسیار محبوب کرده بود.

سومین ژانری که طی این دوران رشد یافت ژانر «ملکهٔ اقیانوس جنوب» بود که برپایهٔ افسانه‌هایی در مورد ینی رورو کیدول، ملکهٔ اسطوره‌ای که به اقیانوس جنوب تبعید شد و دخترش ینی بلورونگ که قدرت داشت موجودات زنده راگاه به خاطر مسائل خوب و اغلب به خاطر مسائل بد رنج دهدشکل گرفته است. این ژانر با فیلم‌های «ملکهٔ تمساح» مرتبط است و هر دوی آنها از جملهٔ اشکال اندونزیایی «هیولای مؤنث» یا تصویر مبهم یا منفی مادر هستند. تأثیر عمیق سینمای هند بر این فیلم‌ها آشکار است، ولی عناصر مادرسالارانهٔ جامعهٔ جاوه این ژانر را محبوب کرد، همان‌طور که غنای اسطوره شناسی پیش از اسلام بودیسم در تخیل عامه مشهود است.

دیگر ژانرهای رمزی فیلم که در دههٔ ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰ به اوج محبوبیت خود رسیدند عبارتنداز: فیلم‌های هنری جنگی اندونزیایی
(سیلات)، فیلم‌های نوجوانان (رماجا)، فیلم‌های محبوب تاریخ اسلام که معمولاً در مورد ورود اسلام به اندونزی بودند،

فیلم‌های تاریخی بودیسم، داستان‌هایی از دوران استعمار و فیلم‌های تاریخی - سیاسی که با هزینهٔ دولت ساخته می‌شد. در دههٔ ۱۹۸۰، گروهی غرب‌گرا به نام «وارونگ کافی» فیلم‌هایی تولید کرد که تماشاگران خود را با شوخی‌های فیلم‌های اسلپ استیک و لطیفه‌های به لهجهٔ جاکارتایی مجذوب و شادمان کرد.

در دههٔ ۱۹۹۰، با ورود گستردهٔ تلویزیون تجاری، صنعت ملی فیلمسازی دچار بحران شد. ولی به هر حال مردم اندونزی علاقهٔ زیادی به سینمای ملی خود دارند و کارگردانان مهم اندونزیایی بسیار شناخته شده‌تر از همتایان خود در غرب هستند. فرهنگ فیلم اندونزی بر خلاف بسیاری از کشورهای غربی تنها محدود به متخصصان نیست و در تمامی مطبوعات روزانهٔ اندونزی از آن صحبت می‌شود این‌کشور دارای انجمن ملی فیلم، یک مدرسهٔ فیلم در موسسهٔ هنرهای جاکارتا (جایی که دانشجویان توسط متخصصان آموزش می‌بینند) و یک آرشیو فیلم بانام سینماتک اندونزی است. انجمن ملی فیلم، هیأتی نیمه مستقل و مشورتی است که متشکل از هنرمندان، مدیران و بازرگانانی است که تلاش بسیار کرده‌اند تا صنعت فیلم را دراین کشور ارتقاء دهند. در حالی که سانسور میزان مسائلی را که می‌توانند به راحتی در اندونزی به بحث گذاشته شوند کاهش داده است، هنرمندان از فرهنگ فیلم برای پرداختن به مسائلی ملی استفاده کرده‌اند، مسائلی که جزاین ممکن بود هرگز مطرح نشوند.

ترجمه : احسان نوروزی

کتاب شناسی

Ardan, S.M. (1992), Dari Gambar ideop ke sinepleks (From early actualities to the multiplex cinemas').

Biran, Misbach Yusa (1982), Indonesian Cinema: Lintasan sejarah(Indonesian cinema: a historical perpective,).

Heider, Karl(1991), Indonesian Cinema. National Culture on Screen.

Said, Salim(1991), Shadows on the Silver Screen: a Social History of the Indonesian Film.

Sen, Krishna(1994), Indonesian Cinema: Framing the New Order.

چین پس از انقلاب

استریایو

تاریخ سینما در سرزمین اصلی چین پس از آن که کمونیست‌ها در سال ۱۹۴۹ به کشور مسلط شدند به چهار دوره تقسیم می‌شود. از سال ۱۹۴۹ تا ۱۹۶۶، بنیان فیلم ملی توسط دولت که فیلم‌های «کارگر - زارع - سرباز» رئالیست سوسیالیستی می‌ساخت تأمین مالی می‌شد و بدین وسیله می‌کوشید تا «سینمای انقلابی» بومی را بنا نهد. طی دوران نخست انقلاب فرهنگی، از ۱۹۶۶ تا ۱۹۷۲، تولید فیلم بلند به جز ده اپرای فیلم شده (اپراهایی انقلابی) تقریباً متوقف شد. در سال‌های پس از انقلاب فرهنگی تلاش‌های نوآورانه و فیلم‌های «مقدماتی» سنت‌های رئالیسم انقلابی و کلاسیک را برچید و زبان سینمای چین را باز تبیین کردند. سپس در سال ۱۹۸۷، استودیوها مسئولیت کامل تأمین مالی را به عهده گرفته و شروع به ساخت فیلم‌های تفریحی کردند که منجر به حرکت معکوس تدریجی به سمت سینمای تجاری متمایل به بازار شد.

سینمای انقلابی

۱۹۵۶ - ۱۹۴۹: سیاست و صنعت

پس از سال ۱۹۴۹، تولید، پخش، نمایش و سانسور فیلم‌ها در حوزهٔ کاری وزارت تبلیغات و سپس بخش ادارهٔ فیلم وزارت فرهنگ قرار گرفت. در سال ۱۹۵۱، فیلم‌های شانگهای که قبل از سال ۱۹۴۹ ساخته شده بود توقیف شد و این حرکت در مورد فیلم‌های هنگ‌کنگ و هالیوود نیز اعمال شد. در عوض، فیلم‌هایی برای و در مورد کارگران و زارعین و سربازان نشان داده می‌شد تا از نظام‌بندی سوسیالیستی کشور حمایت کنند. صنعت فیلمسازی به سرعت با کمک شوروی از لحاظ تکنولوژی به خودکفایی رسید. تا سال ۱۹۵۹، ده استودیوی فیلم بلند و یک استودیوی انیمیشن در شهرهای بزرگ ساخته شد و در اواخر دههٔ ۱۹۵۰ استودیوهای کوچک محلی نیز شروع به تولید فیلم‌های خبری و فیلم‌های کوتاه علمی - آموزشی کردند.

پخش کشوری فیلم‌ها به عهدهٔ پخش فیلم چین و شرکت نمایش فیلم گذاشته شده بود که از طریق دفاتر ایالتی، شهری و منطقه‌ای عمل می‌کردند. ادارهٔ فیلم واحدهای نمایشی بیشتری را برای تودهٔ مردم بنا کرد: واحدهای نمایشی از تعداد ۶۴۶ عدد در سال ۱۹۴۹ به ۲۰/۳۶۳ واحد در سال ۱۹۶۵ افزایش یافت و ۱۳/۹۹۷ گروه برای سرویس‌دهی به زارعین اطراف شهرها توسط پروژکتورهای ۱۶ میلی‌متری و اسلاید تدارک دیده شده بودند. استقبال سالیانه از مجموع ۱۳۸/۸۱۴/۰۰۰ در سال ۱۹۴۹ به ۴/۶ میلیارد در سال ۱۹۶۵ رسید. تنها مدرسهٔ فیلم کشور به نام آکادمی فیلم پکن در سال ۱۹۵۶ افتتاح شد و آموزش‌هایی رسمی به فیلمنامه‌نویسان، کارگردانان، فیلمبرداران، طراحان هنری، بازیگران و بعدها برای مهندسان صوتی و کارکنان مدیریت احتمالی ارائه کرد.

در ژوئیه ۱۹۴۹ بود که نخستین گردهمائی ملی متخصصان فیلم و ادبیات، ***صحبت در مناظرهٔ یانان*** (۱۹۴۲)، اثر مائو زدونگ، را به عنوان اصل راهنمای آثار هنری و ادبیات اعلام کرد. ابداع گونه‌های جدید کارگر - زارع - سرباز در آن‌چه که مائو آن‌را رئالیسم انقلابی می‌خواند تبدیل به حکمی رسمی شد. ولی به هر حال فیلمسازان برعکس اعضای کلیدی جنبش فیلم چپ‌گرایان سرزمینی در دههٔ ۱۹۳۰ و کارمندان استودیوهای خصوصی شانگهای و اعضای گروه‌های تئاتری یانان و ارتش وامدار سنتهای گسترده‌ای بودند. و بدین ترتیب راهبردهای روایی و صوری به کار گرفته شده در درام و ادبیات سنتی و در فیلم‌های شوروی و هالیوود دهه‌های ۱۹۳۰ و ۱۹۴۰، اغلب در کنار یکدیگر در شکل‌های معمول تاریخ انقلاب و مبارزات طبقاتی ظهور می‌کرد. هواداری فیلمسازان از سنت‌های ادبی و تئاتری خود چین در ابداعات آنها، «اپرا فیلم» و «اقتباس‌های ادبی» (از ادبیات مدرن چینی) به شکل ژانرهای جدید ظهور پیدا کرد.

در اکتبر ۱۹۴۶، مدت کوتاهی پس از عقب‌نشینی ژاپن از منچوری، استودیوی فیلم نورث ایست در شهر هگانگ که شهری با معادن ذغال سنگ در شمال هاربین است آغاز به تولید کرد. این استودیو با وسایلی که از موسسهٔ سینمایی منچوری متعلق به ژاپن به دست آمده بود و با مساعدت متخصصان دلسوز ژاپنی فیلم‌های خبری ساخت، فیلم‌های شوروی را ترجمه کرد و دو فیلم انیمیشن را کامل کرد. در اول می ۱۹۴۹،

این شرکت نخستین فیلم بلند خود، **پل**، راکه نوشتهٔ یومین و به کارگردانی وانگ بین بود پخش کرد؛ بین پیش از پیوستن به یانان در شانگهای فعالیت می‌کرد. یو و وانگ این روال را برای متخصصان سینما قرار دادند که با زندگی میان کارگرانی که می‌خواهند آنها را به تصویر بکشند، «در زندگی واقعی نفوذ کنند».

از ۱۹۴۹ تا ۱۹۵۰، استودیوی نورث ایست در حدود هجده فیلم سیاه و سفید کم هزینه ساخت که الگوی اولیهٔ رئالیسم انقلابی محسوب می‌شدند. آنها شخصیت‌هایی قهرمانی و لحظاتی به یاد ماندنی از انقلاب را به تصویر می‌کشیدند که بسیاری از آنها همچون ***دختران چین*** (۱۹۴۹)، ***دختر گیسو سفید*** (۱۹۵۰) و ***ژائو بیمان*** (۱۹۵۰) داستان‌هایی در مورد زنان مبارز، زنان قربانی و شهید شده را بازگو می‌کنند. در این فیلم‌ها عناصر گوناگونی از جمله فیلم‌های کوتاه مستند، فرهنگ محلی، موسیقی سنتی و مدیحه در افزایش گیرایی و محبوبیت شخصیت‌های مونث نبرد و آزادی سهیم بودند.

پس از آنکه کمونیستها بر استودیوهای باقی مانده در شانگهای از جمله کونلون، ونهوآ، گووتای و داتونگ مسلط شدند، ترغیب شدند که مدت موقتی فیلم بسازند. آنها در سال‌های ۱۹۴۹ تا ۱۹۵۱ در حدود چهل و هفت فیلم ساختند که به سرعت با مشکلات سیاسی مواجه شدند و در نتیجه رفته رفته منحل شدند و در سال ۱۹۵۳ در استودیوی فیلم شانگهای که گسترش یافته بود به هم پیوستند.

انتقادات سیاسی به محصول استودیوهای خصوصی بیشتر بر فیلمی به نام ***زندگی وو زون*** (۱۹۵۰) به کارگردانی سان یو متمرکز بود. فیلم شرح حال معلمی خود ساخته است که در ابتدا به معنای واقعی با گدایی در خیابان‌ها مدرسه بنا می‌کند. در فعالیتی که سال‌ها بعد در ۱۹۸۵ به طور رسمی به عنوان فعالیت‌های «حزبی، افراطی و خشن» محکوم شد، این فیلم به غلط نشان دادن تغییرات بورژوازی به جای انقلاب کارگری متهم شد که اشتباه سیاسی ناگواری به حساب می‌آمد. با ادامه یافتن انتقادات مائو زدونگ از فیلم ***زندگی وو زون***، اعضای فیلم مورد بازآموزی قرار گرفتند و هیأت سازمان دهی فیلم شکل گرفت تا فیلمنامه‌ها را با توجه به جزئی‌ترین موارد سانسور کند. انتقاد شدیدی که علیه هر فیلمی به راه می‌افتاد نه تنها تسلط کامل حزب بر تعبیر هنرمندان از تاریخ و فرهنگ را باعث می‌شد، بلکه اقلیت یانان را نیز از همکاری با هنرمندان قدیمی شانگهای ناتوان می‌ساخت.

ارزش‌گذاری آیین نامهٔ اداری و ممیزی در سال ۱۹۵۳ انجام شد. در دومین گردهمائی ملی تمامی دست‌اندرکاران هنر و ادبیات چین، ژو انلایی اظهار کرد که رئالیسم سوسیالیستی در بافت چینی شامل رئالیسم انقلابی و رمانتیسم انقلابی است. اگرچه معنای ضمنی صوری و سبک شناختی این اصطلاحات قابل تفسیر هستند،اصول بنیادین آنها به عنوان راهنمای پرولتاریا در مبارزات انقلابی که توسط CCP (حزب کمونیست چین) جهت دهی می‌شود باقی می‌ماند و ارائهٔ ایدئالیستی زمان‌های حال و آینده است. بدین نحو، رئالیسم انقلابی بیشتر از جنبهٔ ایدئولوژیک دریافت شد تا از لحاظ معنای تکنیکی و صوری. در واقع بنابر تعریف دقیق، منظور آنها فیلم‌هایی بود که به الگوهای دراماتیک سنتی و نظام زمان و مکان مطابق اصل واقعیت نمایی گرایش داشته باشند. بدین ترتیب انگیزش و رفتار مطابق پیشزمینهٔ طبقاتی سخصیت‌ها و نگرش سیاسی آنها، زمینهٔ شخصی و روانی رئالیسم بورژوازی، را به بنیان جمعی عمومی و مبارزه گرای رئالیسم انقلابی تبدیل کرد.

در دههٔ ۱۹۵۰ ژانرهای جدیدی استحکام یافتند؛ فیلم‌های روستایی، فیلم‌های تاریخ انقلاب یا جنگ، فیلم‌های ژانر وحشت (یا فیلم‌های جاسوسی)، فیلم‌های اقلیت‌های ملی، فیلم‌هایی با موضوعات صنعتی، و اقتباس‌های آثار جنبش چهارم می دههٔ ۱۹۲۰. سنت‌های دیداری و شنیداری این ژانرها از طریق تکرار دلالت‌های نمادین خود را بنا می‌نهادند. برای مثال، آهنگ‌های محلی پر تحرک با چشم‌اندازهای روستایی و صحنه‌های زارعین پر کار و انرژی در فیلم‌های روستایی، تصاویر ناخوشایند اتاق شکنجه که اعضای حزب را در آن می‌آزمودند و پرچم سرخی که پایان پیروزمندانهٔ فیلم‌های تاریخ انقلاب را جشن می‌گرفت؛ صحنه‌های آواز و رقص عجیب که بر رمانس‌های غیر هان در فیلم‌های اقلیت ملی تأکید می‌کند؛ و حضور گروه مردان به عنوان راهنمایان و میانجیان که موقعیت و سیاست‌های حزب را در تمام فیلم‌ها نشان می‌دهند. معماری سبک اروپایی و شیوهٔ زندگی شهری که نماد مدرنیتهٔ چین در فیلم‌های دههٔ ۱۹۳۰ و ۱۹۴۰ بود از پردهٔ سینمای دههٔ ۱۹۵۰ حذف شد و با ساختمان‌های سبک شوروی و ارزش‌گذاری به شرق گرایی روستایی و بومی به معنای غیرغربی جایگزین گردید.

۱۹۵۶ - ۱۹۵۹

«صدها گل» و دوران ضد راستگرایی

در می ۱۹۵۶، مائو زدونگ سیاستش را این گونه تبیین کرد: «بگذاریم صدها گل شکوفه کند و صدها مکتب فکری با هم

رقابت کنند».عوامل سینما با اشاره به تأثیرمنفی فشارهای سیاسی بر فیلمسازی از این فضای بازاستقبال کردند. مقالاتی توسط کارگردانان و متخصصان نوشته شد که فقدان فیلم‌های جالب را به محدودیت‌های اعمال شده بر فرایند خلاقیت نسبت می‌دادند.

در این دوران روابط با اروپا مستحکم‌تر شد و در این راستا یک هیأت نمایندگی پنج نفره در جشنوارهٔ کن شرکت و به منظور مشاهدهٔ تولیدات داخلی از کشورهای ایتالیا، انگلستان و یوگسلاوی بازدید کردند. فیلم‌های نئورئالیست ایتالیایی در شهرهای بزرگ چین به نمایش در آمده بود و توسط فیلمسازان مورد بررسی قرار گرفته بود. در عین حال سینماروهای شهری می‌توانستند فیلم‌های مترقی ایتالیا، ژاپن، هند و مکزیک را نیز ببینند.

در ضمنِ جستجو برای یافتن رابطه میان فیلم و اپرا، موسیقی محلی و ادبیات سنتی نیز آغاز شد. بحث‌های ملی کردن فیلم بر بنیان فرهنگی رئالیسم انقلابی تأکید کرد. تصریح نیاز به ساخت «فیلم‌هایی با حال و هوای چینی» بازشناسی علائق هنرمندان و مخاطبان چینی و نشانگر استقلال رو به رشد از الگوهای شوروی بود. راه‌های تلفیق هنرهای سنتی و جهان‌بینی مارکسیست-لنینی مورد جستجو قرار گرفته بود و نمونهٔ آن دو فیلم رنگی ابتدایی بودند: ***لیانگ شانپو و ژوبینگتایی*** (۱۹۵۴) که فیلمی اپرایی براساس یک داستان سنتی عاشقانه بود و دیگری ***قربانی سال نو*** (۱۹۵۶) که توسط زیا یان از رمان کوتاهی با همین نام اقتباس شد.

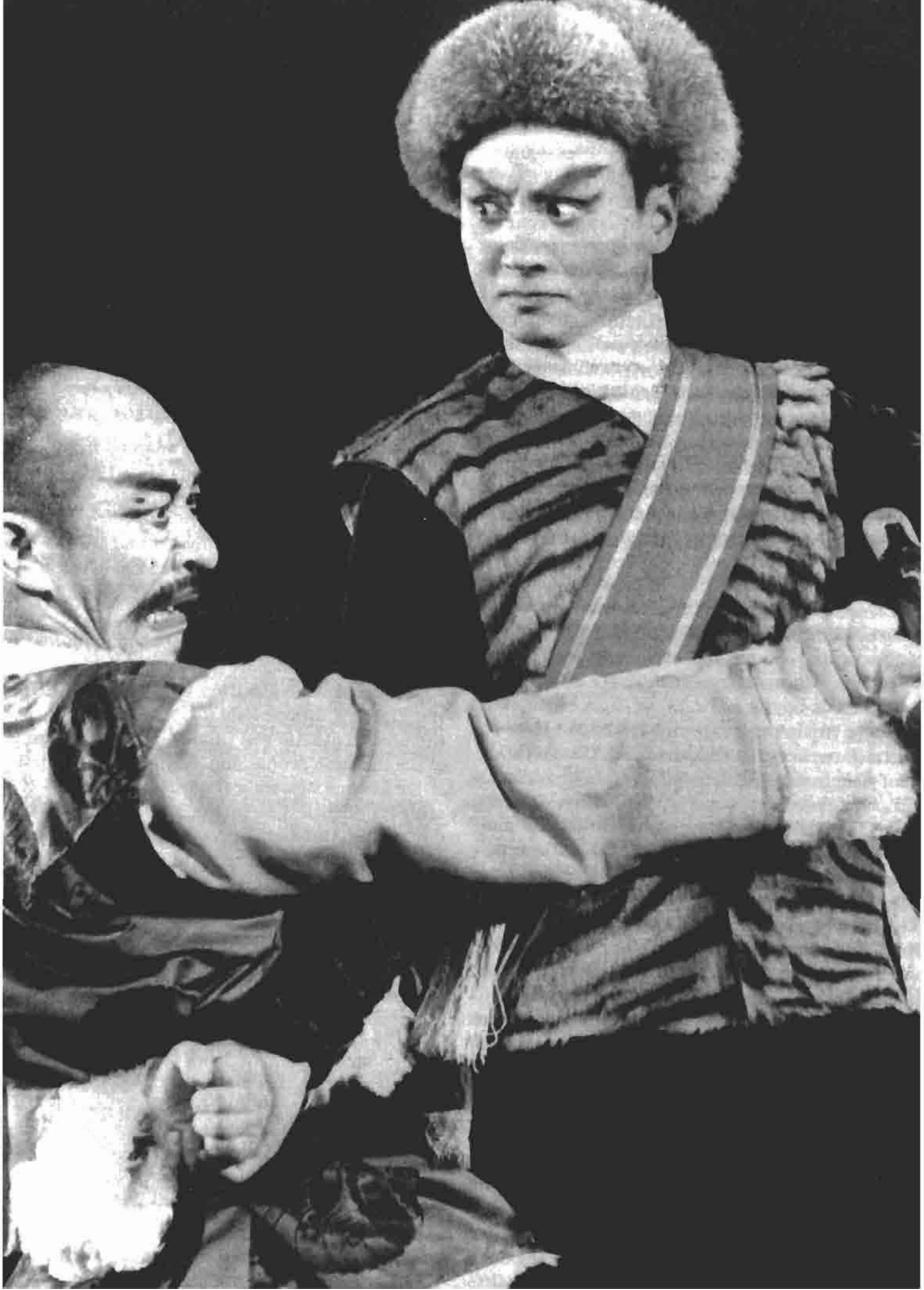
در حال و هوای این تغییرات، چند فیلم با مضمون ضد بوروکراسی ساخته شد. کمدی‌های طنزگونهٔ لوبان در انتقادات‌شان از همه شدیدتر بودند؛ ***پیش از آمدن کارگران جدید*** (۱۹۵۶) به رابطهٔ سلسله مراتبی گروه‌ها می‌پردازد وسه اپیزود ***کمدی ناتمام*** (۱۹۵۷) به طولانی بودن عمر بروکراتها و دگماتیستها کنایه می‌زند. در فیلم ***زن جوانی از شانگهای*** (۱۹۵۶) ساختهٔ چنگ یین به سوگیریهای قومی و جنسی توجه شد. این فیلم‌ها از به کارگیری رویکردهای شهر - بنیان و حتی از نشان دادن اشتباهات اعضای حزب نمی‌ترسیدند.

در اوایل سال ۱۹۵۷، واحدهای تولیدی کارگردان- محور به مجموعهٔ استودیوهای پکن، شانگهای و چانگ‌چون وارد شدند. در حالی‌که نظام سانسور هیچ تغییری نکرده بود، اهمیت کارگردان در این واحدها بیشتر از گذشته فهمیده شد، واحدهایی که در گزینش فیلمنامه و کارکنان فیلم و در بودجه‌بندی و تضمین فروش کاملاً آزاد عمل می‌کردند. برای مثال، استودیوی شانگهای به سه استودیو تقسیم می‌شد: جیانگ‌نان، تیانما، هاین که هر کدام شامل دو یا سه واحد تولیدی کارگردان- محور بودند.

سپس در اوت ۱۹۵۷، جنبش ضد راستگرایی به بخش فیلم لطمه زد. تعداد زیادی از نویسندگان و کارگردانان فیلم «راستگرا» لقب گرفتند و به خاطر اشاعهٔ تفکر بورژوازی مورد حملهٔ عمومی قرار گرفتند. فیلم ***کمدی ناتمام***، اثر لیو، «علف هرز مسموم» عنوان گرفت و لیو دیگر هیچگاه اجازهٔ کارگردانی نیافت. در آوریل ۱۹۸۵، زمانی که کانگ شنگ (که بعدها یکی از اعضای باند چهار نفره شد) به فیلم‌هایی لقب «پرچم سفید» داد که متضاد با روح فیلم‌های کارگر- زارع - سرباز بودند، جنبش ضد راستگرایان وارد مرحلهٔ جدیدی شد. بین سال‌های ۱۹۵۷ و ۱۹۵۸ مجموعاً بیست و چهار فیلم «پرچم سفید» شناخته و از نمایش محروم شد.

دو سال پس از آغاز جنبش ضد راستگرایان دو پیشرفت مهم، بدون تولید فیلم را افزایش دادند: در سال ۱۹۵۸، ازبین رفتن فضای اختناق و فشار فیلم‌های بیشتری را طلب کرد؛ و در سال ۱۹۵۹، به مناسبت دهمین سالگرد PRC، تولیدات بهتری مورد نیاز بود. در سال ۱۹۵۸، استودیوها بودجه‌های خود را کاهش دادند و برنامهٔ زمانی خود را کوتاه‌تر کردند. در پاسخ به دعوت ژو انلایی نخست‌وزیر به ساخت «فیلم‌هایی با گرایش ثبت واقعیات و دارای ویژگی هنری باشد»، فیلم‌های درام - مستند ساخته شدند که فیلم‌های مستند خبری را با صحنه‌های بازی شده تلفیق می‌کردند. فیلم ***هوانگ بائومی*** (۱۹۸۵) ساختهٔ زی جین که ماجرای یک کارگر کارخانهٔ نساجی است که خوانندگی اپرا را می‌آموزد و فیلم دست آخر با رقص در لباسی پری‌وار در اطراف کارخانهٔ نساجی پایان می‌یابد. این‌فیلم به عنوان نمونهٔ همکاری میان کارگران، گروه‌ها و هنرمندان مورد ستایش قرار گرفت. این گونه بود که اغلب فیلم‌های ساخته شده در این سال برای پر کردن سهمیهٔ استودیوهاو شکستن رکورد بازده تولید می‌شدند. در نتیجه این فیلم‌ها سردستی و کهنه بودند و بسیاری از آنها در سال ۱۹۶۲ به طور رسمی از نمایش عمومی برچیده شدند.

دهمین سالگرد PRC تولیدات مطلوب‌تری را تشویق کرد تا دستاوردهای حزب را مورد ستایش قرار دهد. این فیلم‌ها در عین این‌که بر تاریخ مدرن چین متمرکز شده بودند در پرداختن به مسائل انسانی نیز سهیم بودند: ***آواز جوانی*** ساختهٔ سویی ویی و چین هوای کایی کوشش‌ها و پیروزی‌های زن جوانی را به تصویر می‌کشد که توسط فرهنگ اشراف‌مآبانه چهارمِ می از



رشد بازمانده است و با شرکت در جنبش کمونیست آزادی واقعی خود را باز می‌یابد. فیلم ***لین زکسو*** ساختهٔ ژنگ جونلی تصویر تلاش‌های ضدامپریالیستی یک مأمور عالی رتبهٔ دولت لین زکسو، در دوران جنگ تریاک است. این فیلم در مورد بازآفرینی جزئیات آن دوره بسیار وسواس نشان داده بود و پسزمینهٔ وسیع تاریخی آن توسط صحنه‌هایی که لحظات خصوصی زندگی لین را نشان می‌داد کامل شد. فیلم ***روزهای ما در میدان نبرد*** به کارگردانی وانگ یان داستان زن جوانی است که خود را به لباس سربازان در می‌آورد و پس از آنکه جنسیت او بر ملا می‌شود مجبور به انصراف از خدمت می‌شود. این فیلم‌ها به عنوان آثاری مستعد موفق به تلفیق سیاست و هنر شده بودند. اگر چه رکورد فروش معمولاً توسط عمده خری واحدهای کارگاهی که با پول دولت تأمین می‌شدند بالا می‌رفت، رکورد بالای ۴/۱۷ میلیارد نفر تماشاگر سالانه نشانگر آنست که بعد از یک دهه تلاش سینمای انقلابی مخاطبان ملی خود را به دست آورده بود.

۱۹۶۶-۱۹۶۰ : سینمای انقلابی کلاسیک

اوایل دههٔ ۱۹۶۰ زمان اوضاع سخت اجتماعی بود که همراه خود، قحطی، قطع کمک‌های مالی و تکنولوژیک شوروی و تأثیرات باقی ماندهٔ جنبش ضدراستگرایان را آورد. ولی به هر ترتیب، تعدادی از بهترین فیلم‌های دوران آثار انقلابی کلاسیک در همین سال‌ها توسط کارگردانانی ساخته شد که قابلیت‌های زیبا شناختی رمانتیسم / رئالیسم انقلابی را گسترش می‌دادند. ژنگ جونلی کارگردان فیلم ***لین زکسو*** فیلمی به نام ***درختی خشک بهار را دید*** (۱۹۶۲) ساخت تا موفقیت تلفیق پزشکی گیاهی غربی و چینی در درمان زارعین دچار بیماری شیزوتوماسیس را تصریح کند. این فیلم که همکاری رئیس مائو برای درمان عمومی را تحسین کرده بود در عین حال به شکلی زیبا رمزهای درام چینی، نقاشی‌های طوماری و شعر را در داستانی دلخراش در مورد جدایی و تجدید دیدار، مرگ و نجات به کار می‌برد. زی جین که به عنوان استعدادی جدید در اواخر دههٔ ۱۹۵۰ ظهور کرد از خود مهارتی مثال زدنی در اقتباس روایت سنتی و هالیوودی و شیوه‌های شخصیت آفرینی در زمینه‌های انقلابی نشان داد. فیلم جنگی او با عنوان ***گروه سرخ زنان*** (۱۹۶۰) از عناصر وحشت بهره می‌جوید و از مسائل «بیگانه» چین جنوبی سوء استفاده می‌کند، در حالی که ***خواهران نمایش*** (۱۹۶۴) بررسی استادانه و ملودراماتیک دوخوانندهٔ زن اپراست.

در اوایل دههٔ ۱۹۶۰، فیلم‌های موفق بسیاری از ژانرهای مختلف ظهور کردند. دو فیلم انیمیشن در نوع ink & wash به نام‌های ***مامان کجاست؟*** (۱۹۶۰) و ***فلوت گاوچران*** (۱۹۶۳) که از رمان کوتاهی نوشتهٔ رو شی از نویسندگان چهارم می اقتباس شده‌اند ماجرای درگیری‌هایی احساسی هستند که با پایانی باز تمام می‌شوند، چیزی که برای فیلم‌های چینی آن دوره نامتعارف بوده است. فیلم ***خانوادهٔ انقلابی*** (۱۹۶۰) ساختهٔ شویی هوا و ***رویداد شمار پرچم سرخ*** (۱۹۶۰) به کارگردانی لینگ زی‌فنگ شرح سختی‌هایی است که وفاداران به انقلاب با آنها روبرو بودند. فیلم‌های اقلیت‌های ملی همچون ***خواهر سوم لیو*** (۱۹۶۰) ساختهٔ سولی، ***پنج گل طلایی*** (۱۹۵۹) به کارگردانی وانگ جیایو و ***اشما*** (۱۹۶۴) ساختهٔ لیوکیونگ به خاطر نواهای محلی و داستان‌های رمانس خود که در محیط غیر هان قابل پذیرش بود محبوب بودند. وانگ پینگ و دونگ‌کنا تنها کارگردانان زن فیلم‌های بلند در این دوره بودند که به ترتیب ***ملک اربابی نیلوفر آبی*** (۱۹۶۲) و ***تیغهٔ شیشه‌ای بر کوه‌های کونلون*** (۱۹۶۲) را ساختند. قهرمانان این فیلم‌ها زنانی بودند که صلابت و اراده‌شان آنها را قادر می‌سازد بر ضعف‌های خویش فائق آیند و وظایف دشوار و انقلابی خویش را به انجام رسانند.

انقلاب فرهنگی

سر آغاز انقلاب فرهنگی، حمله به درام و فیلم‌ها بود. در ژوئن ۱۹۶۴، مائو زدونگ بیان کرد که بسیاری از دولتمردان خواهان تغییر هستند و چند فیلم از جمله ***جیانگ‌نان در شمال*** (۱۹۶۳) ساختهٔ شن فو و ***بهار زودرس فوریه*** ساختهٔ زی تیلی در هفتاد و پنج شهر به نمایش درآمد تا انتقاد عمومی نسبت به ایدئولوژی بورژوازی آنها برانگیخته شود. در دسامبر ۱۹۶۴، ده فیلم دیگر لقب «علف هرز مسموم» گرفتند که از جملهٔ آنها ***خانوادهٔ انقلابی***، ***آشما*** و ***خواهران نمایش*** هستند. تا دو سال بعد، با نفوذ کانگ شنگ که قبلاً در سال ۱۹۵۷ فیلم‌های «پرچم‌های سفید» را مورد حمله قرار داده بود، تعداد زیادی فیلم در دهه‌های ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ ساخته شد که نمونه‌های مختلف مبارزات طبقاتی بودند و «علف هرز مسموم» لقب گرفتند و بسیاری از آنها یا از نمایش عمومی محروم شدند و یا فقط برای این به نمایش درآمدند که انزجار عمومی را برانگیزند.

آشوب سیاسی انقلاب فرهنگی باعث اختلال عمومی در زندگی خصوصی و عمومی در چین شد. صنعت فیلمسازی ضربه‌ای مهم‌تر نیز خورده بود: کارگردانان و نویسندگان و بازیگران بسیاری زندانی شده بودند و بعضی طی این دوران

مردند و اغلب متخصصان سینما به مدارس و اردوگاه‌های کار خارج از شهر فرستاده شدند. تقریباً تمامی فیلم‌های تولید شده از سال ۱۹۴۹ لقب «علف‌های هرز مسموم ضد سوسیالیست و ضد حزب» گرفتند و از نمایش عمومی محروم شدند و بسیاری از نوشته‌ها و مستندات سینمایی برای همیشه از بین برده شد.

از ۱۹۶۷ تا ۱۹۷۲، تولید فیلم بلند عملاً متوقف شد؛ ولی پس از مدتی، زمانی که چند کارگردان ویژهٔ منتخب توسط «گروه چهار نفره» انتخاب شد تا اپراها را به فیلم درآورد تولید فیلم تقریباً دوباره جان گرفت. تولیدات بعدی که اپراهای انقلابی بودند به دستور جیانگ زینگ (خانم مائو) تحت نظارت کامل درآمدند. آنها در محکوم کردن دشمنان طبقاتی و تجلیل از گونه‌های زارع - کارگر- سرباز موضعی انعطاف ناپذیر اتخاذ کرده بودند. تمامی اجراهای پر تحرک و رسمی صحنه‌ای در نهایت دقت شیوه‌های اپرای پکنی و روش‌های رقص بالهٔ غربی را با هم تلفیق کردند و آن‌را با همسرایان و موسیقی سمفونیک که حاصل سازهای غربی و چینی بود همراه کردند. در تئاترهای فیلم شده به جایگیری شخصیت‌ها، مدت، نوع و زاویهٔ هر نما همان قدر دقت می‌شد که به تدوین و سعی می‌کردند در آنها اصول جیانگ یعنی «سه برجستگی» (برجستگی چهره‌های مثبت، برجستگی چهره‌های قهرمانی، برجستگی چهرهٔ یک قهرمان). کلوزآپ‌ها، نماهای مستقیم و از زاویه پایین همچون نورپردازی با مایهٔ قرمز (در فیلم‌های رنگی) متعلق به قهرمان بود، در حالی که نماهای دور و ابعاد غیرمستقیم و از زاویهٔ بالا به همراه نورپردازی با مایهٔ سبز معرف دشمن طبقاتی بود. از مشهورترین اپراها؛ ***تصرف کوهستان ببر با ترفند*** (۱۹۷۰) به کارگردانی زی تیه‌لی، ***فانوس سرخ*** (۱۹۷۰) به کارگردانی چنگ یین؛ ***دخترگیسو سفید*** (۱۹۷۰) ساختهٔ سانگ هو و ***گروه سرخ زنان*** (۱۹۷۱) ساختهٔ پان وانژان و فوجی هستند. دو اجرای آخر براساس فیلم‌های بلندی با همین نام بودند که در سال‌های ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ ساخته شده بودند، ولی در این نسخه‌های جدید فرایند رشد قهرمانان حذف شده بود تا نشان داده شود که آنها از همان ابتدا قهرمانان طبقاتی مناسبی بوده‌اند. این تولیدات ژانر خود را شکل دادند؛ فرزند خلف و یگانهٔ تئاتر که از مشخصات آن رنگ‌های غلیظ، قطعات طولانی و رویکرد

زمین زرد (چن کایگه، ۱۹۸۴) فیلم بنیادی نسل پنجم

دوگانه نسبت به ظهور دیداری قهرمانان طبقاتی و دشمنان آنها بود.

بعد از سال ۱۹۷۳، با بازگشت متخصصان سینما از اردوگاه‌های کار تولید فیلم بلند به آرامی از سرگرفته شد. بین سال‌های ۱۹۷۳ تا ۱۹۷۶، در حدود هشتاد فیلم توسط استودیوهای چانگ‌چون، پکن و شانگهای که عمدهٔ بار را به دوش می‌کشیدند ساخته شد. به خاطر بی‌خطر بودن و شخصیت‌های غیرسیاسی، فیلم‌های اپرایی کلاسیک بسیاری از فرهنگ‌های محلی اقتباس شد، ولی فیلمی از آنها هیچ‌گاه به نمایش در نیامد. به شکلی غیرقابل اجتناب تصریف تصنعی «اپراهای انقلابی» در اغلب فیلم‌ها ظاهر شد و آنهایی که مستقیماً از اصول «سه برجستگی» جیانگ زینگ تبعیت نمی‌کردند به سرعت مورد اتهام قرار می‌گرفتند. در سال‌های ۱۹۷۵ و ۱۹۷۶، گروه چهار نفره فیلم‌های متعددی را سفارش داد که از جملهٔ آنها **چون میائو** اثر زی جین و **شکست ایده‌های قدیمی** ساختهٔ لی ونهوآ بود که برای مخالفان سیاسی گروه در حزب نماد شخصیت‌های بورژوا را برگزیده بود.

پس از انقلاب فرهنگی

۱۹۸۴ - ۱۹۷۷: فیلم‌های «جراحت یا زخم»

در سال ۱۹۷۷، سرزنش و ملامت گروه چهار نفره به طور رسمی انکار شد و نیروگرفتن فیلمسازان با پخش فیلم‌های ممنوعهٔ سال‌های ۱۹۴۴ تا ۱۹۶۵ همراه شد. در سال‌های ۱۹۷۷ و ۱۹۷۸ در حدود پنجاه فیلم بلند که اغلب آنها ازلحاظ مضمون مخالف گروه چهار نفره بودند به تماشاگران نشان داده شد. فیلم **شورش اکتبر** (۱۹۷۷) ساختهٔ ژانگ‌یی که درام مبارزات گروه‌ها و کارگران در کنار یکدیگر در مقابل متحدان گروه چهار نفره در یک کارخانهٔ اسلحه‌سازی به مدت پانزده ماه بر پرده بود و حدود ۶۷ میلیون نفر این فیلم را دیدند. این فیلم‌های ضد - گروه در نگرش‌شان به اندازهٔ فیلم‌های خود طرفداران گروه کلیشه‌ای و اجمالی بودند و به سرعت نیز مخاطبان خود را از دست دادند.

اکثر فیلم‌های مقتبس از ادبیات «جراحت» یا «زخم» پیش از سال ۱۹۸۳ ساخته شدند. آنها عمدتاً بر فساد روابط و کارهای حاصل از آزار و اذیت ناعادلانهٔ قبل و در حین انقلاب فرهنگی تأکید می‌کردند. آنها از فلاش بک و صدا بر روی تصویر به عنوان ابزارهای روایی سود جستند و مهم‌تر از همه، نگرش‌های ملودراماتیک و شعری را جایگزین نگرش‌های سنتی کردند. این فیلم‌ها به صراحت در مورد بی‌عدالتی سیاسی سخن می‌گفتند و هدف آنها «تجدید انسانیت» (re-humanization) بود. برای مثال، **خندهٔ دردسرساز** (۱۹۷۹) ساختهٔ یانگ یان‌جین ودنگ یی‌مین بر سرخوردگی یک روزنامه نگار در مقابل فشار بوروکراسی متمرکز می‌شود و **باران عصرانه** (۱۹۸۰) اثر وو ییگونگ گارد سرخ خالی از همدردی را در مقابل گرمی انسانی مردم عادی قرار می‌دهد، و ملودرام زی جین با عنوان **افسانهٔ کوهستان تیان‌یون** (۱۹۸۰) تصویری بی‌رحمانه از رنج‌های یک روشنفکر در دوران جنبش ضد - راستگرایان ارائه می‌کند که توسط زنی جوان یادآوری می‌شود که به خاطر مسائل سیاسی مجبور به ترک او شده است. حزب از این فیلم‌ها که افشاء کامل شکنجه‌های سیاسی بود حمایت کرد و **باران عصرانه** و **افسانهٔ کوهستان تیان‌یون** برندهٔ نخستین جایزهٔ رسمی خروس طلایی در سال ۱۹۸۱ شدند که این حاصل رأی هیات داوران شامل منتقدان و مقامات رسمی بود. در فیلم‌های این دوره بازنگری آگاهانه‌ای نسبت به شخصیت‌ها دیده می‌شود، بدین ترتیب که آنها دیگر به قیمت سرزنش روشنفکران از زارعین تمجید نمی‌کردند. برای مثال، فیلم **میانسالی** (۱۹۸۲) ساختهٔ وانگ کی‌مین و سون یو مرثیه‌ای برای فرسودگی فیزیکی و ذهنی یک دکتر زن متعهد است و **رودخانهٔ بدون بویه** (۱۹۸۳) درامی در مورد بی‌تفاوتی کارگران نسبت به اپرای انقلابی است. ولی به هر حال مهم‌تر از همه این است که ژانر فیلم‌های «جراحت» و «زخم» در سال ۱۹۸۴ هنگامی که ذهن نویسندگان و کارگردانان درگیر مسأله نوگرایی بود مسیر خود را طی کرد.

سال ۱۹۸۴: فرایند نوگرایی

فیلم **زندگی** ساختهٔ وو تیان‌مینگ در سال ۱۹۸۴ نخستین فیلم از مجموعه فیلم‌هایی بود که نبرد یک شخص در مقابل سرنوشتش در محیطی محافظه‌کار را به تصویر می‌کشد. در فیلم **زندگی**، زارع جوانی که تحصیلات متوسط دارد با تلخکامی به گذشتهٔ خانوادگی خود پشت پا می‌زند. این فضای خفقان‌آور شهر باعث سرخوردگی او می‌شود و تمام مناظر آرامش بخش سبزه‌زارهای ژانر فیلم روستایی را معکوس می‌کند. جواب این پرسش که آیا او یک یاغی ترحم پذیر است یا یک فرصت طلب سنگدل داده نمی‌شود، در حالی که دست آخر یک مثلث عشقی نشان می‌دهد که او آماده شده تا روستایش را برای همیشه به قصد یک رابطهٔ رمانتیک ترک کند. در فیلم **دختر سرخ‌پوش** ساختهٔ لی زیائویا نیز یک دانش‌آموز کنجکاو دبیرستانی در حال و هوای مشابه طغیان جوانی از پذیرش تنبیه بدون دلیل معلمش سرباز می‌زند. کنش متقابل دلچسب رنگ‌ها در این فیلم

ژانگ ییمو (- ۱۹۵۲)

از میان استعدادهایی که در «نسل پنجم» فیلمسازان چین ظهور کردند، **ژانگ ییمو** است که همه فن حریف‌ترین و احتمالاً مهمترین آنان است. او که جوایزی جهانی برای بازیگری، فیلمبرداری و کارگردانی دریافت کرده است به خاطر پنج فیلمش که با **گونگ لی** در نقش اصلی زن بازی می‌کرد، مشهور است؛ ***ذرت خوشه‌ای سرخ*** (۱۹۸۸)، ***ژودو*** (۱۹۹۰) ***فانوس سرخ را برافراز*** (۱۹۹۱) و ***داستان زیوجو*** (۱۹۹۲) تراپاد شانگ‌های (۱۹۹۵).

برخلاف هم عصران او همچون ***چن کایگه*** که پسزمینه‌ای محرمانه در روشنفکران خوب کمونیست داشت، ***ژانگ*** یک فرد معمولی بود. او در سال ۱۹۵۲ در ***شانکی*** نزدیک ***زیان*** به دنیا آمد که بعدها در فیلم ***زمین زرد*** (۱۹۸۴) و ***ذرت خوشه‌ای سرخ*** به تصویر درآمد. همکاری پیش از انقلاب پدر او با حزب ملی‌گرای KMT که اکنون در تایوان حکم می‌رانند بدین معنا بود که او نمی‌تواند کاری معمول بیابد و پسرش به تمامی در منزل تحصیل کرد.

در دوران انقلاب فرهنگی، ژانگ به اطراف شهر فرستاد شد و سپس به کارخانجات کتان منتقل شد که در آنجا به عنوان سرگرمی عکاسی می‌کرد. افسانهٔ کاری که تقریباً هیچ‌گاه به وقوع نپیوست مشهور است؛ وقتی که ***آکادمی فیلم پکن*** در سال ۱۹۷۸ بازگشایی شد تقاضای ژانگ پذیرفته نشد زیرا سن او بیشتر از میزان قانونی بود و او بالاخره پس از درخواست‌های ویژهٔ بسیار پذیرفته شد. حتی پس از آن نیز او قسمتی که بدان فرستاده شده بود، یعنی کارگردانی را نپذیرفت و می‌خواست که به تحصیل فیلمبرداری مشغول شود. بدین ترتیب، عدم ارتباط سیاسی ژانگ دست آخر به نفع او تمام شد. او پس از فارغ التحصیلی در سال ۱۹۸۲، به ***استودیوی فیلم گوانگسی*** تازه کار در شهر ناینگ پیوست؛ شهری دور افتاده که در جنوب غربی که نخستین بار ژانگ آنرا به کمک نقشه یافت. به این نحو بود که به خاطر کمبود استعدادها در آنجا فارغ‌التحصیلان جدید سریعاً به کار گمارده می‌شدند.

فیلمسازان جوان که سعی داشتند فیلم‌های خود را از سینمای سوسیالیست رئالیست موجود جدا سازند، در ***فیلم‌های یک وحشت*** (۱۹۸۴) و ***زمین زرد*** دورانی را به پرسش گرفتند که پرشکوه‌ترین روزگار تاریخ انقلاب کمونیستی است یعنی دههٔ ۱۹۳۰ و ۱۹۴۰ ژانگ به عنوان فیلمبردار این مضامین چالشگر را با نگاهی که به همان اندازه چالشگر بود به کار بست. سینمای قدیم چین ترکیب‌هایی پر زرق و برق، متمرکز و آشکار را به نمایش می‌گذاشت. ولی ژانگ ترکیب‌هایی تیره و تار و نامتقارن طراحی می‌کرد که انسان‌ها در آنها اغلب همچون نقطه‌هایی کوچک در چشم‌اندازهای وسیع با افق‌های دور دست هستند. نتیجهٔ این عمل جهان فیلم چین را شگفت زده کرد و موفقیت‌های بزرگ بین‌المللی را به همراه داشت.

ژانگ در فیلم‌های ***رژه بزرگ*** (۱۹۸۵) و ***چاه قدیمی*** (۱۹۸۷) سبک فیلمبرداری خود را بهبود بخشید؛ فیلم‌هایی که او در آنها نقش ایفا کرد و برندهٔ جایزهٔ بهترین بازیگر جشنوارهٔ بین‌المللی فیلم توکیو شد. در سال ۱۹۸۸، از نخستین اثر خود را به نام ***خوشهٔ ذرت سرخ*** کارگردانی کرد. این فیلم سرزنده و شهوانی که ژانگ در آن ***گونگ لی*** را کشف کرد موفقیتی موقتی برای نسل جوان سراسر چین بود؛ آنها با احساسات گرایی رها شدهٔ شخصیت‌های اصلی همدلی می‌کردند و ماه‌ها پس از نمایش آهنگ‌های محلی حاشیهٔ صوتی فیلم را زمزمه می‌کردند. ***خوشهٔ ذرت سرخ*** برای ***ژانگ***، خرس طلایی جشنوارهٔ فیلم برلین را به ارمغان آورد که نخستین فیلم چینی بود که چنین افتخاری را کسب می‌کرد.

ژودو (۱۹۹۰)، دیگر فیلم این دهه که بر طغیان یک زن در مقابل مردسالاری فئودالی متمرکز می‌شود و جایزه‌های کن و شیکاگو را ربود، از دو جهت عمده از ***خوشهٔ ذرت سرخ*** متفاوت است. نخست، با پرداختن به کشتار میدان تیانانمن، حال و هوای والای ***خوشهٔ ذرت سرخ*** جای خود را به خشم و غضب آخر زمانی مرد سالاری سنتی ***ژودو*** می‌دهد. دوم آنکه، ژانگ در مواجه با سانسور سیاسی و کاهش بودجهٔ فیلم به همکاری مالی خارجی در تهیه کنندگی فیلم باز می‌گردد. این الگو در فیلم‌های دیگری همچون ***فانوس سرخ را برافراز*** تکرار می‌شود ولی این بار به شکلی قدرتمند و در عین حال یأس آور و ناامید کننده.

نمایش عمومی ***ژودو*** و ***فانوس سرخ را برافراز*** برای مدتی در سرزمین اصلی چین ممنوع شد. البته فیلم‌های اخیر ژانگ دیگر کمتر با چنین مسائلی مواجه هستند. ***داستان زیوجو*** بیانگر تغییری در حال و هوای آثار ژانگ و دگرگونی در سبک کارگردانی اوست که نشانگر همه فن حریفی او؟ بر این رسانه است. ***داستان زیوجو*** فیلمی شیطنت‌آمیز و طعنه‌آمیز است که هیچ اثری از شکوه و جلوهٔ آثار قبلی ندارد و شرح حال تلاش‌های زنی برای کسب عدالت از بروکراسی قانونی پیچیدهٔ چین است. دوربین ثابت است و اغلب نماها لانگ شات است و دیالوگ‌های فی البداههٔ بازیگران یادآور فیلم‌های مستند ***سینما واریته*** است. با این گسست جدید، ژانگ برندهٔ جایزهٔ شیرطلایی ونیز شد و همسر او ***گونگ لی*** که برای بازی‌اش در نقش ***زیوجو*** دلربایی خود را رها کرده بود برندهٔ جایزهٔ بهترین بازیگر زن شد.

کریس بری

گزیده فیلم‌شناسی

فانوس سرخ را برافراز(۱۹۹۱)، زمین زرد (۱۹۸۴)، رژهٔ بزرگ (۱۹۸۵)، ذرت خوشه‌ای سرخ (۱۹۸۸)، چاه قدیمی (۱۹۸۷)، ژودو (۱۹۹۰)، زیوبو (۱۹۹۲)

گونگ‌لی در فیلم فانوس سرخ رابرافراز (ژانگ ییمو، ۱۹۹۱)

نسل نوین سرشار از معصومیت و سرزندگی را تحریک کرد. در سال‌های نخست اصلاحات اقتصادی استخدام در مؤسسات خصوصی به معنی تغییر قانونی سرنوشت خویش بود و همین مسأله تبدیل به موضوع بسیاری از فیلم‌های این دوره شد. تاجران تازه کار اغلب احساس تنهایی می‌کردند، همان‌طور که زن خیاط **زیرپل** ساختهٔ چین بیچن این گونه بود؛ شرکت‌های کوچک به سرعت رشد و سقوط می‌کردند، همان طور که جوانان بیکار در چین جنوبی در فیلم ***ماهی فروش یاماها*** ساختهٔ ژانگ لیانگ بدین مسأله پی برده بودند. فیلم بعدی ژانگ با نام ***نوجوان بزهکار*** (۱۹۸۵) با استفاده از نوجوانانی که در مراکز نگهداری بزهکاران هستند چهره‌ای از جامعهٔ چین را نمایش می‌دهد که تا بدان روز هیچ‌گاه بر پردهٔ سینما پدیدار نشده بود و بدین ترتیب احساسات را برانگیخت. در بسیاری از فیلم‌های عامه‌پسند سال ۱۹۸۴، بهترین مضمون امیال فردی توسط نشان دادن استقلال صوری از سنت‌های کلی و جستجوی شیوه‌ای طبیعی‌تر برای زندگی تقویت می‌شد. دو رویداد به هموار شدن راه ظهور آثار نوین در دههٔ ۱۹۸۰ کمک کرد. در دسامبر ۱۹۷۸، یازدهمین جلسه عمومی سومین گردهمایی مرکزی حزب کمونیست چین از سیاست باز به عنوان بخش مکمل اصلاحات اقتصادی حمایت کرد و دورهٔ دوم «صدها گل» برای ادبیات و هنر را آغاز کردند. در سال ۱۹۷۹، مقاله‌ای دوران‌ساز با عنوان «دربارهٔ نوگرایی زبان فیلم» توسط زنی کارگردان به نام ژانگ نوانکسین و نویسنده‌ای به نام لی توئو نوشته و چاپ شد. برای نخستین بار در سه‌دهه، روایت، میزانسن، فیلمبرداری صدا و ریتم مستقل از نقش‌شان در آموزش سیاسی مورد تأکید قرار گرفتند. این مطلب مباحثاتی جدی در مورد ماهیت فیلم (به ویژه در مورد قابلیت‌های فیلم منفصل از تئاتر)، پرسش‌های زیباشناسی، مولف و مخاطب را به راه انداخت. در اوایل دههٔ ۱۹۸۰ هنگامی که کارگردانان از رئالیسم انقلابی دور شدند، تولیدات فیلم سرسختانه به دنبال الهام گرفتن از نظریهٔ فیلم غربی بودند. در عین حال در اوایل دههٔ ۱۹۸۰، روابط جدیدی میان حکومت / حزب، صنعت فیلم و مخاطبان شروع به شکل گرفتن کرده بود که حاصل سیاست الحاق اقتصاد بازار به اقتصاد طرح ریزی شده بود. دولت حمایت مالی خود از تمامی فیلم‌ها، مگر تعدادی محدود را قطع کرد و هر استودیویی موظف بود که خود هزینهٔ سالیانه‌اش را تنظیم کند. سلیقهٔ تماشاگران ارتقاء یافت، ولی با این حال تا سال ۱۹۹۳ فروش فیلم‌ها تنها به شکل غیرمستقیم عاید استودیو می‌شد، زیرا پخش فیلم‌ها هنوز در دست تنها قطب توزیع یعنی شرکت پخش و نمایش فیلم چین (CFDEC) قرار داشت که نمایندگان محلی آن تعداد مشخصی از فیلم‌ها بنابر محبوبیت آنها یا گاه براساس تصمیمات حوزه‌ای سفارش می‌دادند. این عمل در سال‌هایی که نسخه‌های فیلم براساس نیازهای آموزشی خریداری می‌شد برای استودیوها تأمین و حمایت مالی خوبی بود. به هر حال از آنجا که دفاتر شعبه‌ای و سالن‌های محلی، هر دو می‌بایست خود هزینه‌اشان را تنظیم می‌کردند و از سال ۱۹۸۴ تماشاگران سالیانهٔ فیلم مرتباً کاهش می‌یافتند، بسیاری از فیلم‌ها نمی‌توانستند هزینه‌های خود را جبران کنند، زیرا دیگر فروش نسخه‌های فیلم تضمین نمی‌شد. گرایش به بازار سینمای عامه‌پسند باعث تولید انبوه فیلم‌های تفریحی شد که تولید فیلم‌های سیاسی کهنه را از رخوت درآورد. بدین ترتیب، بازار رقابتی روزافزون فیلم‌های تفریحی ثابت کرد که برای تجربه‌های ظاهری آغاز شده در اوایل دههٔ ۱۹۸۰ زیان آور است.

نسل پنجم

تا پیش از ظهور فیلم **یک و هشت** در سال ۱۹۸۴، کوشش برای نوگرایی در زبان فیلم فراتر از رئالیسم اومانیستی نرفت. ژانگ جونژائوی کارگردان و ژانگ‌ییموی فیلمبردار هر دو در سال ۱۹۸۲ از آکادمی فیلم پکن فارغ التحصیل شدند و همه را با استفادهٔ بی‌سابقهٔ خود از فضاهای سینمایی (به ویژه نماهای بسته و فضاهای خارج از تصویر برای ایجاد تنش میان شخصیت‌ها)، دیالوگ‌های پراکنده و بسیار موجز همان قدر شگفت زده کردند که با خلق آن مردانگی که از سینمای چین غایب بود. این فیلم داستانی نامتعارف دارد که طی آن ماجرای گروهی از زندانیان کمونیست در دوران جنگ علیه ژاپنی‌ها بازگو می‌شود. برای گذر از تیغ سانسور می‌بایست تغییرات زیادی در فیلم داده می‌شد و تا مدت‌ها نیز فیلم بدون نمایش عمومی باقی ماند.

در همان سال، چن کایگه که او نیز فارغ التحصیل سال ۱۹۸۷ آکادمی بود فیلم **زمین زرد** را ساخت که ژانگ ییمو فیلمبردار آن بود. این فیلم منتقدان داخلی را تحت تأثیر قرار داد، ولی مقامات رسمی آن‌را اثری مبهم تلقی کردند. این مسأله حتی تا بعد از نمایش **زمین زرد** در جشنواره بین‌المللی فیلم هنگ‌کنگ و تحسین آن توسط منتقدین و تماشاگران مشتاق که ویژگی‌های استثنائی آن را تصدیق کردند نیز ادامه یافت. **زمین زرد** با نگرش انتقادی خود به فرهنگ سیاسی معاصر چین از طریق داستانی ساده و نامتعارف و گفتگوهای پراکنده و چهار شخصیت نمادین اثری دوران ساز باقی ماند. نماهای جانانه از

خاک زرد (گل ولای) فلات رود زرد توسط سبکی از فیلمبرداری خلق شد که همچون نقاشی‌های سنتی چین در عین غنای معنایی بی‌پیرایه بود و این در حالی بود که نواهای محلی نیز بر جنبه‌های قوم نگارانهٔ فیلم تأکید می‌کردند.

فیلم بعدی چین به نام ***رژهٔ بزرگ*** (۱۹۸۵) از تمرینات نظامی به عنوان استعاره‌ای برای سرکوب تفاوت‌ها در جامعه سود می‌جوید و فیلم مبهم او به نام ***سلطان کودکان*** (۱۹۸۷) انتقادی شدید نسبت به ماهیت ظالمانهٔ قوانین نمادین چین است. تیان ژوانگ ژوانگ، هم کلاس ژانگ و چن دو فیلم با نام‌های ***در زمین شکار*** (۱۹۸۵) و ***دزد اسب*** (۱۹۸۶) ساخت که داستان آنها در میان مغول‌های فرهیخته اتفاق می‌افتد و به طور ضمنی بیزاری خود نسبت به ملت‌های اصلی هان و قوم مداری آنها را ابراز می‌کند. فیلم او مستند ساز مشهور، ***یوریس ایونس*** را واداشت که ابراز کند: «سینمای چین بسیار امیدوارکننده است»، ولی از آنجا که برای مخاطبان چینی مبهم هستند، نسخه‌های بسیار معدودی از فیلم‌ها توسط مؤسسات پخش فیلم خریداری شدند.

آثار تجربی این کارگردانان جوان با وجود تشابه در مضمون و سبک توسط منتقدان به عنوان «فیلم‌های مقدماتی» شناخته شدند و سازندگان آنها «کارگردانان نسل پنجم» لقب گرفتند. صفت «مقدماتی» همان قدر که نتیجهٔ استفادهٔ بی‌سابقهٔ آنها از زبان مدرن فیلم، به علت نگرش انتقادی تمام عیارشان که بعدها نگرشی نخبه‌گرا دانسته شده بود، خصوصاً پس از آن که بسیاری از این فیلم‌ها در فروش ناموفق بودند، ولی در عین حال جوایز جشنواره‌های بین‌المللی را کسب می‌کردند. عنوان «نسل پنجم» بر سهیم بودن نسل‌های گذشته بر رشد فیلم‌های چینی تأکید می‌کند.

فارغ التحصیلان جوان آکادمی در دوران نوجوانی به خاطر انقلاب فرهنگی تجربهٔ تبعید از مراکز شهری، نادیده گرفته شدن و سختی‌ها را داشتند و هیچ قیدی برای بیان عمومی سرخوردگی خود نسبت به کشورشان حس نمی‌کردند. مهم‌تر این که نسل پنجم گسستی میان خود و انواع رئالیسم که تا آن زمان بنیان شده بود ایجاد کرد. فیلم‌های نسل پنجم در عین نفی سرسختانهٔ زبان و ایدئولوژی فرهنگ متداول سیاسی، الگوهای دراماتیک رئالیسم انقلابی و رئالیسم اومانیستی را رد کردند و در عوض راهبردهای روایی و صوری ناقدانه‌ای به کارگرفتند. به طور خلاصه، فیلم‌های نسل پنجم از ظهور به وسیلهٔ اعلام رسمی که خبر از عصری نوین بدهد سرباز زدند.

کارگردانان نسل پنجم از همانندی در آثارشان پرهیز کردند: فیلم ***آخرین روز زمستان*** (۱۹۸۶) ساختهٔ وو زینیو در مورد یک زندانی اردوگاه‌های کار اجباری در صحرای شمال غربی است؛ ***پرستار ارتش*** (۱۹۸۵) اثر هومی بر احساسات زنی جوان در طی یک عشق سرخورده متمرکز می‌شود؛ ***ماجرای توپ سیاه*** (۱۹۸۵) به کارگردانی هوانگ جیانکسین کمدی سیاهی است که به شرح ابعاد ناسالم فرهنگ سیاسی چین می‌پردازد، و فیلم ***آشفتگی*** (۱۹۸۷) او یک فانتزی علمی تخیلی است. ***در بهار زندگی‌شان*** (۱۹۸۶) فیلمی از زو زیائوون است که صحنه‌هایی از جنگ چین و ویتنام رانشان می‌دهد و می‌خواهد ابعاد تراژیک و تیره و تار آن را به تصویر بکشد، و فیلم ***آواز قو*** (۱۹۸۵) ***ژانگ زمینگ*** تصویرگر ناامیدی‌ها و خیانت‌ها در زندگی یک موسیقی‌دان کانتونی است. اگرچه هوانگ جیان‌ژونگ به عنوان کارگردان نسل پنجم حساب نمی‌شود، ولی با تجربهٔ سوررئالیستی خود به نام ***پرسش‌هایی برای زندگی*** (۱۹۸۶) در مسیر این جنبش گام برداشت.

در حالی که تراژدی و طنز غالباً از فیلم‌های سنتی دوران انقلابی کلاسیک غایب بودند، ولی تراژدی، پوچ گرایی و ناهمخوانی باعث بازگشت آنها به فیلم‌های نسل پنجم شدند؛ آثاری که آگاهانه از سنت‌های کلی رایج دوری می‌جستند. از سال ۱۹۸۷، فیلمسازان نسل پنجم با وجود استقبال منتقدان جوان شانگهای و پکن که مسیر «مقدماتی» آنها را تحسین می‌کردند، در معرض فشارهای روز افزون مالی و انتقادی قرار گرفتند.

اواسط دههٔ ۱۹۸۰ شاهد ظهور ژانگ ییمو از فیلمبرداری به بازیگری و کارگردانی بود. ژانگ به عنوان یک عضو نسل پنجم، سبکی عامه پسندتر و احساساتی‌تر از همکلاسی‌هایش برگزیده بود و داستان‌های او در مورد وسوسه‌ها اغلب به خاطر ابعاد افسانه‌ای و اساطیری‌شان مسحور کننده بودند. قابلیت فهم فیلم‌های هنری او، چه در داخل کشور و چه در خارج، نشانگر آغاز پایان «فیلم‌های مقدماتی» جدی‌تر و خشک‌تر بود.

نسل چهارم

کارگردانان موسوم به «نسل چهارم» نسبت به همتایان جوان‌تر خود در دیدگاه‌هایشان بسیار انسانگرایانه‌تر بودند و به همین خاطر مقبولتر، هر چند که آنها نیز به اندازهٔ نسل پنجم نسبت به بازبینی سنت‌های سینمایی چین بلند پروازانه رفتار می‌کردند. عنوان «نسل چهارم» بلافاصله بعد از اصطلاح «نسل پنجم» ظاهر شد و به کارگردانانی گفته می‌شد که تمرین‌های تخصصی خود را پیش از سال ۱۹۶۶ تمام کردند و آثارشان به خاطر انقلاب فرهنگی محروم شد. اغلب فیلم‌های آنها در نیمهٔ

دهۀ ۱۹۸۰ اگرچه ازلحاظ موضوع و سبک از تقابل‌ها و یأس‌های حاصل تلاش‌های فردی برای شکست نظام رایج گسسته بودند، به لحاظ مضمون با آنها ارتباط داشتند. فیلم **زنی خوب** (۱۹۸۵) ساختۀ هوانگ جیانژونگ در تصویر خود از امیال زنی جوان که با شوهری ناپخته ازدواج کرده و به کارگر مزرعه دلبسته است از تصویرات فرویدی بهره می‌گیرد. فیلم ***دختری از هونان*** (۱۹۸۶) ساختۀ وو لان داستانی مشابه دارد، ولی به مسألۀ سرکوب و درونی سازی ایدئولوژی‌های فئودالی که باعث چنین برنامۀ نابخردانه‌ای بوده‌اند می‌پردازد. فیلم **در *کوهستانهای وحشی*** (۱۹۸۵) اثر یان زوئشو که برنده جایزۀ خروس طلایی شد به تغییر روابط میان دو زوج زارع می‌پردازد که یکی از زوج‌ها در هنگام اصلاحات اقتصادی بخت یارش بوده است. مسالۀ زارعینی که در وضع اقتصادی جدیدی قرار می‌گیرند در فیلم ***مردم روستا*** (۱۹۸۶) ساختۀ هوبین‌لیو که سه گانۀ او در مورد روستاها(شامل ***بازگشت به روستای زادگاه، زوج روستایی و مردم روستا***) به تقابل میان ارزش‌های روستایی و مدرن می‌پردازد نیز مطرح شده است. ***چاه قدیمی*** (۱۹۸۷) اثر وو تیان‌مینگ درامی در مورد تلاش نومیدانۀ یک روستا برای رسیدن به آب و ایثارهای جوانی است که از شهر بازگشته تا به روستائیان و خانوادۀ خود کمک کند. در بسیاری از این فیلم‌ها عشق جنسی ارزش رهایی بخش دارد، زیرا که بیانگر فردیت و میل به تغییر است.

هنگامی که استودیوی فیلم زیان در اواسط دهۀ ۱۹۸۰ به شهرت ملی رسید باعث گسترش جنبش «فیلم مقدماتی» شد. استودیوی زیان تحت ریاست وو تیان‌مینگ کارگردان با فیلم‌های موفق تجاری همچون ***قیطان جادویی*** (۱۹۸۶) هزینه‌های سالانۀ خود را تنظیم کرد و از آثار تجربی کارگردانان نسل پنجم حمایت کرد. وو با تهیه کنندگی فیلم‌های ***ماجرای توپ سیاه، دزد اسب، در بهار زندگی‌شان*** و ***سلطان کودکان*** خطر مالی و سیاسی را به جان خرید. هدف استودیوی زیان برای «سود بردن از یک طرف و گرفتن جایزه از طرف دیگر» هنگامی کاملاً تحقق یافت که فیلم **ذرت *خوشه‌ای سرخ*** (۱۹۸۷) ساختۀ ژانگ ییمو برندۀ جایزه خرس طلایی جشنوارۀ فیلم برلین در سال ۱۹۸۸ شد و به خاطر شهرت جهانی انبوهی از مخاطبان داخلی را نیز به خود جذب کرد. به احتمال قوی، اقامت طولانی وو در ایالات متحد پس از سال ۱۹۸۹ نیز در اضمحلال جنبش «فیلم مقدماتی» سهیم بوده است.

تجاری سازی: به سوی دهۀ ۱۹۹۰

فیلم‌های شهرهای مدرن

در اواخر دهۀ ۱۹۸۰، اصلاحات اقتصادی فروپاشی شیوه‌های قدیمی را تسریع کرد و انتظار برای زندگی در یک جامعۀ پیشرفته را برانگیخت. در این حال و هوا، فیلم‌های موسوم به «شهری» که مضامین و فضاهای شهری داشتند فروش فیلم‌های چینی را رونق دادند. استودیوی پرل ریور در گوانگ‌دونگ فیلم‌هایی تولید کرد که برای جوانان دارای معانی ضمنی احساسی و اجتماعی نوسازی بود: **شکر** (۱۹۸۷) اثر سون ژو و ***آفتاب و رگبار*** ساختۀ ژانگ زمینگ بیانگر ناهمخوانی‌های فرهنگی کالاهایی است که معنای هستی و روابط انسانی را باز تبیین کرده‌اند. گسترش امیال سیری‌ناپذیر در فیلم‌های اکشن گونۀ ژو زیائوون از جمله ***استیصال*** (۱۹۸۷) و ***دل مشغولی*** (۱۹۸۸) نقش عمده را به عهده دارند. این آثار در میان تقلیدهای سطحی از فیلم‌های اکشن هنگ‌کنگ که استودیوهای چینی تولید می‌کردند تا نیاز به فیلم‌های با مضمون مدرن و فضای شهری را برآورده سازند بسیار برجسته بود.

اواخر دهۀ ۱۹۸۰، کاملاً آشکار بود که سوسیالیسم برای بسیاری از اعضای حزب کمونیست مفهومی عاری از معنا است، به ویژه بدین خاطر که کسانی که پیش از همه از اصلاحات اقتصادی بهره بردند مقامات رسمی و خانواده‌های آنها بودند. علائم دوران پسا سوسیالیستی در رمان‌های وانگ شوئو کاملاً هویدا هستند؛ آثاری که حال و هوای ویژۀ پکن، زبان شاداب و گزنده و انتقادات سیاسی جوانان پکن را ثبت کرده است. تب و تاب آثار وانگ شوئو در سال ۱۹۸۸ پدیدار شد، یعنی زمانی‌که چهار فیلم مقتبس از رمان‌های او به نمایش در آمد: ***سامسارا*** اثر هوانگ جیانکسین، ***نیمه روشن - نیمه شور*** ساختۀ زیا گانگ، ***از نفس افتاده*** به کارگردانی یه داییینگ و ***گره گشا*** ساختۀ می‌جیاشان.

از سال ۱۹۸۹، سرخوردگی از دولت در فیلم‌های تیره و تار زندگی شهری هویدا بود. فیلم ***برف سیاه*** (۱۹۸۹) که برندۀ جایزۀ خرس نقره‌ای در برلین شد، روزهای تنهایی یک محکوم قدیمی اصلاح شده است که سرانجام با قتل او پایان می‌یابد. فیلم ***صبح به خیر پکن*** (۱۹۹۰) اثر ژانگ نوانکسین شرح حال یک زن کمک راننده اتوبوس است که می‌کوشد در زندگی یکنواختش خویش را بیابد.

کارگردانان زن

در دهۀ ۱۹۸۰، در حدود بیست کارگردان زن نخستین فیلم

بلند خود را ساختند و بسیاری از آنها در اوایل دهۀ ۱۹۹۰ نیز فعال بودند. جدا از مسأله فشار مالی، آنها می‌بایست جایگاه خود را در محیطی مستحکم می‌کردند که اکثریت با مردان بود و کارگردانان مرد چهار سال بود که از پارادایم آزار زنان به خاطر سخن انتقادی خود استفاده می‌کردند. فمینیسم به عنوان چیزی «بیگانه» طرد شده بود و رهبری زنان تداعی کنندۀ قدرت نامطلوب جیانگ زینگ بود. به هر ترتیب، «سینمای زنان» که ذهنیت و امیال زنانه را در مقابل سرکوب‌های اجتماعی قرار می‌داد تا از نقش‌های سنتی تبعیت کند آهسته پا گرفت. برای مثال، ژانگ نوانکسین در فیلم‌های ***شائو*** (۱۹۸۳)، ***جوانی قربانی شده*** و ***صبح به خیر پکن*** نگرش شاعرانه و موشکاف خود را بهبود می‌بخشد. وانگ شوکین که فیلم ***زن شیطان انسان*** (۱۹۸۸) او بر مبنای داستان یک خوانندۀ اپرا بود که نقش یک روح مذکر را بازی می‌کند، شیوه‌های نوآورانه خود را به کار می‌برد تا تنش میان تجربه خانوادگی یک زن و کارهای هنری او را نشان دهد. فیلم بعدی او به نام ***هواهون*** (۱۹۹۳) که شرح حال پان یولیانگ نقاش زن افسانه‌ای دهۀ ۱۹۱۰ است به خاطر صحنه‌های برهنگی به شدت سانسور شد. فیلم‌های ***اولین زن جنگل*** (۱۹۸۷) و ***زن تاکسی زن*** (۱۹۹۱) ماجرای زنی پر شور و شهرت خواه است که همسری مدبّر و رفیق شفیق است. لی شائو هونگ که نسبت به فارغ التحصیلان آکادمی در سال ۱۹۸۲ دیرتر آغاز به کار کرد، در فیلم خود با نام ***صبح خونین*** (۱۹۹۰) که اقتباسی از رمان کوتاه گابریل گارسیامارکز است به تحلیل خود آزاری در بافت روستایی چین می‌پردازد و به ضربۀ روحی سال ۱۹۸۹ استناد می‌کند. فیلم ***تصویر خانوادگی*** (۱۹۹۲) او عکاس میانسالی را به تصویر می‌کشد و اپیزودهایی دارد که به لحاظ فکری یادآور خاطرات انقلاب فرهنگی است. در میان کارگردانان زن با سابقه‌تر، وانگ هائووی اغلب به درام‌های خوش ساخت به شیوۀ سنتی مشغول بود که از جملۀ آنها ***گروه جذاب موسیقی*** (۱۹۸۵) و ***آه***، ***برف قشنگ*** (۱۹۸۹) با استقبال ویژۀ دولت مواجه شد. بدین گونه در اوایل دهۀ ۱۹۹۰ کارگردانان زن بسیاری توانستند فقط در فیلم‌های تفریحی و ژانر اکشن کار بیابند.

پس از تیانان‌من: سینمای تجاری علیه سینمای زیرزمینی

دو سال پس از کشتار تیانان‌من در سال ۱۹۸۹، اعضای دولت تغییر پیدا کردند که این بازتاب پیروزی جناح‌های محافظه کار بود. فعالیت ضد لیبرال سازی بورژوازی به راه افتاد که البته نتیجۀ زیادی نداشت. در همین حال، استودیوها شروع به بیرون دادن بی‌وقفۀ فیلم‌های تجاری کردند ودرعین حال با مشکلاتی بسیار از جمله کاهش تماشاگران سالانۀ فیلم؛ افزایش هزینه‌های تولید، رقابت با فیلم‌ها و ویدئوهای غربی و هنگ کنگی؛ و محبوبیت تفریحات موسیقی خانگی روبرو بودند.

در این موقعیت، حکومت از چند فیلم حماسی پشتیبانی مالی کرد و می‌خواست تا بدین وسیله شهرت در حال افول حزب کمونیست چین را نجات دهد. عجیب آنکه این فیلم‌ها در چارچوب زبان فیلمی ظریفی جای گرفته بودند که حاصل تلاش‌های هنری و انسانگرایانۀ دهۀ ۱۹۸۰ بود. از نمونه‌های آن ***دوران کودکی در رویبجین*** (۱۹۸۹) اثر وانگ جون، ***جیائو یولو*** (۱۹۸۹) و ***پیکار سرنوشت ساز*** (۱۹۹۱) ساختۀ وانگ جیکسینگ است. گفته می‌شود فیلم آخری که در حدود بیست میلیون یوان از دولت سرمایه دریافت کرده است یک سه گانه است که توسط شش کارگردان ساخته شده و شرح سه نبرد از جنگ‌های داخلی میان حزب کمونیست چین و کوئومین‌تانگ است. البته این فیلم‌ها استثناء بودند و استودیوها هنوز در فیلم‌های تفریحی سطحی سرمایه‌گذاری می‌کردند که فقط به خاطر خشونت و برهنگی فروش داشت.

کارگردانانی که در دهۀ ۱۹۸۰ تجربه‌های سبک شناختی و صوری را مورد نظر قرار دادند تحت فشار قرار گرفتند تا در دهۀ ۱۹۹۰ فیلم‌های خود را قابل فهم‌تر سازند. آنهایی که از این مساله پیروی نکردند، یا فیلم‌های‌شان سانسور می‌شد یا از پخش عمومی آن امتناع می‌کردند. در این میان تنها فیلم ***بادبادک آبی*** ساختۀ تیان ژوانگ ژوانگ، با وجود داستانی که در میان انقلاب فرهنگی اتفاقی می‌افتد مصون باقی می‌ماند، همان‌طور که فیلم جنگی ***درخت کبوتر صلح*** (۱۹۸۷) ساختۀ وو زینیو که در مورد جنگ چین و ویتنام مشکلی نداشت.

در اوایل دهۀ ۱۹۹۰، یک جنبش مستند سازی در میان دانشجویان آکادمی برنامه‌سازی قوت گرفت. این مستندهای کم خرج که به شکل ویدئویی ساخته می‌شد شامل مصاحبه‌هایی با دانشجویان کالج بود که صراحتاً در مورد بسیاری از مسائل صحبت می‌کردند. ***پرسه در پکن***، ***آخرین خیالباف*** (۱۹۸۸) ساختۀ وو ونگولنگ نخستین فیلم مستند این گونه است که با همکلاسی‌های خود مصاحبه کرده که هر یک آرزو دارند نقاش، عکاس، نویسنده و کارگردان نمایش بشوند. در جایی‌که مستندهای ۳۵ میلی‌متری مورد حمایت دولت، همگی تبلیغاتی و شامل صحنه‌ها و حرکات از پیش تعیین شده بودند اثر ویدئویی وو از ابزارهای رابط کمی استفاده می‌کرد و به

مخاطب اجازه می‌داد که مستقیماً با موضوعات روبرو شود. مستند ویدئویی دیگری توسط «ساختار، موج، گروه تجربی سینمای جوان» ساخته شد که عنوانش ***من فارغ التحصیل شدم!*** بود. دراین فیلم شش یا هفت دانشجو رو به دوربین در مورد عشق، سکس، دورنمای کاری، تصمیم در مورد ماندن یا ترک کشور و تأثیر حوادث تیانان‌من بر زندگی و دیدگاه‌های خود صحبت می‌کنند. این فیلم مستند که بین ۵ تا ۱۱ ژوئیه ۱۹۹۲ ساخته شد با نماهای روی دست آغاز می‌شود و صدایی بر روی تصویر می‌گوید که در ورودی عقبی تنها در محافظت نشده توسط پلیس دانشگاه پکن است. این فیلم به غیر از مصاحبه‌های انجام گرفته در خوابگاه دانشجویان دارای تصاویری از مداخله پلیس دانشگاه و تصاویر عزیمت از ایستگاه قطار است که با دوربین مخفی گرفته شده است و دست آخر با تصویری از میدان تیانانمن در شب که خالی است و صدای شلیک اسلحه و حرکت تانک‌ها پایان می‌یابد. این کار ویدئویی شخصی و پرحرارت است و شکل انعطاف‌پذیر مستند سازندهٔ آن‌را از شیوه‌های غیرمستقیم و تمثیلی بیان که اغلب در فیلم‌های بلند استودیویی استفاده می‌شود رها می‌کند.

گروهی از فارغ التحصیلان آکادمی فیلم پکن در سال ۱۹۸۹ که دیگر قادر به تکرار شیوه‌های کاری کارگردانان نسل پنجم در شروع کار با استودیوهای کوچک نبودند وظیفهٔ دشوار تولید مستقل را آغاز کردند. این فیلمسازان جوان با تولید فیلم‌های تجاری و آثار ویدئویی موسیقی آنقدر ذخیرهٔ مالی کردند که تولید فیلم را شروع کنند. آنها با پول قرض گرفته شده از دوستان و کمک‌های تکنیکی همکلاسی‌ها و لابراتورها فیلم‌هایی ساختند که متوسط هزینهٔ آنها ۲۰۰/۰۰۰ یوان (معادل ۲/۰۰۰ دلار) بود. آثار آنها بدون کمک استودیو به شکل فیلم‌های «زیرزمینی» باقی ماند و نتوانست از طریق راه‌های قانونی توزیع شود. از میان فیلم‌هایی که در سال ۱۹۹۲ بدین طریق ساخته شدند ***روزهای زمستان و بهار*** ساختهٔ وانگ زیائو شوآیی، ***رگبار طلایی*** اثر وو دی و ***مامان*** ساختهٔ ژانگ یوان بودند. ژانگ یوان با نمایش فیلم سیاه و سفید ***مامان*** خود در حدود بیست جشنوارهٔ فیلم مورد توجه جهانی قرار گرفت. ژانگ با دریافت جایزه‌هایی از نانت، ادینبورگ، و برلین و همچنین جایزه‌ای از MTV ایالات متحد به خاطر ساخت ویدئویی برای خوانندهٔ مشهور سوئی جیان به تنهایی فیلم بلند خود به نام ***حرامزاده‌های پکن*** در سال ۱۹۹۳ را ساخت که بنیاد گسترش فیلم فرانسه نیز به آن‌کمک‌کرد.

در حالی‌که کارگردانانی که به خود لقب «نسل ششم» داده بودند برای تأمین هزینهٔ طرح‌های خود تقلا می‌کردند کارگردانان تثبیت شدهٔ نسل چهارم و پنجم اعتبار جهانی کسب می‌کردند و سرمایه‌گذاری‌های خارجی را بر آثار خود جذب می‌کردند. در سال ۱۹۹۳، فیلم‌های چینی جشنواره‌های فیلم اروپایی را تسخیر کردند: ***زنان دریاچهٔ ارواح معطر*** ساختهٔ زی فی برندهٔ جایزهٔ خرس طلایی برلین شد، داستان ***زیرجو*** ساختهٔ ژانگ ییمو در ونیز برندهٔ جایزهٔ شیر طلایی شد و ***محبوبم، خداحافظ*** اثر چن کایگه که با هزینهٔ تایوانی‌ها تأمین شد نخستین فیلم چینی بود که نخل طلای کن را برد. ولی به هر حال، وقتی که این فیلم‌های برندهٔ جایزه با آثار مستقل سیاه و سفید که از جنبش نوپای فیلم و ویدئوی زیرزمینی نشأت گرفتند مقایسه می‌شوند به نظر بی روح می‌آیند.

ترجمه: احسان نوروزی

کتاب شناسی

Bergeson, Regis(1984), Le Cinema Chinoise, 1943-1983

Berry, Chris(ed.) (1991), Perspectives on Chinese Cinema.

Cheng Jihua, Li Xiaobai, and Xing Zuwen(1963), Zhongguo dianying fazhanshi, History of the Development of Chinese Cinema.

Chen Kaige, Zhi Wan, and Rayns, Tony(1989), King of the Children and the New Chinese Cinema.

Clark, Paul (1987), Chinese Cinema: Culture and Politics since 1949.

Leyda, Jay(1972), Dianying: Electric Shadows.

Semsel, George S.(ed.) (1987), Chinese Film: The State of the Art in the People's Republic.

سینمای عامه پسند هنگ کنگ

لی چوک تو

پس از سال ۱۹۴۹، سینمای سرزمین اصلی چین تحت کنترل کمونیستها قرار گرفت و تبدیل به یک بازوی تبلیغاتی با تأمین مالی دولت شد که تنها برای تماشاگران «کارگر و زارع و سرباز» فیلمهای «رئالیست سوسیالیستی» تولید می‌کردند. در دوران رکود تایوان، جایی که تا پیش از سال ۱۹۴۵ صنعت فیلم وجود نداشت، سینما به زحمت تحت نظارت سخت دولت ملی‌گرا کار می‌کرد. بدین ترتیب سینمای هنگ‌کنگ پس از سال ۱۹۴۹ پربارترین و جدی‌ترین سینما در میان سه جامعهٔ چینی تایوان و هنگ کنگ و سرزمین اصلی چین بود. سینمای هنگ کنگ در ابتدا سنت کلاسیک و بسیاری از اصول کلی سینمای شانگهای را پذیرفت و سپس به تدریج الگوی خود را در محیط تقریباً آزاد تجاری که دارای معدود تابوی سیاسی بود گسترش داد.

تاریخ سینمای هنگ کنگ پس از جنگ جهانی دوم را می‌توان به سه دورهٔ مجزا تقسیم کرد. از سال ۱۹۴۶ تا ۱۹۷۰، دورانی که کلاسیک نامیده می‌شود و عمده فیلمهای تولید شده، چه به زبان ماندارین (زبان رسمی چین) و چه به زبان کانتونی (گویش بومی)، استودیویی بودند. سینمای تفریحی که راه را برای ژانرهای متأثر از هالیوود و ژاپن بازگذاشته بود رشد کرد. هم زمان شبکه‌های پخش داخلی و خارجی نیز بنیان گذاشته شد که تا به امروز به‌کار خود ادامه داده‌اند. پس از آن، در سال ۱۹۷۱ سینمای هنگ کنگ به دوران گذار قدم گذاشت که مرگ سینمای کانتونی زبان را به همراه داشت. ویژگی این دوران تسلط فیلمهای کونگ فویی و شکل‌گیری تدریجی فرهنگ فیلم بومی است، در حالی که کانتونی هم خود را به عنوان زبان فیلمهای بومی دوباره مطرح می‌کرد. در سال ۱۹۷۹، سینمای هنگ کنگ وارد دورهٔ مدرن شد و نسلی در جلو و پشت دوربین قرار گرفت که تولید فیلم را از شر استودیوهای تئاتر مانند رها کردند. هنگامی که ویژگی‌های تولید فیلم و مهارت‌های بازاریابی به حد معیارهای بین‌المللی ارتقاء یافتند، سینمای هنگ کنگ شروع به جلب توجه و نظرات جهانی کرد.

دوران کلاسیک

سینمای ماندارین

اگر چه فیلمهای تولید شده در هنگ کنگ در دههٔ ۱۹۳۰ اغلب به زبان کانتونی بودند، ولی پر اهمیت‌ترین پدیده در سینمای هنگ‌کنگ پس از جنگ جهانی دوم، هجوم کارگردانهای فیلم از شانگهای و ارتقاء صنعت فیلم به زبان ماندارین در آنجا بود. عمده فیلمسازانی که پس از سال ۱۹۴۶ به هنگ کنگ مهاجرت کردند از نامداران صنعت فیلم شانگهای بودند. بسیاری در زمان تسلط ژاپنی‌ها بر شانگهای برای استودیوی هوآینگ که تحت کنترل ژاپنی‌ها بود کار کرده بودند و پس از جنگ در معرض خطر قرار گرفتن در لیست سیاه خائنان و خبرچینان بودند. آنها برای دوری از همکاران خود در صنعت فیلمسازی یا به علت ترس از آزار و اذیت، به تبعیدی خود خواسته در هنگ کنگ تن دادند.

در حالی‌که چین درگیر جنگ‌های داخلی بود، پایه‌گذاری شرکت یونگ هوا در سال ۱۹۴۷ به دست غول شانگهای، لی زویونگ، استعدادها را از شانگهای به خود جذب کرد. لی با سرمایه‌گذاری ۳/۷۵۰/۰۰۰ دلاری و بالیدن به بهترین تسهیلات مدرن فیلمسازی سودای استودیویی را در سرداشت که با لیانهوا یا مونگ سینگ در شانگهای پیش از جنگ برابری کند یا از آنها برتر باشد. طرح او تولید فیلمهایی به زبان ماندارین در هنگ کنگ و پخش آنها در سرزمین اصلی چین بود. نخستین فیلم نیم میلیون دلاری شرکت **روح چین** (بو وانسانگ، ۱۹۴۸) بود که از لحاظ تجاری موفق بود. حتی تلاش‌هایی برای ساخت و فروش حماسه‌های تاریخی گران قیمت به بازارهای غربی صورت گرفت و در همین جهت فیلم ***غم‌های شهر ممنوعه*** (ژو شیلین، ۱۹۴۸) در سال ۱۹۵۰ در جشنوارهٔ فیلم لوکارنو به نمایش درآمد و بحث‌های نقادانهٔ بسیاری برانگیخت. ولی لی سرعت کمونیستها در تسلط بر چین را دست کم گرفت و وقتی که این اتفاق افتاد، بازار بسیار حیاتی سرزمین اصلی را برای همیشه از دست داد. هنگامی که شرکت به خاطر مسائل مالی متعدد افول کرد، اغلب این استعدادها که از شانگهای گرفته شده بودند این شرکت را ترک کردند، ولی در هنگ‌کنگ باقی ماندند و تولیدات خود را گسترش دادند و یا به دیگر شرکت‌ها پیوستند. این گروه فیلمسازان بر عادت‌های فرهنگی خویش باقی ماندند و پافشاری کردند که تنها زبان ماندارین در فیلمهای آنها به کار گرفته شود.

اغلب فیلمسازان در تبعید از میهن‌پرستان فرهنگی افراطی

بودند که از دولت ملی‌گرا انتظار بهبود سریع سرزمین اصلی چین را داشتند. این مساله در فیلم‌های آنها نیز منعکس شده بود. حتی زمانی که آنها در فیلم‌هایشان با مسائل واقعی سر و کار داشتند، حال و هوای هنگ کنگ را بیشتر شبیه شانگهای تصویر می‌کردند و مضمون و سبک این فیلم‌ها اغلب فیلم‌های شانگهای پیش از سال ۱۹۴۹ را یادآوری می‌کرد (و یا مستقیماً دوباره سازی می‌کرد).

سینمای ماندراین برای آن که که جامعه کانتونی زبان پا بگیرد می‌بایست بازار خود را گسترش می‌داد. نوستالژی بسیاری از مهاجران شمالی نسبت به سرزمینشان تماشاگرانی فرهیخته در هنگ کنگ به وجود آورد. همچنین بازار تایوان گسترش یافت. در سال ۱۸۹۵ تایوان به ژاپن واگذار شده بود و در نتیجه به مدت پنجاه سال فیلم‌های ژاپنی وارداتی بازار را به دست گرفته بودند. ولی وقتی که جنگ جهانی دوم پایان یافت و دولت ملی‌گرا (کوئومین تانگ) به تایوان منتقل شد، سرازیر شدن مهاجران سرزمین اصلی چین پایگاهی برای تماشاگران به وجود آورد و هنگ کنگ تبدیل به تامین کنندهٔ طبیعی فیلم‌های چینی شد.

بسیاری از شرکت‌های مستقل در هنگ کنگ بدون بازار تایوان نمی‌توانستند دوام بیاورند. بدین ترتیب، دولت کوئو مین تانگ آماده بود که از این موقعیت برای اهداف سیاسی خود بهره‌برداری کند. در سال ۱۹۵۳، این دولت سازمانی تأسیس کرد که به نام انجمن آزاد فیلم و درام هنگ‌کنگ -کولون شناخته شد. فقط فیلم‌های ساخته شده توسط اعضای این انجمن می‌توانست در تایوان به نمایش درآید و بنابر این تقریباً تمامی شرکت‌های مستقل در هنگ کنگ تحت نفوذ دولت تایوان قرار گرفتند.

طی اواخر دههٔ ۱۹۴۰، حتی قدرتمندترین مستقل‌ها نیز قادر به مبارزه با قدرت یونگ هوا نبودند، ولی در اوایل دههٔ ۱۹۵۰، قدرت مستقل‌ها افزایش یافت. مهم‌ترین آنها سینهوا در دوران ژانگ شانکون و تایشان در دوران بو وانسانگ بودند. تنها مستقل‌هایی که فاصلهٔ خود را از این انجمن تایوانی حفظ کردند چپ‌گرایان بودند که از لحاظ مالی توسط دولت کمونیست چین تأمین می‌شدند. بزرگ‌ترین آنها شرکت دیوار بزرگ بود که بعد از تجدید سازمان در سال ۱۹۵۰ با دو شرکت کوچک‌تر چپ‌گرا به نام‌های فنگهوانگ و لونگما ادغام شد و با مدیریت ژو شیلین نسلی جدید از فیلمسازان را آموزش داد.

ملودرام که حامل خاطرات رنج سال‌های جنگ بود تبدیل به ژانر رایج شد. بدین ترتیب تمامی فیلم‌ها حتی کمدی‌هایی که توسط این استودیوهای چپ‌گرا و مستقل ساخته می‌شد آموزشی بودند و گریز از فئودالیسم، دیدگاه نیمه فمینیستی به رنج‌های زنان و حتی ایدئولوژی مارکسیستی مبارزهٔ طبقاتی را تبلیغ می‌کردند.

اوایل دههٔ ۱۹۵۰ شاهد افزایش فیلم‌های قوی بود که آگاه به مسائل اجتماعی بودند. این احساسات شکست‌ناپذیر ملی‌گرایی مهاجران بود که آنها را به سوی تأمین چنین تولیداتی سوق می‌داد. سنت رئالیسم کلاسیک دههٔ ۱۹۳۰ سینمای شانگهای که بدون تأثیر از سنت فیلم‌های تفریحی و واقع گریز هالیوود باقی مانده بود در هنگ‌کنگ احیاء شد، و در همین حین رکود اقتصادی بر شروع جنگ کره تأثیر گذاشته بود و بازرگانی در چین ممنوع شده بود. از نمونه‌های برجستهٔ این دوره ***دختر گل فروش*** (۱۹۵۱) و ***ماه جشنواره*** (۱۹۵۳) ساختهٔ ژو شیلین بودند.

از اواسط دههٔ ۱۹۵۰ به بعد، زمانیکه مهاجران شمالی دریافتند تبعید آنها همیشگی است و نسل جوان‌تر فیلمسازان هنگ کنگ آغاز به کار کردند (مشهورترین آنها، تائو زین و لی هانک سیانگ)، سینمای ماندارین در جامعهٔ هنگ کنگ نظام بیشتری یافت و بیشتر از آنکه آموزشی باشد به جنبهٔ تفریحی پرداخت. مجموعهٔ بزرگتری از ژانرها پدیدار گشت. فیلم موزیکال جوانانه و متأثر از هالیوود به نام ***دختر مامبو*** (یی ون، ۱۹۵۷) راکه جستجوی قهرمان زن فیلم به دنبال مادر گمشده‌اش و بازگشت نهایی‌اش به سوی والدین‌اش را به تصویر می‌کشد می‌توان همچون نامهٔ عاشقانهٔ یک کارگردان شانگهای به هنگ کنگ دانست.

سینمای کانتونی

با وجود راهیابی تدریجی سینمای ماندارین به فرهنگ هنگ کنگ، این نکتهٔ اصلی پابرجاست که عمدهٔ جمعیت مهاجر که بعد از سال ۱۹۴۹ به هنگ کنگ رسیده بود از جنوب بودند و هشتاد درصد آنها کانتونی صحبت می‌کردند. این مهاجران به تفریحات ارزان احتیاج داشتند و از آنجا که فیلم‌های کانتونی جهانی آشنا و شیوهٔ زندگی قابل فهم آنها را ارائه می‌کردند، طبیعتاً آنها نیز از طرفداران وفادار این سینما بودند. بین سال‌های ۱۹۴۶ و ۱۹۶۹، مجموع محصولات فیلم‌های کانتونی در حدود ۳۵۰۰ عنوان تخمین زده شد که بیش از سه برابر تعداد محصولات ماندارین بود.

ولی این تولید چشمگیر به سقوط سریع کیفیت فیلم‌های تولید شده انجامید که قسمت عمده‌ای از آنها آثار نامرغوبی بودند که «عجایب هفت روزه» لقب گرفته بودند. در سال ۱۹۵۲،

در واکنش به این بحران نوزده کارگردان و تهیه کننده و بازیگر علاقمند اتحادیهٔ مؤسسات فیلم ژونگ لیان (بامسئولیت محدود) را تشکیل دادند. اعضای بنیانگذار یک سرمایهٔ مقدماتی کم به مقدار ۶۲۰۰۰ دلار هنگ‌کنگ روی هم گذاشته و موافقت کردند که برای نیم یا ثلث دستمزدشان کار کنند. از میان چهل و چهار فیلمی که از سال ۱۹۵۳ تا ۱۹۶۴ ساخته شد، بیست فیلم از اقتباس‌های آثار ادبی محبوب و اشکال هنری دیگر، چه معاصر و چه کلاسیک، بود. ***خانواده*** (وو هویی، ۱۹۵۳)، ***بهار*** (لی چن فنگ، ۱۹۵۳)، ***پائیز*** (زین جیان، ۱۹۵۴)، از سه‌گانهٔ مشهور رمان‌نویس مشهور معاصر چین باجین اقتباس شده بود و ***رویاهای نافرجام بهار*** (لی چن فنگ، ۱۹۵۵) براساس رمان ***آنا کارنینا*** ی تولستوی قرار داشت. فیلمنامه‌های اریژینال معمولاً حاصل پرداختن به مسائل اجتماعی زمانه بودند و از جملهٔ آنها آثار کلاسیکی همچون ***چهرهٔ تخریب*** (لی تی، ۱۹۵۳) و ***قلب والدین*** (زین جیان، ۱۹۵۵) بودند.

بسیاری از آثار عالی ژونگ لیان باعث مطرح شدن فیلم‌های کانتونی به عنوان سینمای جدی، چه در داخل هنگ کنگ و چه در خارج از آن، شد. این رونق به نوبهٔ خود باعث افزایش سریع تولیدات فیلم‌های کانتونی از اواسط دههٔ ۱۹۵۰ به بعد شد و در این امر دو شرکت مهم جوانویی در سال ۱۹۵۵ و هواکیائو در سال ۱۹۵۶ نیز تأثیر گذار بودند. این دو شرکت به همراه ژونگ لیان و زین لیان به نام «چهار قدرت» مشهور شدند و همهٔ آنها در تلاش برای فیلمسازی کیفیت بالا با مضامین جدی متفق القول بودند.

اغلب فیلم‌های کانتونی برای ارضاء تماشاگران طبقهٔ کارگر که کم سواد نیز بودند به جای گزینش طرح‌های ظریف دیداری از شخصیت‌های کلیشه‌ای و زبان محاوره‌ای (که از لحن پیچیدهٔ گویش محلی و سرشار از بدوبیراه‌های عجیب و غریب سوء استفاده می‌کردند) به عنوان رکن اساسی خود سود می‌جستند. پیرنگ‌ها اغلب از داستان‌های اپرا، حکایات عامه پسند و فرهنگ محلی برگزیده شده بود. از محبوب‌ترین ژانرهای دههٔ ۱۹۵۰، اپرای کانتونی (مانند ***سنجاق سر ارغوانی***، ۱۹۵۹، ساختهٔ لی تی که هنوز از آثار کلاسیک پرطرفدار است)، فیلم‌های هنرهای رزمی (همچون مجموعهٔ ***هوانگ فی هونگ*** با بازی کوان تاک هینگ که از سال ۱۹۴۹ تا ۱۹۷۰ در هفتاد و پنج فیلم بازی کرد)، کمدی و ملودرام بودند.

دههٔ ۱۹۶۰: مخاطبان جدید، فیلم‌های جدید

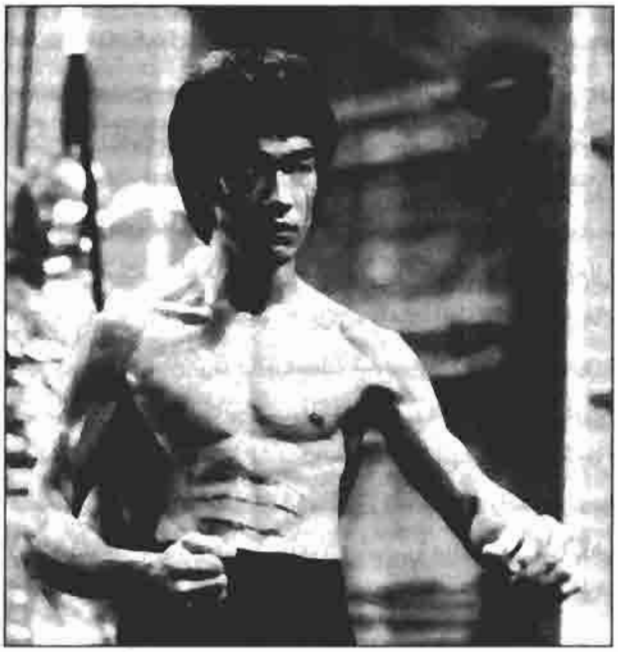
صنعت سینمای پررونق کانتونی در سال ۱۹۶۰، زمانی که بیش از ۲۰۰ فیلم تولید شد، به اوج خود رسید. تغییرات جمعیت شناختی در این مساله بسیار سهیم بودند؛ نسلی که اغلب شامل کودکان بود حالا به دوران اواخر نوجوانی رسیده بود و همین جمعیت عموم سینماروها را افزایش داده بود. خود هنگ‌کنگ نیز در فرایند تغییر از مرکز ترانزیت کالای تجاری به مرکز صنعتی بود و همین تغییرات برای سینما مضامین و مسائل تازه‌ای مطرح کرده بود.

موفقیت فیلم‌های ***یار صمیمی*** (۱۹۶۰) و ***چگونه زن بگیریم*** (۱۹۶۱)، ساختهٔ زین جیان، باعث افزایش کمدی‌های شهری در مورد کارگران و کارمندان شد. برای ارضاء شمار رو به رشد کارگران زن کارخانجات، فانتزی‌های رمانتیک و ملودرام‌ها و کمدی‌هایی ساخته می‌شد که هدف‌شان آنها بود، همچون فیلم‌های ***ملکهٔ کارخانه*** (۱۹۶۳) اثر موکانگشی و ***راننده زن بود*** (۱۹۶۵)، ساختهٔ وو هویی. ظهور فیلم‌های هراس آور کارآگاهی و موزیک‌ها و فیلم‌های هرزه نگار ملایم نتیجهٔ تأثیر فیلم‌های خارجی بر این سینمای سنتی یکسونگر بود.

مخاطبان جدید جوان به سوی بت‌های محجوب جوانان همچون چن بائوژو و زیائو فانگ‌فانگ سوق داده می‌شدند. زیائو مطابق مد روز لباس می‌پوشید و در رقص‌ها و آوازهای محبوب استاد بود و توانست علاقهٔ مخاطبان دانشجو را به خود جلب کند، در حالی که چن تبدیل به بت دختران طبقات پایین جامعه شد و آرمان‌های فقیر و غنی را مورد توجه قرار داد. به غیر از جوانان و کسانی که بالاتر از معیار معمول زندگی قرار دارند، تماشاگران تحصیل کرده‌تر و غرب‌گراتر از گذشته بودند. این گسست از گذشته در سینما نیز منعکس شده بود. جای خالی ملودرام‌های خانوادگی و اجتماعی را تقلیدهای پر زرق و برق از هالیوود پر کرد.

شرکت فیلمسازی گوانگیی که تحت مدیریت زین جیان کارگردان قرار داشت بیشتر از تمامی شرکت‌های دیگر خود را با این تغییرات منطبق کرد. این شرکت به یکباره از تولیدات عمدهٔ اقتباس‌های ادبی دههٔ ۱۹۵۰ بر کمدی‌های شهری متمرکز شد. نوسازی و غربی سازی فیلم‌های کانتونی، با وجود چند موفقیت، دست آخر به شکست انجامید. هر چند که کوشش می‌شد دکور و شخصیت‌های فیلم‌ها مدرن و مد روز باشد، دیدگاه این فیلم‌ها کوته نظرانه بود. ایده‌های غربی به خوبی در فرهنگ داخلی گنجانده و حل نشد.

در اواخر دههٔ ۱۹۶۰، تولیدات سینمای کانتونی سیر نزولی شدیدی در پیش گرفت و این دهه در حالی پایان یافت که در سال ۱۹۷۰ تنها بیست و دو فیلم ساخته شد. بلافاصله بعد از آن تولیدات فیلم دچار یک وقفهٔ واقعی شد. با بدتر شدن وضعیت



بروس‌لی در اژدها وارد می‌شود (۱۹۷۲) نخستین فیلم کنگ‌فویی هالیوود

بازار سقوط اجتناب‌ناپذیر بود. سلیقهٔ مخاطبان در بازارهای حساس آسیای جنوب شرقی روز به روز تغییر می‌کرد؛ تولیدات بسیار بیشتر از تقاضا بود؛ هزینه‌های تولید فیلم رنگی سر به فلک می‌کشید و در سال ۱۹۶۷ تلویزیون‌های آزاد ظهور کردند.

دوران گذار

در حالی که فیلمسازان کانتونی تقلا می‌کردند تا با زمان پیش بروند، سینمای ماندارین شروع به تبدیل نقاط ضعف خویش به نقاط قوت کرد. فیلم‌های ماندارین که اغلب توسط کارگردانان مهاجر شانگهای ساخته می‌شد در نظر این جمعیت کانتونی بسیار پیراسته بود، ولی در دهۀ ۱۹۷۰ دقیقاً همین ویژگی‌ها بود که خوشایند بود. وقتی که فیلم‌های هنرهای رزمی و اکشن ماندارین شروع به تسخیر سینماها کردند، سینمای کانتونی، با مضامین از کار افتاده و تمهیدات کهنه‌اش به نظر بیشتر وایس گرایانه نمود.

تسلط جدید سینمای ماندارین بدون دو عامل مهم ناممکن بود، یعنی شرکت فیلمسازی و سرمایه‌گذاری (MPGI) و برادران شاو. شرکت MPGI در سال ۱۹۵۶ از تشکیلات سنگاپوری کاتای بنیان یافته بود که خود آن استودیوی ورشکستهٔ یونگ هوا را خریده بود. خانوادهٔ شاو تهیه کنندگی فیلم را از اوایل دهۀ ۱۹۲۰ در شانگهای آغاز کرده، ولی زمان جنگ چین و ویتنام به هنگ کنگ نقل مکان کرده بودند. آنها نخستین شرکتی بودند که در سنگاپور و مالزی به پخش فیلم مشغول شدند و در سال ۱۹۵۷ برای مقابله با MPGI و سپس با سردمدار بازار تجدید سازمان کردند. در سال ۱۹۶۱، یک مجموعه استودیوهای عظیم، شهرک سینمائی شاو، در خلیج کلیرواتر ساخته شد و در دوران اوج خود در حدود ۱۰۰۰ کارمند داشت که از جملهٔ آنها ۲۰ کارگردان ۱۴۰ بازیگر زن و مرد و تولید سالانهٔ فیلم آن در حدود ۴۰ تا ۵۰ فیلم بلند بود.

طی سال‌های طولانی، شرکت‌های شاو و MPGI در رقابتی بی‌رحمانه گرفتار شدند، و هر یک سعی می‌کرد طرح فیلم دیگری را با ساختن داستانی مشابه از دور خارج کند. ولی با پیوستن بسیاری از کارگردانان و ستارگان MPGI به برادران شاو در اوایل دهۀ ۱۹۶۰، شرکت شاو کنترل بازار را به دست گرفت و شرکت MPGI سقوط کرد.

هر دو رقیب در ژانرهای بسیاری فیلم ساختند. MPGI به خاطر کمدی‌هایش مشهور بود، به ویژه آنهایی که توسط نویسندگان برجسته ایلین چانگ و وانگ لیوژائو نوشته شده بود و درام‌های رمانتیک آن هم از کمدی‌ها دست کمی نداشت. این شرکت پیشگام نمایش‌های مجلل موزیکال چینی بود و اولین فیلم رنگی‌اش با نام **دختر خورشید** (تائوزین، ۱۹۵۹) یک اثر کلاسیک این ژانر است. برجسته‌ترین فیلم‌های برادران شاو رمانس‌ها و موزیکال بودند، مثل **عشق بی‌پایان** (تائو زین، ۱۹۶۰) و **نغمهٔ شبانهٔ هنگ‌کنگ** (اینو اومتسوگو، ۱۹۶۷)؛ ولی درام‌های پرزرق و برق تاریخی دوست داشتنی‌ترین تولیدات آن باقی ماندند، این در حالی بود که اپراهای هوانگمی برای سه سال آینده برنامه‌هایی چون **عشق ابدی** (لی هانک سیانگ، ۱۹۶۳) را ترتیب دادند که تایوان را تسخیر کرد و بیش از ۱/۲۰۰/۰۰۰ دلار هنگ‌کنگ فروش کرد.

فیلم‌های کونگ فویی در تایوان و هنگ کنگ

اگر چه فیلم‌های اپرای هوانگمی محبوب بودند و حتی مخاطبان کانتونی نیز مجذوب تصاویر پرزرق و برق آنها می‌شدند، ولی در واقع سبک جدید فیلم‌های هنرهای رزمی بود که از سینمای کانتونی به عنوان آخرین حربه استفاده می‌کرد. در سال ۱۹۶۷، فیلم **شمشیر زن یکدست**، ساختهٔ چانگ چه، رکورد فروش را شکست و در همان سال کینگ هو با فیلم ***مسافرخانهٔ در اژدها***، محصول تایوان، دو میلیون دلار هنگ‌کنگ به دست آورد. این فیلم‌ها احساسی و با تدوین سریع در به کارگیری سبک پر نشاط نبردهایی که از فیلم‌های ژاپنی سامورایی وام گرفته شده و با سنت هنرهای رزمی چین تلفیق شده بودند سرآمد همه فیلم‌ها بودند. این فیلم‌ها ثابت کردند که

کاملاً مناسب نیازهای هنگ‌کنگ که در حال پیشرفت سریع بود هستند.

سبک جدید فیلم‌های هنرهای رزمی تأثیر مهمی بر سینمای تایوان نیز داشت. در واقع دهۀ ۱۹۶۰ دوران طلایی سینمای تایوان بود، چرا که شمار زیادی از فیلم‌های هنرهای رزمی و درام‌های رمانتیک مقتبس از آثار نویسندۀ محبوب زیون گیائو با موفقیت به بازار هنگ‌کنگ صادر شدند و رابطۀ تجارت فیلم را از یک سویه به دو سویه تبدیل کردند.

این فرایند از سال ۱۹۶۳، پس از موفقیت عظیم ***عشق ابدی***، آغاز شد. زمانی که کارگردان آن لی هانک‌سیانگ شرکت برادران شاو را ترک کرد تا شرکت خود به نام گوئولیان را بسازد با خود گروهی از متخصصان شرکت شاو را نیز برد. لی برای پرهیز از نزاع رسمی به خاطر مشاجراتش با شرکت شاو، به کمک پشتیبانی مالی سازمان کاتای (که MPGI از سال ۱۹۶۵ تبدیل به این سازمان شد) و دو شرکت فیلمسازی تایوانی هنگ کنگ را به مقصد تایپه ترک کرد. شرکت گوئولیان در افزایش تولیدات فیلم‌های ماندارین در تایوان از تعداد ۱۰ فیلم در سال ۱۹۶۴ به ۴۶ فیلم در سال ۱۹۶۷ موفق بود. در سال ۱۹۶۸، تولید فیلم به میزان ۱۱۶ فیلم رسید و در سال ۱۹۷۰، ۱۶۳ فیلم تولید شد؛ یعنی چیزی بیشتر از دو برابر تولیدات هنگ‌کنگ. این مسأله را تنها می‌توان با محبوبیت ژانر هنرهای رزمی و ماهیت فرصت طلبانۀ صنعت فیلمی توجیه کرد که تحت تسلط استودیوهای بزرگ نیست.

ولی به هر حال این دوره برای صنعت فیلم تایوان کوتاه مدت بود و در اواسط دهۀ ۱۹۷۰، هنگ‌کنگ به عنوان تولید کنندۀ فیلم‌های عامه پسند هنرهای رزمی جایگزین آن شد. در اواخر دهۀ ۱۹۶۰، شرکت گوئولیان تعطیل شد و لی‌هانک سیانگ شدیداً مقروض شد. سرانجام همین باعث بازگشت او به هنگ کنگ و ورود دوباره به شرکت برادران شاو در سال ۱۹۷۲ شد. بازگشت ناگهانی این آدم ولخرج در کمک به آنها برای مواجهه با سرسخت‌ترین کسی که از آنها جدا شده بود یعنی ریموند چو ارزشمند بود. چو پیش از آنکه با گروهی از مدیران و فیلمسازان و بازیگران شرکت شاو را ترک کند و در آوریل ۱۹۷۰ شرکت خود به نام گلدن هاروست را راه بیندازد، مدیر تولید شرکت برادران شاو بود. شرکت جدید به سرعت از حمایت کاتای برخوردار شد که به عنوان بازوی پخش فیلم گلدن هاروست در سنگاپور و مالزی عمل می‌کرد. این حرکت ناگهانی باعث شکست تک قطبی بودن شاو در بازار شد.

شرکت گلدن هاروست پس از شروعی آرام، با فیلم ***رئیس بزرگ*** بروس لی (لوئو وی، ۱۹۷۱) پیشرفت کرد. این فیلم سه میلیون دلار هنگ‌کنگ فروش کرد و رکوردی تاریخی باقی گذاشت. در عین حال این فیلم باعث شد که تأکید بر روی بازیگران دارای تکنیک‌های واقعی رزمی بیشتر شود. فیلم‌های کونگ فویی به عنوان عامل منطقی پیشرفت سبک جدید فیلم‌های هنرهای رزمی در دهۀ ۱۹۷۰ تمامی سینماهای داخلی را تسخیر کرد و در عین حال بر بازار جهانی نیز تأثیر گذاشت. محبوبیت این ژانر باعث تغییرات بنیادین و طولانی در سینمای هنگ‌کنگ شد: اکشن با ارزش‌تر از مرام شد و ستارگان مذکر به عنوان عامل اصلی فروش جایگزین ستارگان مونث شدند. مهم‌تر آنکه فیلم‌های تولید داخل بسیار پرطرفدارتر از محصولات هالیوود شدند و بیشترین سهم را (بین ۵۰ تا ۷۰ درصد) در بازار دهۀ ۱۹۹۰ به دست آوردند.

متعاقب مرگ بروس لی در سال ۱۹۷۳ و به علت سوء استفادۀ بیش از حد تهیه کنندگان فرصت طلب موفقیت فیلم‌های کونگ فویی به نظر رو به افول می‌آمد. ولی با آثار اولیۀ چانگ چه در تایوان همچون ***قهرمانان دوتایی*** (۱۹۷۳) و ***هنرهای رزمی شائولین*** (۱۹۷۴) نشانه‌هایی از احیاء این ژانر دیده شد. در این فیلم‌ها، چانگ افسانه‌های مدرسۀ بوکس شائولین را مطرح کرد و سبک‌های مبارزه و فصل‌هایی از آنها را با جزئیات کامل به فیلم درآورد. این عناصر زمانی که لیو جیالیانگ، طراح هنرهای رزمی آثار چانگ، به کارگردانی روی آورد به سطوح جدیدی رسیدند. لیو تقریباً ماهرترین فیلمساز کونگ فویی و تنها کارگردانی بود که در نظام استودیویی کار می‌کرد. او قبل از ترک شرکت شاو در سال ۱۹۵۸ در حدود هفده فیلم بلند ساخت که از جملۀ آنها آثار کلاسیکی همچون ***نبرد استادان*** (۱۹۷۶) و ***هوی کثیف*** (۱۹۷۹) بود. دیگر استاد ژانر هنرهای رزمی، کینگ هو، راحتتر دید که در تایوان کار کند، جائی که استادانه‌ترین آثارش از جمله ***تماس ذن*** (۱۹۷۲) را ساخت.

احیای سینمای «کانتونی»

چیرگی فیلم‌های هنرهای رزمی و کونگ فویی از اواخر دهۀ ۱۹۶۰ تا اوایل دهۀ ۱۹۷۰ را شاید بتوان با این مساله توجیه کرد که هنگ کنگ در حال ورود به دورۀ ترقی و رشد تمام عیار سرمایه‌داری و گسترش ماتریالیستی بود. این برای مردم طبیعی بود که در مورد هیجان و لذات احساسی زیاده خواهی کنند. سقوط بورس اوراق بهادار در سال ۱۹۷۳ باعث رکود اقتصاد داخلی و تغییر سلیقه‌های سینمایی شد. فیلم ***خانۀ ۷۲ مستاجر*** (چو یوان، ۱۹۷۳) که طنزی در مورد فساد بود به کانتونی دوبله

شد و به احیاء سینمای بومی کمک کرد.

مایکل هویی که کار خود را با فیلم **جنگ سالار** (لی هانک سیانگ، ۱۹۷۲) شرکت برادران شاو آغاز کرده بود به شرکت گلدن هاروست رفت و تبدیل به موفق‌ترین کمدین تاریخ فیلم داخلی شد. نخستین کارگردانی او به نام ***نمایش قمار بازان*** (۱۹۷۴) که جا پای فیلم ***خانهٔ ۷۲ مستاجر*** گذاشته بود رکورد دیگری در فروش به جای گذاشت. دوبله فیلم‌ها به زبان کانتونی تبدیل به تجارتی تازه شده بود و با پایان یافتن دههٔ ۱۹۷۰، ماندارین تنها در بیست درصد فیلم‌های نمایش داده شده به کار رفته بود. تلویزیون در این مساله عاملی مهم محسوب می‌شد؛ طی چند سالی که فقط زبان ماندارین در سینماها شنیده می‌شد، تلویزیون در ارائهٔ برنامه به زبان کانتونی باقی ماند و بدین ترتیب بازار بالقوه را زنده نگه داشت. مایکل هویی کارخود در تلویزیون رابانمایش ***برادران هویی*** (۱۹۷۰) شروع کرد وشکل لطیفه گونهٔ برنامه تأثیری عمیق بر ساختار نامنسجم و شادی‌های لحظه‌ای سینمای هنگ کنگ در دههٔ ۱۹۷۰ گذاشت. طنزهای کانتونی تبدیل به تجارتی دیگر در کنار فیلم‌های اکشن و کونگ‌فویی شد. عجیب آن که این باعث احیاء سینمای قدیمی کانتونی نشد. تمامی فیلمها در نظام موجود (ماندارین سابق) ساخته می‌شدند ودیالوگ‌ها (کانتونی یاماندارین) بعداً دوبله می‌شدند .دیگر شبکهٔ پخش یا سالن نمایش مختلف برای دو نوع سینما وجودنداشت و حتی تفاوتی در قیمت بلیت فیلمهای چینی و خارجی که دردههٔ قبل معمول بود وجودنداشت. به زبان دیگر، پس از جنگ جهانی دوم اختلاف میان سینمای کانتونی و ماندارین از میان رفت و به جای آن نوع جدیدی از سینمای هنگ کنگ به وجود آمد که در دههٔ ۱۹۸۰ شکفته شد. بااز میان رفتن آموزش گرایی و اعتقاد به سینما به عنوان شکل هنری آموزشی، بدبینی نگرش متداول دهه ۱۹۷۰ نسبت به سینما بود که در پس هدف اصلی یعنی سرگرم کردن وجود داشت. فیلم‌هایی که ازمسائل جنسی و خشونت سرشار سوءاستفاده می‌کردند به حدی سینماها را تسخیر کردند که منتقدان را به وحشت انداختند. شاید چانگ چه به درستی به خاطر ساخت فیلم های کشت وکشتار مدروز ملامت می‌شد، ولی این لی هانک‌سیانگ بود که با مجموعهٔ بسیار موفق خود فیلم‌های فنگیو که با فیلم ***افسانه‌های شهوت*** (۱۹۷۲) شروع شد، ژانر فیلم‌های جنسی را به سینمای هنگ کنگ وارد کرد؛ مجموعه‌ای که تلفیقی از هرزه‌نگاری ملایم و هجو وکمدی بود. فیلم‌های این مجموعه با برجسته کردن هرزگی به عنوان ویژگی اصلی انسان تبدیل به آثار دوران سازی شدند که سویهٔ فیلمهای کمدی کانتونی بعدی را تعیین کردند وبه فرهنگ فیلم دهه ۱۹۷۰ رنگ و آب دادند.

در اواخر این دهه، یک زیرژانر جدید محبوب پدید آمد که فیلم‌های کونگ‌فو را با هجویه‌های اجتماعی اوایل دههٔ ۱۹۷۰ تلفیق کرد: کمدی کونگ‌فویی. شماری از مربیان هنرهای رزمی همچون ساموهونگ و ییون پینگ به پیروی از لیو جیالیانگ تبدیل به کارگردان موفق این ژانر شدند. جکی چان در فیلم ***استاد مست*** (۱۹۷۸) ساختهٔ ییون که به طرز چشمگیری موفق بود تبدیل به ستاره شد. کمدی کونگ فویی سکانس‌های اکشن

چوبون فات و تونی لونگ در **Hard Boiled** (جان وو، ۱۹۹۲)

و تماشایی و خنده‌دار را همچون لطیفه‌ها به وسیلهٔ استفادهٔ زیرکانهٔ اصطلاحات و بازی با کلمات و شعارهای تبلیغاتی تلویزیون با هم تلفیق می‌کند. قهرمانان آن شخصیت‌های معمولی بودند که فقط با خوش شانسی و تسلیم شدن رهایی می‌یابند.دراین فیلم‌ها که بدبینی را به نقطهٔ اوج جدیدی رساندند،بهره‌کشی دو طرفه به عنوان روابط انسانی تعریف‌شده‌بود.

به هر حال، کمدی‌های کونگ فویی هنوز نشان از پسزمینهٔ فرهنگی سازندگان آن یعنی مردم چین داشتند که بسیاری از آنها از کودکی در هنرهای رزمی‌واپرای‌پکنی تمرینات‌طاقت‌فرسادیده بودند و کار خود را با بازی در نظام قدیم استودیوها آغاز کردند.

دوران مدرن

پدیدهٔ «موج نو» که در سال ۱۹۷۹ ناگهان ظهور کرد عصر جدیدی را مشخص کرد که در آن سینمای هنگ‌کنگ هویت خود را بنیان نهاد و فرارسیدن دوران فرهنگ بومی خود را اعلام کرد، در حالی که هنرمندان و متخصصان آزادانه از هر طیفی در فیلم به تلویزیون و موسیقی پاپ روی می‌کردند. کارگردانان «موج نو» به نسل جدیدی از فیلمسازان تعلق داشتند که در هنگ‌کنگ متولد شده و تحصیل کرده بودند و تحت تمرینات حرفه‌ای مدارس فیلم در غرب قرار گرفته بودند و پیش از ورود به عرصهٔ صنعت فیلم، استعداد خویش را در تلویزیون نشان داده بودند. اگر چه آنها کاملاً از سنت‌ها نگسستند، ولی آثار اولیه آنها همچون ***راز*** (۱۹۷۹)، ساختهٔ الن فونگ، به نسبت آثار اشخاص پیش از خود دارای سبک دیداری پیشرفته‌تر و ذهن غربی‌تر بود (که البته نمونهٔ هنگ کنگ مدرن بودند).

آثار فیلمسازان «موج نو» اغلب نشان از رئالیسم و مهارت تکنیکی داشتند. اغلب دارای فضاهای مدرن بودند و از ژانرهای بسیار محبوب همچون ترسناک و جنایی استفاده می‌کردند، مانند فیلم ***دزدها و پلیس‌ها*** (۱۹۷۹)، ساختهٔ الکس چیونگ. می‌توان «موج نو» را تکرار موفق تجربهٔ شکست خوردهٔ نوگرایی سینمای کانتونی با اقتباس از ژانرهای غربی در دههٔ ۱۹۶۰ دانست. «موج نو» با کمی تردید در به کارگیری خشونت و احساسات‌گرایی در ورطهٔ سودپرستی باقی ماند. «موج نو» با پیوستن به جریان اصلی سینمای تجاری جانی تازه گرفت و انگیزه‌ای بیشتر برای تغییر یافت. مهم‌ترین گام آن بالا بردن سطح تکنیکی صنعت فیلمسازی بود. نگرش تخصصی‌تر فیلمسازان به تبیین مسئولیت‌های این شغل در قسمت‌های مختلف به ویژه کارگردانی هنری که در دههٔ فیلم‌های کونگ‌فویی مورد بی‌توجهی قرار گرفته بود کمک کرد.

با توجه به این مسائل، تسوی هارک نمایندهٔ کارگردان‌های «موج نو» است. او پس از سه شکست تجاری به شرکت شهر سینما پیوست و نخستین اثر موفق خود به نام ***تمام سر نخ‌های اشتباه*** (۱۹۸۱) را ساخت. این فیلم تدوین پرجاذبهٔ دیداری و ریتم تند داشت که تأثیر شدیدی بر تولیدات بعدی شرکت شهر سینما. این شرکت از بازیگران زیاد، هزینه‌های بالا و فیلم‌هایی با قالب‌های «چند ژانری» و زد و خوردهای بیش از حد معمول استفاده می‌کرد. فیلمنامه نویسی گروهی را تشویق می‌کرد تا «عناصر فروش» را با هم جمع کند و از صحنه‌های کمیک نیز استفادهٔ کامل ببرد. فیلم‌های این شرکت که اغلب کمدی بودند شوخی‌های تصویری، ژست و ادا و شوخی‌های کلامی را با هم درآمیختند تا بیشترین تماشاگر ممکن را به خود جلب کنند.

رشد سریع شهر سینما به مرحلهٔ بالای صنعت سینما خارق‌العاده بود. فیلم Aces go places (اریک تسانگ، ۱۹۸۲) رکورد فروش ۲۶ میلیون دلار هنگ کنگ را برجای گذاشت و تا هفت سال بعد چهار دنباله بر آن ساخته شد. ناگهان کمدی‌های شهری در فضاهای مدرن غربی جایگزین فیلم کونگ‌فویی (با پسزمینهٔ تاریخی یا مردمی چین) و پیشگام راهنما شد. دیگر شرکت‌ها و فیلمسازان سعی کردند که به سرعت به موفقیت شهر سینما دست یابند. فیلم‌های سامو هونگ (***برندگان و گناهکاران***، ۱۹۸۳) و جکی چان (***داستان پلیس***، ۱۹۸۵) این تغییرات را در خود داده و خود را در ژانر جدید جای دادند.

صنعت فیلم

به خاطر شرایط تولید، با بسته شدن شرکت برادران شاو و قطع تولید آنها در سال ۱۹۸۶، دههٔ ۱۹۸۰ شاهد پایان نظام قدیم استودیویی بود. تولید به شکل انعطاف‌پذیرتر نظام خانگی تغییر یافت. ولی به هر حال، هنوز هم هزینه‌های اصلی توسط سه شرکت بزرگ (گلدن هاروست، گلدن پرینس - پشتوانهٔ شهر سینما - و شرکت D&B که سالن‌های سینمایی برادران شاو را به دست گرفتند) تأمین می‌شد که نظارت مستقیم خود بر پخش تمام تولیدات داخلی را حفظ کرده بودند. در نتیجه شرایط کسب سود شدیداً به این شرکت‌های پخش بستگی داشت (۶۰ درصد درآمد، در حالی که هزینه‌های تبلیغات به عهدهٔ شرکت‌های تولید بود). نفوذ این سه شرکت دارندهٔ سالن‌های سینما که هر کدام بیش از بیست سالن داشتند چنان بر فیلمسازان فشار می‌آورد که تنها راه مبارزه با آن ساخت فیلم‌های معمول تجاری بود.

حتی پس از تأسیس چهارمین و پنجمین موسسات پخش (نیو پورت در سال ۱۹۸۸ و ماندارین ۱۹۹۳) و افزایش سالن‌های سینما در هنگ‌کنگ در دهۀ ۱۹۸۰ وضعیت بهبود نیافت. بلکه برعکس، با افزایش تولید فیلم و سرازیر شدن تولیدات معمولی یا زیر سطح متوسط به بازار ضربه‌ای جدی به اعتماد مخاطبان وارد شد. سهم متوسط بازار از هر فیلم کاهش یافت و موقعیت برای تولیدات مستقل که از جریان اصلی جدا شده بودند تا در دهۀ ۱۹۹۰ به کسب درآمد بپردازند سخت‌تر شد.

این افزایش شمار تولیدات بدون هجوم سرمایه‌گذاری‌های خارجی از تایوان ناممکن بود. صنعت فیلم تایوان بسیار کوچک بود و با رواج دوبارۀ اقتصادی تایوان، سرمایه‌گذاران فرصت طلب تصمیم به صرف پول خویش در فیلم‌های هنگ‌کنگ گرفتند، چراکه آن فیلم‌ها معمولاً سودآورتر از فیلم‌های خودشان بود. عجیب آن‌که بدین ترتیب کاهش تدریجی ۲۵ درصد تماشاگران سالانه از تعداد ۶۶ میلیون در سال ۱۹۸۸ به طور غیرمستقیم حاصل موفقیت فیلم‌های هنگ کنگ در دهۀ ۱۹۸۰ است.

ژانرهای جدید

تجربۀ پرارزش به دست آمده در ساخت فیلم‌های کونگ فویی در حدود دو دهه با ورود سخت‌افزارهای جلوه‌های ویژه از غرب کامل شد و به فیلم‌های هنگ کنگی این دوره اجازۀ ارائه افه‌های دیداری پر زرق و برق و تصاویر نمایش اکشن ماهرانه می‌داد. تمامی این‌ها به بهترین شکل در آثار جکی چان، تسوی هارک، و جان وو که بازارهای جدیدی در ژاپن و کره جنوبی یافت و در اروپا و آمریکا پخش عمومی شد، تجلی یافتند.

در مراحل مختلف گسترش ژانر، دوران مدرن سینمای هنگ کنگ زمان از سرگیری ژانرهای اصلی تجاری (کونگ‌فویی و کمدی) در دهۀ ۱۹۷۰ بود. به غیر از فضاهای دیداری آراسته و شهری، اکشن‌های هنرهای رزمی و شادی‌های پر سر و صدای کمیک نیز عناصری بودند که تقریباً در تمامی فیلم‌های هنگ‌کنگ وجود داشتند.

ویژگی اصلی سینمای مدرن هنگ کنگ ژانرهاست، در حالی که تمامی موضوعات بازیچۀ کمدی قرار می‌گیرند. این بیانگر تمایل صنعت فیلم به یافتن بازارهای بیشتر و جلب گسترده‌تر مخاطبان است که پس از افزایش ناگهانی هزینه‌های تولید به پیروی از شهر سینما امری حیاتی محسوب می‌شد. کمدی به عنوان محبوب‌ترین ژانر باقی ماند که عمدۀ آنرا فارس‌هایی تشکیل می‌دادند که بر افراط کاری، آشوب، ریتم تند و شوخی‌های فراوان تأکید می‌کردند.

تغییرات و تطبیق ژانر کونگ‌فویی با دیگر ژانرها بسیار پیچیده شده بود. آثار اولیۀ کارگردانان «موج نو» در ژانر ترسناک جنایی اغلب تحت تأثیر هالیوود بود و توسط فیلمبرداری در مکان‌های خیابانی احساسی تازه به مخاطبان می‌داد و به همین خاطر تا حدودی موفق بود. وقتی که جکی چان به فضاهای شهری بازگشت، همان ژانر را برگزید و در اصل حرکات نمایشی کونگ‌فوی سنتی و صحنه‌های زد و خورد را لباس مدرن پوشانید. مهم‌ترین زیر ژانر «فیلم قهرمانی» بود که توسط جان وو در فیلم ***فردای بهتر*** (۱۹۸۶) به کار گرفته شد و مجموعه‌ای مدرن از فیلم‌های قدیمی هنرهای رزمی بود. وقتی که قتل با تفنگ جایگزین مبارزات شمشیربازی شد، تأکید مضامین کونگ فویی بر شرافت و برادری و دوستی‌های مردانه بدون تغییر باقی ماند. بدین ترتیب، اقتباس موفق از طراحی هنرهای رزمی در طراحی مبارزات با اسلحه، انفجارها و تصاویر اکشن گامی به سوی زیباشناسی خشونت تصنعی بود که در تمام جهان بی‌نظیر بود. در هیچ جا همچون فیلم ***جان سخت*** (۱۹۹۲)، استعدادهای جان ووی کارگردان و کارگردانان هنری جیمز لیونگ و جان چونگ و فیلمبردار وونگ وینگ‌هنگ به هم دیگر پیوند نخورده‌اند تا تصویری تماشایی از ابعادی سرگیجه آور ارائه کنند.

در دهۀ ۱۹۸۰، ژانر محبوبی از فیلم‌هایی با داستان ارواح ظهور کرد که تمام فیلم‌ها را وارد مقولات اشباح و شیاطین، خرافات، جبری گری و پدیده‌های فرا طبیعی می‌کرد. این ژانر، وحشت، کمدی، کونگ فو، جلوه‌های ویژه، تعلیق و ملودرام را با هم تلفیق می‌کرد. ارتقاء معیارهای تولید به همراه سرمایه‌گذاری‌های کلان در جلوه‌های ویژه باعث رشد فیلم‌های ارواح شد. نمونه این فیلم‌ها آثار سامو هونگ و ***داستان روح چینی*** (۱۹۸۷)، ساختۀ چینگ سیوتونگ، هستند.

افزایش محبوبیت فیلم‌های ارواح در اوایل دهۀ ۱۹۸۰ را می‌توان واکنشی به احساس عدم قطعیت نسبت به آینده دانست. چشم‌انداز انتقال هنگ کنگ به چین در سال ۱۹۹۷ باعث ناراحتی و نگرانی هنگ کنگ است. اشباح و شیاطین و جبری گری خرافی که از ژانر ارواح تفکیک ناپذیرند بازتاب ترس‌های مردم هستند.

ترجمه: احسان نوروزی

کتاب شناسی

Teo, Stephen(1996), Hong Kong Cinema: The Extra Dimension.

سینمای نوین تایوان

جان ایپ

سینمای تایوان در غرب بیشتر به خاطر فیلم کونگ‌فویی و انواع دیگر فیلم‌های پر تحرک که مدت زمان زیادی از لحاظ محبوبیت با فیلم‌های هنگ کنگ برابری می‌کرد، شناخته شده است. ولی در عین حال تایوان منشاء جنبشی است که به نام «سینمای نوین تایوان» معروف است و معروفترین شاخص آن هو - هسیائو هسین است.

جنبش سینمای نوین در اوایل دهۀ ۱۹۸۰ ظهور کرد و نقطۀ اوج ناسیونالیسم فرهنگی «بازگشت به ریشه‌ها» به حساب می‌آید که در دهۀ ۱۹۷۰ سراسر تایوان را فراگرفته بود. این دهه که دوران مهم تغییرات جزیره بود با یک سلسله موانع نامطلوب سیاسی برای تایوان آغاز شد - قطع اجباری روابط دیپلماتیک با ایالات متحد، ژاپن و دیگر کشورهای مهم، خروج از سازمان ملل متحد، محرومیت از بازی‌های المپیک - که باعث پیدایش احساس بحران مالی شد. تایوان وارد دورۀ خود اندیشی شد که خصوصاً باعث بیداری احساسات ملی، تمایل دوباره به سنت‌های بومی فرهنگی و شکوفایی آگاهی اجتماعی - سیاسی که آشکارا در ظهور هسیانگ تو یا ادبیات ملی‌گرا متجلی گشت، رشد ادبیات هسیانگ تو با تأکید بر «تبدیل کردن تایوان به مرکز» از ادبیات نوستالژیک نویسندگان پناهندۀ سرزمین اصلی چین، از ادبیات تحت نفوذ غرب نخبگان تحمیل کرده و از داستان های عامه پسند واقع گریز آن دوره جدا شد. به جای آن بر تجربیات ویژۀ تایوانی از تغییرات اجتماعی - فرهنگی در دوران پس از جنگ تاکید شد.

از بسیاری جهات، سینمای نوین تایوان میراث سینمائی این سنت ملی‌گراست. یکی از این فیلم‌های چند گونه که طلیعه‌دار «زایش» سینمای نوین بود، **عروسک بزرگ پسرش** (۱۹۸۳)، اقتباسی از سه داستان کوتاه نوشتۀ هوانگ چون مینگ یکی از نویسندگان بنیانگذار هسیانگ تو بود. سینمای نوین همچون نمونه‌های قبلی خود، گسستی پراهمیت از سنت‌های بنیادین خود داشت. سینمای تایوان دهۀ ۱۹۷۰ رو به افول بود. این مساله تا حدودی حاصل سانسور مستقیم دولت بود که از تجلیل اجتماعی - سیاسی در فیلم‌ها جلوگیری می‌کرد و استودیوهای تجاری سبک هالیوود نیز فقط گاه چیزی بیشتر از یک فیلم تفریحی فانتزی ارائه می‌کردند - آثارشان اغلب حماسه‌های واقع گریزانۀ شمشیرزنان، فیلم‌های هنری جنگی، ملودرام‌های کلیشه‌ای و رمان‌های مربوط به نوجوانان بودند. این آثار به سرعت جای خود را به فیلم‌های وارداتی و نوارهای ویدئویی از آمریکا، ژاپن و هنگ کنگ دادند که نه تنها فروش فیلم‌های داخلی کاهش داد، بلکه اعتماد عمومی را نیز نسبت به صنعت فیلم داخلی سست کرد. در اوایل دهۀ ۱۹۸۰، بالاخره میل به احیاء صنعت فیلم و کسب دوبارۀ موفقیت‌های تجاری و حسن شهرت نقادانه برای سینمای تایوان، دولت را برانگیخت تا فیلمسازی به شیوه‌های انعطاف پذیرتر را نیز ممکن سازد.

نافعان اصلی این آزادی فرهنگی زنان و مردان جوان تایوانی بودند که در اواخر دهۀ ۱۹۴۰ و اوایل دهۀ ۱۹۵۰ به دنیا آمده بودند و در مدارس فیلم ایالات متحد تحصیل کرده بودند و در اوایل دهه ۱۹۸۰ کار فیلمسازی خود را آغاز کردند. آنها این امکان را یافتند که فیلم‌هایی بسازند که نه تنها از لحاظ تکنیکی مبتکرانه‌تر بود بلکه مشکلات آزارندۀ فرهنگی و اجتماعی که تایوان مدرن با آن روبرو بود را مورد بررسی قرار می‌داد. هو هسیائو - هسین که در سال ۱۹۴۷ در ایالت کوانگ تونگ در سرزمین اصلی چین به دنیا آمده بود در سال ۱۹۴۹ که کمونیست‌ها حکومت را به دست گرفتند با خانواده‌اش به تایوان گریخت. بدین ترتیب او نیز همچون همکارانش در سینمای نوین در جزیرۀ تایوان بزرگ شده بود و از نزدیک رهایی از پنجاه و یک سال تسلط سرکوبگر ژاپنی‌ها، اصلاح قوانین کوئومین‌تانگ و تغییرات تایوان از جامعۀ سنتی روستایی به قدرت صنعتی شهری مدرن را تجربه کرده بود. ولی هو برعکس دیگران در خارج تحصیل نکرد. و در عوض کار در گروه‌های قدیمی‌تر کارآموزی در استودیوهای تجاری را ادامه داد؛ کاری که در سال ۱۹۷۳ شروع کرده بود و به عنوان فیلمنامه‌نویس، دستیار تهیه کننده و به عنوان دستیار کارگردانان بزرگ مختلف کار کرد. سه فیلم نخست او آثاری متعلق به ژانرهای تجاری بودند و از اهمیت زیادی برخوردار نیستند.

هو سرانجام با فیلم چهارم و موفق خود، **عروسک بزرگ پسرش** خود را از محدودیت‌های فیلمسازی بازاری رها ساخت و شروع به یافتن شیوۀ شخصی خویش کرد. هو در فیلم‌های

بعدی‌اش ***پسران اهل فنگ‌کوئی*** (۱۹۸۳)، ***تابستان در منزل پدر بزرگ*** (۱۹۸۴)، ***زمانی برای زیستن، زمانی برای مردن*** (۱۹۸۵) شروع به ارائهٔ سبک سینمایی متفاوتی کرد که بسیار متمایز از سبک سرشار از قطع‌های تند در سینمای تجاری متمایل به فیلم‌های پر تحرک بود. هو قصه‌گویی گزیده‌گو و غیرمستقیم است که با حوصله به مشاهده وقایع کوچک و روزمره می‌پرداخت و بدین ترتیب جنبه‌های دراماتیک اثر را کاهش می‌داد.او دوستدار نماهای بلند فکورانه که با کمترین حرکت دوربین است که اغلب در مدیوم یالانگ شات قرار دارند. تکنیک مورد علاقهٔ او این است که به دوربین اجازه بدهد تا به راحتی به اتاق خالی که شخصیت تا چند لحظه بعد وارد آن می‌شود یا تازه آن را ترک کرده است، خیره شود و اغلب بهترین استفاده را از حاشیهٔ صوتی و فضاهای خارج از تصویر می‌کند. هو همچون یاسوجیرو اُزو، کارگردان ژاپنی، فیلم‌هایش را با چشم‌اندازهای روستایی و دهلیزهای متروکه، سکوهای خالی راه آهن، تالارهای مشترک متروک و اتاق‌های غذاخوری خالی نقطه‌گذاری می‌کند. سبک سینمایی او با شعر کلاسیک چینی، نقاشی‌های سنتی مناظر و طومارهای روایی بودیسم مقایسه شده است.

در عین حال، هو مضمونی اصلی یافت که تمامی آثارش حول آن قرار دارند: یک تایوانی مدرن بودن به چه معناست؟ فیلم زندگینامه‌ای ***زمانی برای زیستن، زمانی برای مردن*** که اغلب نخستین شاهکار او شمرده می‌شود داستان شخصی است که ریشه‌های زندگی تایوانی مدرن را بررسی می‌کند و تاریخ تایوان را به نحوی ظریف و غم‌انگیز، از زمان تبعید دولت KMT به تایوان در سال ۱۹۴۹، دهه‌های حاکمیت قانون نیمه استعماری به جزیرهٔ تایوان و سرانجام ترک تدریجی رویای الحاق مجدد به سرزمین اصلی چین را ترسیم می‌کند. فیلم‌های ***پسران اهل فنگ‌کوئی*** و ***تابستان در منزل پدر بزرگ*** همچون ***خاک در باد*** (۱۹۸۷) تنش‌های اجتماعی محصول شهرنشینی سریع در تایوان را خطاب قرار می‌دهد و به ویژه به شکاف رو به رشد میان ارزش‌ها و سبک زندگی کلان شهرهای صنعتی شده و روستاهای زراعی می‌پردازد. ***دختران رود نیل*** (۱۹۸۷) تنها فیلم هو است که صرفاً در شهر اتفاق می‌افتد ولی حتی در این فیلم نیز به مشکلاتی می‌پردازد که جوانان تایوانی در جامعه‌ای با تغییرات سریع و شگفت‌آور با آنها مواجه هستند. این فیلم پرسش‌های مهمی در مورد فروپاشی ارزش‌های سنتی در مقابل امپریالیسم فرهنگی آمریکایی و ژاپنی مطرح می‌کند.

صحنه‌ای از شهرغم، اثر کارگردان تایوانی هوهسیائو هسین که در سال ۱۹۸۹ جایزه شیرطلایی جشنواره ونیز را ازآن خود کرد

در سال ۱۹۸۹ فیلم بلند پروازانهٔ **شهر غم** برندهٔ جایزهٔ شیر طلایی ونیز شد و **هو** را چه در محافل بین‌المللی و چه در وطن بلند آوازه کرد. این فیلم آشک‌رترین فیلم تاریخی **هو** است که در آن به داستان تجربه‌های یک خانوداه بزرگ تایوانی بین سال‌های ۱۹۴۵ تا ۱۹۴۹ می‌پردازد و سال‌های خشونت‌آمیز و پرآشوب انتقال از تسلط ژاپنی‌ها و جدایی دولت **کومینتانگ** از سرزمین اصلی چین را بررسی می‌کند. بدین ترتیب، این فیلم پرسشی از هویت ملی و کوششی برای کشف دوره‌ای از تاریخ تایوان است که در نظر **هو**، این مساله برای فهم جامعهٔ معاصر تایوان و همچنین برای شناخت رابطهٔ اغلب خصمانهٔ میان دولت و مردم و برای درک تنش‌های مداوم میان ساکنان سرزمین اصلی چین و تایوانی‌های بومی، ضروری است. این فیلم باعث مناقشه و مجادلات در تایوان شد زیرا به خود جرات داده بود. تا فساد، حرص و ظلمی را به تصویر کشد که با تسلط KMT به جزیرهٔ تایوان پدید آمده بود. و بر حادثهٔ غریب **فوریه** در سال ۱۹۴۷ - که تا زمان اخیر مورد بی‌توجهی تاریخ رسمی قرار گرفته است - متمرکز شود؛ حادثه‌ای که طی آن ساکنان بومی جزیرهٔ تایوان که مخالف سیاست‌های ناعادلانهٔ KMT بودند به شکلی وحشیانه سرکوب شدند. قتل عام سراسری جزیرهٔ تایوان که به دنبال آن دهها هزار تایوانی سلاخی شدند و یک جنبش ملی تایوانی نوبنیاد خشکانده شد.

شهر غم، قطعهٔ میانی فیلم‌های سه گانهٔ مورد نظر هوهسیائو هسین در مورد تاریخ تایوان است. ***عروسک گردان*** ادامهٔ کاوش او در مورد گذشتهٔ جزیره است ولی به لحاظ ترتیب زمانی مقدم بر **شهر غم** است. این فیلم که نیمی مستند و نیمی داستانی است، زندگی تایوانی در دوران حکومت ژاپنی‌ها را از طریق داستان زندگی پر هیجان لی‌تین لو، استاد عروسک گردانی تایوان که از فیلم ***خاک در باد*** به بعد در تمام فیلم‌های هو حضور داشته است، بررسی می‌کند. این فیلم برندهٔ مشترک جایزهٔ خرس طلایی در جشنوارهٔ برلین سال ۱۹۹۳ شد. عنوان آخرین فیلم این سه گانه ***مردی به نام پوتائو تایی‌لانگ*** است که قصد دارد حکایتی ریپ - ون - وینکل - گونه در مورد یک زندانی سیاسی بگوید که از زمان حادثهٔ فوریهٔ ۱۹۴۷ در زندان بوده است و هنگامی که آزادی می‌شود خود را در جامعهٔ تایوان پس از حکومت نظامی دههٔ ۱۹۸۰ می‌یابد. داستان تطبیق یافتن او با جامعه شهری و چند فرهنگی جزیرهٔ تایوان، داستان هو - هسیائو هسین در مورد تایوان را تا به زمان حال ادامه می‌دهد و بدون شک بر نقش او در کمک به تبیین هویت فرهنگی متفاوت برای تایوان و سینمای تایوانی تأکید می‌کند.

ترجمه: احسان نوروزی

کتاب شناسی

Chiao, Hsiung-P'ing(ed.) (1988), Tai-wan hsin tian-ying(Taiwanese New Cinema).

Li You-hsin (ed.)(1986), Kang-t'ai liu-ta tao-yen('Six Major directors from Hong Kong and Taiwan').

Stanbrook, Alan(1990), The Worlds of Hou Hsiao-hsien.

نوسازی فیلم ژاپنی

هیروشی کوماتسو

از اواسط دهۀ ۱۹۳۰، زمانی که فیلم ناطق در ژاپن جای سینمای صامت را می‌گرفت، استودیوهای ژاپنی به الگوبرداری از سیستم هالیوود پرداختند. این موضوع نه فقط دربارۀ مؤسسات بلکه راجع به شکل فیلم‌های تولیدی نیز صدق می‌کند، فیلم‌هایی که اساس کارشان بازنمایی روایت بود و تمام فنون آنها برای قصه‌گویی و برانگیختن احساساتی خاص عمل می‌کردند. این سیستم در دوره بعد از جنگ، تولید فیلم ژاپن را به سیطره خود در آورد، اما انعطاف ناپذیر یا غیرقابل تغییر نبود. فیلم‌های میزوگوچی را می‌توان در حکم آثاری نگریست که از سیستم استودیویی تخطی می‌کنند و ***راشومون*** (دایبی، ۱۹۵۰) نمایانگر گسستی تعیین کننده از آن سیستم بود. فیلم مذکور، صرفاً «حقیقت» روایت را تصویر نمی‌کند بلکه دیدگاه‌های چندگانه و متضادی نسبت به رویدادی مشابه ارائه می‌دهد. بدین ترتیب تاویل‌های فراوانی را محتمل می‌سازد و قرائت فعال خواننده را می‌طلبد. ***راشومون*** اولین فیلمی بود که مفهوم مدرن را به سینمای ژاپن آورد.

نوسازی اولین بار در تغییر مضامینی نمود یافت که فیلمسازان به آن می‌پرداختند. مثلاً ***فصل خورشید*** (اثر تاکومی فوروکاوا ۱۹۵۶) محصول نیکاتسو که براساس رمانی از شینتارو ایشی‌هارا اقتباس شد، به شکلی صریح قیام جوانان علیه نسل قبلی را تصویر کرد و به موضوع خشم جوانان آن دوران پرداخت. فیلم از جنبه شکل مبتکرانه نبود ولی از شیوه روایی کلاسیک استفاده کرد و توجه بیننده را معطوف به جدل با سنت کرد که اصول اخلاقی و رفتارهای جدید، آن را نمود می‌دادند. در همان سال نیکاتسو رمان جدید ایشی‌هارا ***میوه ترکیده*** را اقتباس کرد که در ۱۹۵۶ به کارگردانی کوناکاهیرا ساخته شد. این امر نمایانگر تلاشی بود که پس از نمونه‌هایی چون ***شورش بی‌دلیل*** (یاغی بی‌هدف) اثر نیکلاس ری و ***تابستان با مونیکا*** ساخته اینگمار برگمن، برای تثبیت‌ژانر «جوانان خشمگین» صرف می‌شد. درادبیات ایشی‌هارا نوعی آرمانگرایی بورژوا وجود داشت که در اقتباس‌های سینمایی مذکور منعکس می‌شد. این فیلم‌ها فاقد هر نوع آگاهی طبقاتی بودند اما جوانان یاغی را در دنیایی تخیلی باز می‌نمودند. این گرایش به سمت حذف واقع‌گرایی بر زمینه اثر، طی سال‌های آتی شاخه مهمی را در فیلم‌های نیکاتسو راجع به جوانان و فیلم‌های اکشن شکل داد.

متعاقباً در دهۀ ۱۹۵۰ نیکاتسو با تثبیت ژانری جدید تلاش کرد تا سینمای ژاپن را نوسازی کند. هدف این ژانر پرداختن به نسل جوان‌تر و قرار دادن آن درکانون توجه بود. هر چند به رغم موفقیت عامی که بسیاری از فیلم‌های ژانر مذکور بدست آوردند، محصولات آن به ندرت چیزی بیش از فیلم‌های رده ب استاندارد بودند، آثاری که جذابیت کم دوامی داشتند. این وضعیت عمدتاً به ممنوعیت‌هایی مرتبط می‌شد که استودیوها بر فیلمسازان تحمیل می‌کردند. ژانر مورد بحث نه کارگردان‌های تثبیت شده و معتبر را جذب کرد و نه هنرمندان خاص خود را پرورش داد. تنها مورد استثنا، سیجون سوزوکی بود که کارگردانی را با ساختن فیلم‌های اکشن برای نیکاتسو آغاز کرد. او بین سال‌های ۱۹۵۶ تا ۱۹۶۳ یک سلسله فیلم ساخت که در رده ب قرار می‌گرفتند اما از فیلم‌های دیگری که در آن زمان کارگردان‌های متخصص در این ژانر می‌ساختند، متمایز بودند. سوزوکی طرح‌های داستانی کلیشه‌ای در ژانر مذکور را با تصاویری زینت داد که عامدانه ساختگی بودند. همچنین با استفاده از ترکیب‌بندی تصویری جذاب و میزانسن منحصر به فرد، استانداردترین فیلم اکشن را از روال معمولی‌اش فراتر برد. بعد از ۱۹۶۴، کار او از ساختن فیلم‌های کم هزینه سری ب جلوتر رفت و به اقتباس سینمایی از آثار ادبی پرداخت. اما همچنان به تکامل سبکی ادامه داد که در فیلم‌های اکشن خود تثبیت کرده بود. سوزوکی تدریجاً از اهمیت جنبه‌های عقلانی و منطقی داستان در فیلم‌هایش کاست، مثلاً در فیلم گانگستری ***نشان قتل*** (نیکاتسو، ۱۹۶۷) پیرنگ اثر که طبق قوانین ژانر بایست واضح می‌باشد، به یک هزار تو بدل می‌شود. عاقبت پیچیدگی فزاینده و دشوار بودن فیلم‌هایش سبب شد تا در ۱۹۶۸ از نیکاتسو اخراج شود.

فیلم‌هایی که نیکاتسو راجع به جوانان می‌ساخت، در فضایی بورژوایی و تخیلی می‌گذشتند. در این شرایط شوهی ایماموراکه در شرکت مذکور فعالیت می‌کرد، محیط بسیار متفاوتی در فیلم‌هایش پدید آورد. ایماموراکه بعد از آن که به عنوان

دستیار کارگردان برای یاساجیرو اُزو در شوچیکو کار کرد به نیکاتسو رفت تا با یوزو کاواشیما همکاری کند. دل‌مشغولی ایمامورا از زمان اولین فیلمش در ۱۹۵۸، دنیایی بوده که بر اثر رشد بورژوازی ژاپن، به فراموشی سپرده می‌شود. همچنین به آدم‌هایی پر انرژی می‌پردازد که در این دنیا زندگی می‌کنند. فیلم‌های او به طور بنیادی با فیلم‌های اکشن نیکاتسو تفاوت داشتند، چنان که ابداً به شیوه واقع‌گرا متکی نبودند. آنها تصاویر کاریکاتور گونه‌ای از مردمانی غریب ارائه می‌دادند، تصاویری که با علایق قوم نگارانه و جامعه شناسانه تلفیق شده بودند. همچنین از طنزی برخوردار بودند که ریشه در دوران همکاری با کاواشیما داشت. بسیاری از آثار وی در این دوره، بیشتر به فیلم‌های ساخته شده در شرکت‌های مستقل شباهت داشتند و نه محصولات استودیوی عظیمی چون نیکاتسو. دل‌مشغولی‌های ایمامورا بعد از ***زن حشره‌ای*** (نیکاتسو، ۱۹۶۳) به طرف مضامین جنسی معطوف شد و فیلم‌هایش به بررسی وسوسه جنسی می‌پردازند، موردی که وی اعتقاد داشت در بطن تمام انسان‌ها وجود دارد.

کیریو یورایاما در نیکاتسو، فیلم‌هایی واقع‌گرایانه با پیامی اجتماعی کارگردانی کرد. او قبل از آن که در ۱۹۶۲ اولین فیلمش را بسازد، دستیار ایمامورا بود و سپس عمدتاً در ژانر فیلم جوانان کار کرد، هر چند فیلم‌هایی چون ***خیابانی با سقف گنبدی*** (نیکاتسو، ۱۹۶۲) و ***دختر بد*** (نیکاتسو، ۱۹۶۳)، متفاوت با فیلم‌های کلیشه‌ای نیکاتسو در این ژانر بودند، زیرا عناصر سیاسی داشتند. تا اواخر دهه ۱۹۶۰ ایمامورا و یورایاما کیفیتی متافیزیک را در فیلم‌هایشان تکامل دادند. آخرین فیلمی که یورایاما در نیکاتسو ساخت، ***دختری که ترکش کردم*** (۱۹۶۹) بر تجربیات ذهنی مردی تأکید داشت که دختری را رها کرده بود. هر چند مدیران نیکاتسو، این فیلم بسیار متفکرانه را که چند نمای توهم انگیز داشت، بسیار انتزاعی تلقی کردند. شرکت‌های تولید فیلم مایل نبودند که کارگردان‌هایشان عناصری چنین تجربی را در کار خود وارد کنند. از کارگردان‌ها خواسته می‌شد که معیارهای ژانر را دنبال کنند و در چهارچوب محدودیت‌ها و قواعدی بمانند که شرکت‌هایشان وضع کرده بودند. کارگردان‌هایی که شوق به تجربه گرایی داشتند، ناچار بودند دائماً در مقابل محافظه‌کاری مدیران شرکت‌هایشان بایستند و بسیاری از آنها چنین کاری را غیرممکن دیدند. ایمامورا دریافت که نمی‌تواند فیلم‌های مورد نظرش را در شرکتی بزرگ بسازد. وی بعد از ساختن ***نیات قتل*** در ۱۹۶۳ نیکاتسو را ترک کرد تا شرکت تولید فیلم مستقل خود را تأسیس کند.

طی دهۀ ۱۹۵۰، بیشتر شرکت‌های مستقل به وسیله گروه‌هایی سازمان دهی شده بودند که حس همدردی اجتماعی داشتند، کارگردان‌هایی چون تاداشی ایمای و ساتسو یاماموتو

صحنه‌ای از میوهٔ ترکیده کوناکاهیرا، ۱۹۵۶ تلاشی برای احیای ژانر جوانان

فیلم‌هایی با پیام سیاسی ساختند. بخش مستقل به تکامل شکل فیلم علاقه‌ای نداشت و نمی‌شد آن را آوانگارد تلقی کرد. به هر روی در دهه ۱۹۶۰ موقعیت تغییر یافت و تدریجاً شرکت‌های مستقل جدید تثبیت شدند. این شرکت‌ها به تولید فیلم‌هایی پرداختند که نمی‌شد آنها را در استودیوهای بزرگ ساخت، این فیلم‌ها بدون آن که صرفاً محدود به پیامی سیاسی از حزبی خاص باشند بر گسترش مرزهای سینمای ژاپن تاکید داشتند. آنچه موج نو نام دارد، از بطن این شرکت‌های مستقل و تازه تأسیس زاده شد.

بحران در استودیوها

در ۱۹۶۰ شش شرکت بزرگ فیلم در ژاپن وجود داشت: نیکاتسو، دایی، توهو، تویی، شوچیکو و شین توهو، شین توهو صرفاً فیلم‌های جنجال برانگیز تولید کرد که معلوم شد بازار محدودی دارند. شین توهو در ۱۹۶۱ ورشکست شد و در غیاب آن، پنج استودیوی دیگر بودند که طی اغلب سال‌های دهۀ ۱۹۶۰ به فعالیت‌شان ادامه دادند.

از اواخر دهه ۱۹۵۰، عمده محصولات نیکاتسو در ژانرهای اصلی چون فیلم جوانان و فیلم اکشن بودند. فیلم‌های کلاسیک سینمای ژاپن در دهۀ ۱۹۵۰ به وسیله دایی تولید شد: ***راشومون*** ساخته کوروساوا، ***اگتسو مونوگاتاری*** (۱۹۵۳)، ***چیکاماتسو مونوگاتاری*** (***عشاق مصلوب***، ۱۹۵۴) آثار میزوگوچی، ***آذرخش*** (۱۹۵۲) ساخته ناروسه، ***دروازه دوزخ*** (۱۹۵۳) اثر کینوگاسا و ***رودخانه شب*** (۱۹۵۶) ساخته کوزابورو یوشیمورا شرکت مذکور کارگردان‌های جوانی چون یاسوزو ماسومورا پرورش داد. همچنین به کُن ایشیکاوا امکان داد تا استعداش را در ساختن یک سلسله اقتباس‌های ادبی تکامل دهد، از جمله ***شعله رنج*** (۱۹۵۸)، ***آتش دشت*** (۱۹۵۹) و ***برادر کوچک*** (۱۹۶۰). هدف این بود که بعد از مرگ کنجی میزوگوچی در ۱۹۵۶، جای خالی او در عرصه فیلم‌های هنرمندانه پر شود.

شرکت تویی بعد از ۱۹۵۷ بر تولید فیلم‌های پرده عریض تاکید کرد. سیاست آن در جلب بینندگان فراوان (خصوصاً مردان) برای درام‌های تاریخی، بسیار موفقیت آمیز بود و تا ۱۹۶۰ تویی بدل به سود آورترین شرکت فیلم در ژاپن شد. شرکت مذکور برای رسیدن به چنین موفقیتی بر تولید منظم و سریع فیلم‌هایی تکیه کرد که در ژانرهای استاندارد و کلیشه‌ای ساخته می‌شدند. بدین ترتیب درام‌های تاریخی آن، فاقد کیفیت هنری طراز اولی بودند. همچنین تویی فیلم‌های بسیار هنرمندانه‌ای تولید کرد که اساتید دوره قبل از جنگ مانند دایسوک ایتو، تومو تاکا تاساکا و تومو یوچیدا آنها را ساختند. اما شرکت مذکور، جایی برای رشد استعدادهای جوان با ایده‌های مبتکرانه فراهم نکرد.

این موضوع در مورد توهو نیز صحت داشت، جایی که کارگردان‌های دوره قبل از جنگ مانند میکیو ناروسه و شیرو تویودا توانستند کارشان را توسعه دهند. اما کارگردان‌های جوان دریافتند که قید و بندهای استودیو به شدت آنها را محدود کرده است. آخر الامر استعدادهای جوان برجسته صرفاً از دو شرکت بزرگ نیکاتسو و شوچیکو ظهور کردند که در عین حال قدیمی‌ترین شرکت‌ها بودند. این استعدادها در کنار کارگردان‌های جوانی که در شرکت‌های مستقل کار می‌کردند، توانستند موج نو سینمای ژاپن در دهه ۱۹۶۰ را شکل بدهند.

در نیکاتسو، فیلمسازان جوانی که درون شرکت استعدادهای خود را تکامل داده بودند (مانند سیجون سوزوکی، شوهی ایمامورا و کیریو یورایاما)، شرکت را ترک می‌کردند تا بینش هنری خود را عمیق‌تر کنند. در شوچیکو نیز مورد مشابهی رخ داد. شوچیکو شرکت بسیار محافظه‌کاری بود و مقامات آن حتی لحن فیلم‌ها را تعیین و حمایت می‌کردند. یا ساجیرو ازو، همچنان در سال یک فیلم برای شرکت می‌ساخت اما به جز وی تنها کیسکوک کینوشیتا از چنین استقلالی برخوردار بود، گرچه حتی او نیز از دخالت‌های مقامات بالا در امان نبود. هنگامی که کینوشتیا فیلم نسبتاً شجاعانه ***سرود نارایاما*** (۱۹۵۸) را ساخت، شیرو کیدو، مدیر شرکت، محتوای خشن فیلم را مورد انتقاد قرار داد و به اقتباس داستان اعتراض کرد.

محافظه‌کاری مقامات شوچیکو مانع از آن شد که بتوانند از ژانرهای جدید مانند فیلم اکشن استفاده کنند، برخلاف نیکاتسو و شرکت‌های دیگری که با موفقیت به تولید فیلم در این ژانرها می‌پرداختند. این سیاست موجب تسریع در افت فروش محصولات شوچیکو شد، سود شرکت تنزل کرد، در این شرایط شوچیکو جایگاهش را به منزله یکی از استودیوهای بزرگ ژاپن از دست داد. شوچیکو تحت فشار، سیاست جدیدی را در دهه ۱۹۶۰ پیش گرفت: همچنان که به تولید فیلم‌های مرسومش ادامه می‌داد، به کارگردان‌های جوان خود فرصت داد تا با آزادی بیشتری فیلم‌های مورد نظر خود را بسازند. هدف از این راهبرد، جلب توجه مخاطبین جوان بود که قبلاً به محصولات شرکت علاقه‌ای نداشتند. بدین ترتیب موج نو کارگردان‌های شوچیکو، چنان‌که نامیده شد، شامل ناگیسا اوشیما، یوشیشیگی یوشیدا و ماساهیرو شینودا بر صحنه سینمای ژاپن ظهور کردند.

اکیرا کوروساوا(۱۹۹۸ - ۱۹۱۰)

در ۱۹۵۱ فیلم **راشومون** (۱۹۵۰) ساخته اکیرا کوروساوا در جشنواره فیلم و نیز جایزه شیر طلا را تصاحب کرد و بدین ترتیب درهای محیط فرهنگی غرب را به روی سینمای ژاپن گشود. راشومون متشکل از چهار روایت مختلف از یک رویداد، حمله مردی راهزن به یک نجیب‌زاده است. فیلم به رغم فضای ژاپنی‌اش، حول مضمونی بسیار غربی مفهوم می‌یابد که همانا نسبی بودن واقعیت است. چنین تلفیقی از تاثیرپذیری‌های ژاپنی و غربی، یکی از مؤلفه‌های فیلمسازی کوروساوا است و در ایجاد محبوبیت پایدار او در غرب، نقش داشته است.

در شیوه قصه‌گویی کوروساوا از طریق تصاویر، همواره پویشی وجود داشته است که پا به پای پرداخت انسانی او از موضوعاتش پیش رفته است. شیفتگی نسبت به مسائل اجتماعی و سرشت انسان، صورت فلکی جهان کوروساوا را شکل می‌دهد و فیلم‌های حماسی فئودالی و خشن او را با درام‌های نوین امروزی‌اش مرتبط می‌سازد. کوروساوا در خلق عوالم داستانی منسجم، قدرت کارگردانی بی‌همتایی نشان می‌دهد؛ مهارتی که از زمان اولین فیلمش **سوگاتا سانشیرو** (۱۹۴۳) نمود می‌یابد. ترکیب‌بندی قصه در فیلم‌های او با تلفیق بیان واقع‌گرایانه و گه‌گاه لحظاتی از رمانتیسم به سمت اوج می‌رود و در فیلم‌هایی چون **سگ ولگرد** (۱۹۴۹) جامعیت کلاسیک خود را به دست می‌آورد. این شکل کلاسیک با سبکی غربی - آمیزه‌ای از شیوه‌های اروپایی و هالیوود پدید می‌آید. بسیاری از شکل‌های سینمایی در فیلم‌های کوروساوا براساس مونتاژ به سبک غربی ایجاد شده‌اند. حتی زمانی که وی هنرهای نمایشی کلاسیک ژاپنی، چون نو و کابوکی را به کار می‌گیرد، آنها را به شیوه‌ای غربی تبیین می‌کند، مانند فیلم‌های ***آنها پا جای پای ببر می‌گذارند*** (۱۹۴۵) و **سریر خون** (۱۹۵۷) که اقتباسی از داستان مکبث است. در اقتباس‌های کوروساوا از منابع ادبی غربی، شامل داستایوسکی، گورکی و شکسپیر، علاقه نسبت به مضامین غیر ژاپنی آشکار است.

به هر روی کوروساوا چیزی بیش از دیدگاه جهانی روشنفکرانه در ادبیات اروپایی را می‌جست. او فیلم‌هایش را به منزله شکلی از سرگرمی نیز تکامل داد. وی عمیقاً تحت تاثیر فیلم‌های هالیوود، خصوصاً آثار جان فورد بود. آن چه در مجموعه آثار فورد از طریق وسترن‌هایش بیان شده، در فیلم‌های کوروساوا به شکل فیلم‌های تاریخی (جیدای گکی) نمود می‌یابد: در آثاری چون **هفت سامورایی** (۱۹۵۴) **دژ پنهان** (۱۹۵۸)، **یوجیمبو** (۱۹۶۱) و **سانجورو** (۱۹۶۲)، متقابلاً فیلم‌های سامورائی کوروساوا، **یوجیمبو** و **هفت سامورائی** نیز به نو به خود برای فیلم‌های **به خاطر یک مشت دلار** (۱۹۶۴) و **هفت دلاور** (۱۹۶۰) منبع الهام شدند. این امر نشان می‌داد که کوروساوا، فیلم‌های ژانری آمریکا و محیط هنری اروپا متقابلاً یکدیگر را بارور می‌سازند.

در بین مضامین کوروساوا، انسانیت مضمون اصلی است، رهیافتی که از دوران آثار اولیه‌اش اساس دیدگاه جهانی او را شکل می‌دهد. این امر در **زیستن** (۱۹۵۲) که تا حدی ملهم از فاوست گوته است، همچنین در **ریش قرمز** (۱۹۶۵) به واضح‌ترین شکل نمود دارد. این مفهوم از انسانیت در آثار کوروساوا جنبه جهانی داشت، اما به عنوان مضمونی سینمایی در اواخر دهه ۱۹۶۰ که جامعه ژاپن در شرایط اضطراب آلودی به سر می‌برد، تا حدی منسوخ به نظر می‌رسید. در آن دوران کارگردان‌های جوان ژاپنی آثار مبتکرانه‌ای می‌ساختند و تعداد فراوانی از فیلم‌های خارجی، ساخته نسلی جدید وارد ژاپن می‌شد. در این دوره هنر فیلمسازی کوروساوا از مد افتاده قلمداد شد. به نظر می‌رسید که وی در بن‌بست خلاقانه‌ای گرفتار آمده است؛ **دودسکادن** (۱۹۷۰) در شکل خود نمایانگر این سردرگمی است و شاید مسائل هنرمندانه کوروساوا در اقدام وی به خودکشی در دسامبر ۱۹۷۱ دخیل بودند. به هر روی کوروساوا با **درسو اوزالا** که سال ۱۹۷۵ در شوروی ساخته شد، بر این مسائل غلبه کرد و سبک خود را در قالب آثار حماسی، به تکامل بیشتری رساند.

کاگه موشا (شبح جنگجو، ۱۹۸۰) و **رن** (آشوب، ۱۹۸۵) از حیث گستره، مضمون و تماشایی بودن در مقیاس عظیمی ساخته شدند و جزو تاثیر گذارترین آثار کوروساوا هستند. وی سپس بینش‌های شخصی‌تری را در کارش آورد، چنان که در **رویا** (۱۹۹۰) و ***مادادایو*** (هنوز نه، ۱۹۹۳) دیده می‌شود، رهیافتی که در فیلم‌های قبلی‌اش مشاهده نشده بود.

هیروشی کوماتسو

گزیده فیلم‌شناسی

سوگاتا سانشیرو (افسانه جودو) (۱۹۴۳)؛ سگ ولگرد (۱۹۴۹)؛ راشومون (۱۹۵۰)؛ زندگی (۱۹۵۲)؛ هفت سامورائی (۱۹۵۴)؛ سریر خون (۱۹۵۷)؛ دژ پنهان (۱۹۵۸)؛ یوجیمبو (۱۹۶۱)؛ سانجورو (۱۹۶۲)؛ ریش قرمز (۱۹۶۵)؛ دودسکادن (۱۹۷۰)؛ درسو اوزالا (۱۹۷۵)؛ کاگه موشا (شبح جنگجو) (۱۹۸۰)؛ رن (آشوب) (۱۹۸۵)؛ رویا (۱۹۹۰)؛ مادا دایو (هنوزنه) (۱۹۹۳)

کتاب شناسی:

Deser, David (1983), The Samurai Films of Akira Kursawa.
Richi, Donald(1984), The Films of akira Kursawa.

هفت سامورایی (۱۹۵۴)

فیلم ***قصه‌ای از بی‌رحمی جوانان*** ساخته اوشیما (شوچیکو، ۱۹۶۰)، خود ویرانگری جوانان را با واقعیتی خشن تصویر کرد که در فیلم‌های قبلی راجع به جوانان دیده نشده بود. فیلم در بحبوحه مبارزه با معاهده‌ای امنیتی ساخته شد که قرار بود میان ژاپن - آمریکا منعقد شود و در آن پیام‌های سیاسی و درام به هم آمیختند. هر چند برخلاف فیلم‌های سیاسی - حزب چپ‌گرا که در شرکت‌های مستقل ساخته می‌شد، پیام اوشیما متوجه هویت و استقلال فردی مخاطب بود و همین موضوع است که به فیلم لحن آوانگارد و خاصی می‌دهد. **شب و مه در ژاپن** (شوچیکو، ۱۹۶۰)، عامدانه نام فیلم آلن رنه در ۱۹۵۵، **شب و مه** را بازتاب می‌دهد، اثری که رنه راجع به اردوگاه‌های اسرای جنگی ساخت. موضوع اصلی **شب و مه در ژاپن** تبادل نظر سیاسی است که از محدوده سیاست تولیدی شوچیکو فراتر می‌رود. اوشیما مجبور به ترک استودیو شد. از این مرحله به بعد شرکت خود را تاسیس کرد و بدین ترتیب خارج از جریان رایج فیلمسازی به کارش ادامه داد.

فیلم **به درد نخور** (۱۹۶۰) ساخته یوشیشیگی یوشیدا، از جهات فراوان شبیه به ***قصه‌ای از بی‌رحمی جوانان***، اثر اوشیما بود. موضوع فیلم جنایات چهار دانش‌آموز است و یوشیدا سعی کرد با استفاده از این موضوع و شکست ساختار ایدئولوژی مرسوم در شوچیکو، به نوع جدیدی از درام برسد. اثر بعدی او **خون خشکیده** (۱۹۶۰) نیز فیلمی جنایی بود، اما عنصری از دل‌مشغولی اجتماعی در آن وجود داشت که آشکارا به قصد شکستن ساختار و بررسی نظام اخلاقی که از قدیم به جا مانده بود، مورد استفاده قرار گرفت. در **دریاچه خشکیده** (۱۹۶۰) ساخته ماسا هیروشینودا نیز مانند فیلم‌های اوشیما و یوشیدا، قهرمان‌های فیلم دانشجویان کالج هستند. این سه کارگردان جدید، واقعیت خشن جامعه مدرنی را آشکار ساختند که در آن زندگی می‌کردند. این امر از طریق فیلم‌هایی میسر شد که زندگی و رفتار آدم‌های نسل آنها را در کانون توجه قرار می‌دادند. این موج نو در شوچیکو مدت بسیار کوتاهی دوام آورد زیرا شخصیت اصلی آن، اوشیما اندکی بعد از ساختن **شب و مه در ژاپن** شرکت را ترک کرد. با وجود این، یوشیدا و شینودا تا اواسط دهه ۱۹۶۰ در شوچیکو ماندند و در محدوده سیاست‌های شرکت فیلم‌های جالبی ساختند.

بعضی از کارگردان‌های موج نو، خارج از شرکت‌های بزرگ ظهور کردند. سوسومو هانی طی دهۀ ۱۹۵۰ در ایوانامی ایگا، بخش فیلمسازی یک شرکت انتشاراتی کار می‌کرد که فیلم‌های علمی و آموزشی می‌ساخت. بدین ترتیب شیوه کارگردانی کاملاً متفاوت با آنهایی بود که فیلمسازی را در شرکت‌های عادی می‌آموختند. وی در ۱۹۶۱ اولین فیلم بلندش **پسران بد** را ساخت و تلفیقی از سبک‌های مستند و روایی را به کار گرفت. در این فیلم که براساس زندگی چهار پسر در دارالتادیب شکل می‌گیرد، هانی از بازیگران حرفه‌ای استفاده نکرد بلکه با حضور پسرانی که تجربه زندگی در چنین موسساتی را داشتند، صحنه‌ها را به صورت فی‌البداهه ساخت. هانی در فیلم‌های بعدی‌اش همچنان از شیوه مستندی استفاده کرد که به منزله شکلی جایگزین برای سینمای قصه‌گو نگریسته شد. این شیوه بر سایر کارگردان‌ها نیز تاثیر گذارد، مثلاً شوهی ایمامورا در **مردی ناپدید می‌شود** (۱۹۶۷) از شیوه مشابهی استفاده کرد.

دیگر فیلمساز تاثیرگذاری که از بخش خصوصی ظهور کرد، هیروشی تشیگاهارا بود. همچون سوسومو هانی، موفقیت تشیگاهارا نیز در شکل سینمایی منحصر به فردی نهفته بود که وی در جایگاهی خارج از شرکت‌های بزرگ آن را تکامل داد. او هم مانند هانی در دهه ۱۹۵۰ به ساختن فیلم‌های مستند پرداخت که نقطه عزیمتی برای کارگردانی فیلم‌های بلندش بود. تشیگاها را از اولین فیلمش **دام** (۱۹۶۲) خود را وقف اقتباس از آثار ادبی کوبو آبه کرد. طی دهه ۱۹۶۰ دل‌مشغولی اصلی وی تصویر کردن قصه‌های اگزیستانسیالیستی بود. بین این اقتباس‌ها **زنی در تپه‌های شنی** (۱۹۶۴) موفق‌ترین اثر به شمار می‌رود.

فیلم‌های خلاقانه موج نو در دوره‌ای ساخته شدند که تولید فیلم در سینمای رایج ژاپن دچار بحران بود. از ۱۹۵۳ پخش تلویزیونی در ژاپن آغاز شده بود و گسترش گیرنده‌های تلویزیونی، رفته رفته بر حضور بینندگان سینما تاثیر می‌گذاشت تعداد سینماروها تا ۱۹۵۸ همچنان رو به افزایش بود، ولی متعاقباً به تدریج کاهش یافت. شرکت‌های فیلمسازی با تولید آثار رنگی و فیلم‌هایی که ستارگان / معتبری داشتند، سعی کردند تا مجدداً بینندگان‌شان را باز یابند. در ۱۹۵۷ شرکت تویی روال فیلم‌هایش را تغییر داد و به تولید فیلم‌های پرده عریض روی آورد. سایر استودیوهای بزرگ نیز از این رویه پیروی کردند.

در ۱۹۶۲ دایبی اولین فیلم ۷۰ میلی‌متری ژاپنی را تولید کرد، ***زندگی بودا*** به کارگردانی کنجی میزومی که اشتیاق بیننده را برای دیدن اثری دیدنی و دراماتیک بر پرده بزرگ ارضاء می‌کرد. این تکنولوژی جدید بود، هر چند در سینمای ژاپن سنت نیرومندی برای تولید آثاری دیدنی از این نوع برقرار بود. بنابر این از قبل برای چنین تولیداتی بیننده وجود داشت. مثلاً هر تابستان شرکت‌های بزرگ فیلمی در رده سینمای ارواح عرضه می‌کردند. در دسامبر نیز فیلم جدیدی براساس **قصه** دراماتیک

ناگیسا اوشیما(- ۱۹۳۲)

ناگیسا اوشیما منتقد اجتماعی و مبارز سیاسی سابق، اکنون شخصیت تلویزیونی معروفی است. او همواره راهبردی فرهنگی را دنبال کرده که فیلمسازی تنها بخشی از آن است. در عین حال سینمای اوشیما به خودی خود در قلمرو هنر سینمای کلاسیک قرار نمی‌گیرد. وی در بهترین فیلم‌هایش علاقه به چیزی نشان می‌دهد که ورای توهم گرایی در بیان قصه قرار می‌گیرد.این رویکرد وی را در صف مقدم سینمای آوانگارد ژاپن در دهه ۱۹۶۰ قرارداد و بدل به یکی از تأثیر گذارترین فیلمسازان در تاریخ سینمای ژاپن کرد.

اولین فیلم او **شهر عشق و امید** (۱۹۵۹) در استودیو شوچیکو ساخته شد و می‌بایست کاملاً از ایدئولوژی دنباله رویانه شرکت پیروی می‌کرد. هر چند نسخه تکمیل شده فیلم، از این فرمول تخطی کرد و پایانش نشان دهنده ناامیدی پسری از طبقه پایین اجتماع بود، وضعیتی کاملاً متضاد با «امید»ی که در عنوان‌بندی فیلم وجود داشت. اوشیما به تولید فیلم‌های مرسوم که بر مبنای سیاست شرکت ساخته می‌شدند علاقه‌ای نداشت، نمی‌توانست به آسانی در استودیو بماند و بتواند همچنان فیلم‌هایی را بسازد که منطبق بر آرمان‌ها و بلندپروازی‌هایش باشند. با وجود این وی در ۱۹۶۰ سه فیلم در شوچیکو ساخت که ارتباط نزدیکی با جنبش سیاسی معاصر و فروپاشی آن داشتند. همچنین اوشیما خارج از فیلم‌هایش به صدور بیانیه‌های سیاسی پرداخت. سینما برای او نقشی اساسی داشت، هر چند باید آن را صرفاً به منزله یکی از شیوه‌های بیانی وی در نظر گرفت. کار اوشیما به طور ریشه‌ای متفاوت با سینمای سیاسی رسمی در دوره بعد از جنگ است، سینمایی که به شکل‌های پیش پاافتاده متوسل می‌شد تا سیاست حزب خاصی را نشان دهد. اوشیما موضع سیاسی چپ‌گرا و جدیدی گرفت که اساساً ضداستالینیستی بود، در عین حال شکل فیلم‌هایش نیز انقلابی هستند، مثلاً کل نماهای **شب و مه در ژاپن** (۱۹۶۰)، کمتر از پنجاه است. این فیلم از نماهای بلند و حرکت‌های افقی دوربین تشکیل شده و ساختارش پیرامون مبحثی سیاسی و طولانی شکل می‌گیرد. در فیلم صحنه‌های بازگشت به گذشته پیچیده‌ای وجود دارند که خاطرات شخصیت‌ها را بازنمایی می‌کنند. **شب و مه در ژاپن** فیلمی آوانگارد بود که خواسته‌های شرکت برای ایجاد سرگرمی را به جدل طلبید. فیلم از شیوه‌هایی استفاده کرد که قبلاً در سینمای ژاپن دیده نشده بود و شدیداً بر سایر فیلمسازان جوان تأثیر گذارد.

فیلم‌های اوشیما در حکم واکنش‌هایی به رویدادها، تحولات و مسائل واقعی جامعه ژاپن هستند، پس به نحو اجتناب ناپذیری با تاریخ ساختشان ارتباط نزدیک دارند. این موضوع علاوه بر محتوا از جنبه شکل نیز قابل مشاهده است. اوشیما خود را مقید به تداوم در شکل فیلم‌هایش نمی‌کند. اما فنون آوانگاردی را مورد استفاده قرار می‌دهد و به تکامل می‌رساند که متناسب با زمان و موضوع کار هستند. فیلم **خشونت در سر ظهر** (۱۹۶۶) بر خلاف **شب و مه در ژاپن** از نماهای فراوانی تشکیل شده است. حتی در یک سال خاص، موضوعات متفاوت به نحوی اساساً متفاوت پرداخت شده‌اند، موردی که بین **اعدام با دار** (۱۹۶۸) و **سه دائم الخمر زنده شده** (۱۹۶۸) قابل مشاهده است. اوشیما همواره به پدیده‌های نادر و معاصر حساس بوده است. **لذت‌های تن** (۱۹۶۸) و **خشونت در سر ظهر** به تفسیر فیلم‌های هرزه ژاپنی (معروف به «فیلم صورتی»، خصوصاً آثار کوجی واکاماتسو می‌پردازند. سیاست و جنسیت مهمترین مضامین آثار اوشیما هستند. او با جسارت **در قلمرو احساس** (۱۹۷۶) را ساخته و از این طریق سیستم سانسور فیلم را صریحاً به جدل طلبیده است. سیستمی که جنسیت را پنهان می‌کرد و خشونت را مجاز می‌دانست. همچنین در **مردی که وصیت‌نامه‌اش را در فیلم نهاد** (۱۹۷۰) و **خاطرات دزد شینجوکو** (۱۹۶۹) به تفسیر آنچه سینمای تجربی و زیرزمینی نام دارد، می‌پردازد و از این طریق شکل‌های رسمی سینما را به جدل می‌طلبد. اوشیما بعد از اتمام شاهکارش **تشریفات** (۱۹۷۱) در یافت که پیام سیاسی‌اش دارد تأثیرش را از دست می‌دهد. او فیلم دیگری ساخت: **خواهر عزیز تابستانی** (۱۹۷۲) و شرکت مستقل خود را منحل کرد. از ۱۹۷۶ با همکاری شرکت‌های خارجی به ساختن فیلم پرداخته است و از برخورد سینمایی مستقیم با واقعیت‌های ژاپن مدرن پرهیز کرده است. در فیلم‌هایی چون **امپراتوری احساس** (۱۹۷۷)، **کریسمس مبارک آقای لارنس** (۱۹۸۲) و **عشق من ماکس** (۱۹۸۶) هیچ نوع درگیری سیاسی یا چالش برای ساختن فیلمی آوانگارد دیده نمی‌شود. در ژاپن معاصر، اوشیما به دلیل فعالیت‌هایش در مقام مفسر و شخصیت تلویزیونی بسیار مشهور شده است، شهرتی که دستاوردهای سینمایی او را تحت‌الشعاع قرار داده است.

هیروشی کوماتسو

گزیده فیلم‌شناسی

شهر عشق و امید (۱۹۵۹)؛ شب و مه در ژاپن (۱۹۶۰)؛ لذت‌های تن (۱۹۶۵)؛ خشونت در سر ظهر (۱۹۶۶)؛ اعدام بادار (۱۹۶۸)؛ سه دائم‌الخمر زنده شده (۱۹۶۸)؛ خاطرات دزد شینجوکو (۱۹۶۹)؛ مردی که وصیتش را در فیلم نهاد (۱۹۷۰)؛ تشریفات (۱۹۷۱)؛ خواهر عزیز تابستانی (۱۹۷۲)؛ در قلمرو احساس (۱۹۷۶)؛ امپراتوری احساس (۱۹۷۷)؛ کریسمس مبارک، آقای لارنس (۱۹۸۲)؛ عشق من ماکس (۱۹۸۶).

کتاب شناسی

Oshima, Nagisa(1992), Cinema , Censorship, and the State.

بازی خانوادگی (یوشیمیتو موریتا، ۱۹۸۳)

«چهل و هفت رونین وفادار» ارائه می‌شد. به دنبال موفقیت تجاری عظیم **گودزیلا** ساخته ایشیرو هوندا در ۱۹۵۴، توهو هر سال تعداد فراوانی فیلم هیولایی و افسانه - علمی عرضه کرد. سیاست‌های تولیدی تهیه کنندگان بزرگ فیلم، مبتنی بر استفاده از عادت مردم ژاپن بود که علاقه داشتند در هر فصل فیلم خاصی ببینند. در ۱۹۶۹ شوچیکو سلسله فیلم‌های ***تورا - سان*** اثر یوجی یامادا را برای نمایش‌های فصلی تولید کرد. سیاست بازیافت اثری دیدنی و خاص در یک سلسله فیلم دیگر، از دوران فیلم‌های صامت بخشی از سینمای ژاپن بوده است. این آثار دیدنی و مکرر، بخش مهمی از فیلمسازی در ژاپن را تشکیل داده‌اند که در جوار خلق هنر سینما وجود داشته اما هرگز با آن تلاقی پیدا نکرده است. تکرار سالانه اثری دیدنی و دراماتیک، عموماً موفقیت عظیم گیشه را تضمین می‌کرد. طرح داستان هر یک از این فیلم‌ها در یک دوره تقریباً تقریباً مشابه بود. ولی محبوبیتشان باعث می‌شد تا شرکت‌های بزرگ از آنها به عنوان آخرین دستاویز برای حفظ بینندگان سینما در مقابل نقش بازدارنده تلویزیون استفاده کنند.

فیلم‌های هیولایی، فیلم‌های ارواح و سلسله فیلم‌های ***تورا - سان*** اختصاصاً به این منظور ساخته می‌شدند که آثار دیدنی فصلی خاص باشند. با وجود این از اوایل دهه ۱۹۶۰، زمانی که تعداد بینندگان تلویزیون از سینما بیشتر شد، پنج شرکت بزرگ به گسترش ژانرهای تخصصی خود پرداختند. ژانر فیلم یاکوزا (گانگستری) از شرکت توهو که در آن علاقه به هیجان انگیزی خشونت دیده می‌شد، یکی از نمونه‌های بارز است. از اواخر دهه ۱۹۶۰ تا دهه ۱۹۷۰، فیلم‌های یاکوزا به طور مستمر ساخته شدند. در شرکت توهو فیلم‌های هیولایی همراه با فیلم‌های جنگی پرکلام برای نمایش‌های فصلی تولید می‌شوند. همچنین توهو برای برنامه‌های منظم خود بر ساختن فیلم‌های جوانان و کمدی تاکید داشت. شوچیکو نیز بر تولید آثار کمدی تاکید کرد که سلسله فیلم‌های ***تورا - سان*** از آنها به وجود آمدند. با وجود این نیکاتسو و دایبی نتوانستند به چنین ژانرهای مشخصی نفوذ کنند، در نتیجه بخت شان رو به افول نهاد.

جنسیت و خشونت

در ۱۹۷۱ دایبی ورشکست شد و نیکاتسو گام بلندی برداشت و به تولید فیلم‌های هرزه نگار ملایم روی آورد. فیلم‌هایی که roman poruno نام گرفتند. فیلم‌های جنسی از حدود سال ۱۹۶۳ تحت نام فیلم صورتی در شرکت‌های مستقل ساخته می‌شدند. در آن زمان چند فیلم جنسی وجود داشتند که تحسین منتقدین روز را برانگیخته بودند و درآنها مرز بین هرزه‌نگاری و سینمای رایج مشخص نبود. مثلاً بعضی از فیلم‌های جنسی کوجی واکاماتسو، عناصر آوانگارد مشخص و

رگه‌ای سیاسی داشتند. آثار واکاماتسو از همان ابتدا در حدی والا ارزیابی شدند. بیش از آن که نیکاتسو roman poruno را تولید کند، آثار تتسوجی تاکشی معروف‌ترین فیلم‌های جنسی بودند. فیلم‌های تاکشی برخلاف فیلم‌های صورتی از طریق شرکت‌های معمولی عرضه و در سینماهای عادی نمایش داده می‌شدند. فیلم‌های جنسی تاکشی ***خوش خیالی*** (۱۹۶۴) و ***خوش خیالی اسکارلت*** (۱۹۶۴) خصوصاً در استفاده از سکانس‌های توهم آلود دارای ارزش هنری قلمداد شدند. بعد از نوامبر ۱۹۷۱، بیشتر فیلم‌های تولید شده در نیکاتسو، جنسی بودند. در نتیجه این پدیده منحصر به فرد رخ داد که استودیوی بزرگی منحصراً به تولید فیلم‌های هرزه‌نگار بپردازد. هر چند roman poruno بخشی از ژانر فیلم جنسی تلقی می‌شد، اساساً سینمایی روایی بود که صحنه‌های جنسی فراوانی داشت و با هرزه‌نگاری بی پرده در فیلم‌های آبی متفاوت بود. در آغاز تولید فیلم‌های roman poruno کارگردان‌هایی چون تاتسومی کوماشیرو، تورو موراکاوا و توشیا فوجیتا فیلم‌های جالبی ساختند و این ژانر به زودی بدل به محملی شد که کارگردان‌های جوان می‌توانستند از طریق آن میزانسن سینمای روایی را بیاموزند. بعضی از کارگردان‌هایی که بعدها هسته سینمای ژاپن را تشکیل دادند، مهارتشان را از roman poruno آموختند.

در دهۀ ۱۹۷۰ دایی ورشکست شد، نیکاتسو به ساختن roman poruno پرداخت و سه شرکت بزرگ دیگر، صرفاً فیلم‌های کلیشه‌ای در ژانر مشخص تولید کردند. در ژاپن مجال اندکی به تولید فیلم‌های هنری با کیفیت بالا داده می‌شد. برای کارگردان‌هایی که به این حیطه علاقمند بودند، تنها یک راه وجود داشت و آن همکاری با انجمن هنری (ATG) بود. ATG با هدف وارد کردن فیلم‌های با کیفیت خارجی، چه کلاسیک و چه مدرن به ژاپن تاسیس شده بود. در ۱۹۶۸ ATG با همکاری سایر شرکت‌های مستقل شروع به تولید فیلم کرد. این موقعیت برای کارگردان‌های موج نو که مجبور به ترک شرکت‌های بزرگ شده بودند، محملی برای کار فراهم آورد. ATG در پیشرفت آثار شوهی ایمامورا، ناگیسا اوشیما، ماساهیرو شینودا و یوشیشیگی شنیودا نقش مساعدی داشت. این شرکت نه فقط به کارگردان‌های موج نو در دهۀ ۱۹۶۰ مساعدت کرد، بلکه برای کارگردان‌های جوانتر نیز فرصت فراهم آورد، افرادی چون اکیو جیسوجی کارگردان تلویزیون و شوجی ترایاما شاعر با وجود این دوره طلایی ATG بیش از ده سال طول نکشید و در اواخر دهۀ ۱۹۷۰ دیگر کانونی برای سینمای خلاق ژاپن تلقی نمی‌شد.

انحطاط سینمای پر محتوای ژاپن در اواخر دهۀ ۱۹۷۰ آشکار شد. در ۱۹۷۵ سود سالانه گیشه، بابت فیلم‌های وارداتی خارجی، از سود فیلم‌های ژاپنی فراتر رفت. در این دوره بلیط سینماها در ژاپن از همه جا دنیا گران‌تر بود و تعداد کسانی که می‌پذیرفتند تا هزینه‌ای فراوان برای دیدن فیلم‌های ژاپنی بپردازند، روز به روز کمتر می‌شد، تویی همچنان به تولید فیلم‌هایی یاکوزا پرداخت و نیکاتسو به ساختن roman poruno ادامه داد. سیاست‌های تولید بر این فرض استوار بود (و آن را قاطعیت می‌بخشید) که بینندگان اصلی سینما، مذکر هستند.حدود نیمی از سینماهایی که فیلم ژاپنی نمایش می‌دادند، هرگز بیننده زن نداشتند. تویی برنامه‌هایی برای کودکان ترتیب داده بود که به منزله نمایش‌های فصلی در تابستان و زمستان اجرا می‌شد. بدین حیث طی روزهای تعطیل سالن‌های سینما مملو از کودکان و والدین‌شان می‌شد. این امر باعث پدیده‌ای غریب شد و در فصول خاصی، خانواده‌ها به سالن‌ها هجوم می‌آوردند. این برنامه‌ها بین زمان‌هایی فشرده می‌شد که فیلم‌های جنسی و خشن منحصراً برای بینندگان مذکر به نمایش درمی‌آمد. در دهۀ ۱۹۷۰ به نظر رسید که شرکت‌های بزرگ قادر به پرورش استعدادهای جوان برای تولیدات خود نیستند. این دوره شاهد ظهور چند کارگردان با استعداد، همچون کازوهیکو هاسه‌گاوا و میتسو یاناگیماچی بود. اما آنها از خارج از شرکت‌های بزرگ می‌آمدند. این کارگردان‌های جوان، برخلاف موج نو دهۀ ۱۹۶۰، خشونت را به منزل نقطه شروع کارشان دستمایه قرار دادند. به نظر می‌رسید که تصویر کردن خشونت راه را برای شکل‌های خلاقانه جدید می‌گشود و ربطی به فیلم‌های کلیشه‌ای و سنتی سینمای ژاپن نداشت. با وجود این، تاثیر بهت‌آوری که از تصویر کردن خشونت ایجاد می‌شد. در دهه ۱۹۸۰ از میان رفت. در اواخر دهه ۱۹۷۰ پیشرفت تازه‌ای پدید آمد و حاشیه جدیدی به سینمای ژاپن افزود، نوجوانان در سنین بیست سالگی، با دوربین‌های ۸ یا ۱۶ میلی‌متری شروع به ساختن فیلم کردند و آن را برای عموم بینندگان نمایش دادند. بین این فیلمسازان آماتور عده‌ای بودند که به سینمای کم بنیه ملی نیروی تازه‌ای بخشیدند. این کارگردان‌ها شامل کازوکی اوموری، نوبوهیکو اوبایاشی و سوگوایشی دارای پس‌زمینه فیلمسازی آماتور بودند. کارگردانی پویای ایشی و قصه‌های شبه سوررئال وی، مشخصه‌ای داشت که در سینمای هنری ژاپن تازه می‌نمود. عناصر خشن در فیلم‌های او جنبه کمیک دارند. به همین جهت می‌توان او را از سایر فیلمسازان زمان خود متمایز کرد، فیلمسازانی که نمی‌توانستند ارتباط‌هایشان را با موج نو دهۀ ۱۹۶۰ قطع کنند.

پیشرفت‌های جدید

به هر روی، مشخصه فیلم‌های ژاپنی در دهۀ ۱۹۸۰ پرهیز از خشونت است. کوهی اوگوری در اولین فیلمش ***رودخانه گل‌آلود*** (۱۹۸۰) که در دهۀ ۱۹۵۰ می‌گذرد. از قطع پرده استاندارد و سیاه و سفید استفاده کرد. در ***ظلمت طولانی*** (توهو، ۱۹۷۲) اثر کن کومای نوستالژی مشابهی نسبت به شکل فیلم‌های قدیمی وجود داشت، هر چند شیوه اوگوری در قیاس با کومای واقع گراتر است و از طریق کیفیات شاعرانه‌اش، لحظات زیبایی را باز می‌نماید که مردم ژاپن در جامعه مدرن نیز، اغلب آنها را فراموش کرده‌اند: یوشیموتو موریتا با استفاده از مضمون خانواده که در سینمای سنتی ژاپن وجود دارد، فیلمی به نام ***بازی خانوادگی*** (۱۹۸۳) ساخت که در آن از ژانر فیلم خانوادگی و سنتی، همچنین نمایش تلویزیونی به نحوی کنایی استفاده کرد، این رویکرد نشان داد که می‌توان در مضمون عادی نیز قابلیت‌های تازه‌ای یافت. ژانر فیلم خانوادگی شوچیکو و فیلم‌های یاسوجیرو اُزو به بررسی جذابیت تصاویری از زندگی روزمره پرداختند، مضمونی که طی دهۀ ۱۹۸۰ احیاء شد. در فیلم‌های ***باشگاه توفان*** ساخته شینزی سومای (۱۹۸۵) و ***خانواده ناپایدار*** اثر کیشیتارو نگیشی (۱۹۸۷)، حرکت‌های ظریف ذهنی برای توصیف زندگی روزمره ثبت می‌شود. در قیاس با این فیلم‌ها، ***تعطیلات مبارک آقای لارنس*** (۱۹۸۲) ساخته اوشیما، موقعیت واقع‌گرایانه مردانی را به تصویر می‌کشد که با خشونت زندگی می‌کنند و به نظر می‌رسد که با زمانه ناهمخوانی دارد.

در ۱۹۸۴ ژوزو ایتامی بازیگر، اولین فیلمش ***تشییع جنازه*** را در مقام کارگردان ساخت. این فیلم براساس رویدادی شکل گرفته که اغلب در سینمای ژاپن تصویر شده است و به نحوی کمیک رفتار مردم را در یک مراسم تشییع جنازه توصیف می‌کند، نقطه شروع کار اتیامی در مفهوم کتاب مبانی نهفته است. در جامعه مدرن ژاپن، در آغاز هر کار جدیدی کتاب مبانی عنصر ضروری است. بعد از خرید یک کامپیوتر جدید، اول باید به کتاب مبانی مراجعه کرد. از دیدگاه کنایی ایتامی، مردم بدون کتاب مبانی مناسب نمی‌توانند حتی یک مراسم تشییع جنازه برپا کنند.

تاکشی کیتانو، کمدین معروف در ۱۹۸۹ اولین فیلمش ***از مرد بی‌رحم حذر کن*** را در مقام کارگردان ساخت. از اواخر دهۀ ۱۹۸۰ تا اوایل ۱۹۹۰ بعضی از ستارگان تلویزیون و رمان نویس‌ها، اولین فیلم‌شان را در مقام کارگردان ساختند. اغلب این آثار به استثنای فیلم‌های کیتانو غیرحرفه‌ای بودند و هیچ مفهومی از فیلم هنری نداشتند. از اواسط دهۀ ۱۹۸۰ بسیاری از شرکت‌های بزرگ بر قصه‌های مصور ژاپنی به عنوان منبع قصه‌هایشان تکیه کردند. آنها قصه مصوری را که در یکی از مجله‌های هفتگی چاپ شده بود. اقتباس می‌کردند و بدین ترتیب سود گیشه تا حد مشخصی تضمین می‌شد، زیرا قبلاً طرح داستانی و شخصیت‌های قصه موفقیت عظیمی کسب کرده بود. قدرت قصه‌های مصور در سینمای ژاپن، به اندازه ادبیات این کشور تاثیر گذار شده است، هر چند براساس قصه‌های مصور ژاپنی، اثری سینمایی به مفهوم واقعی کلمه پدید نیامده است.

فیلم‌های نقاشی متحرک از دوره سینمای صامت در ژاپن تولید شده‌اند. خیلی زود در اواسط دهۀ ۱۹۱۰ چند فیلم نقاشی متحرک ممتاز در ژاپن به اتمام رسیدند، از جمله سلسله فیلم‌هایی تجربی که نوبورو اُفوجی آنها را ساخت. بعد از جنگ تویی بر تولید فیلم‌های نقاشی متحرک بلند تاکید کرد. در ژاپن فیلم‌های نقاشی متحرک فراوانی برای تلویزیون و اغلب برای کودکان ساخته شده‌اند. به هر روی این موقعیت در دهۀ ۱۹۸۰ تغییر کرد و نقاشی متحرک بلند برای مخاطبین گسترده‌تری تولید شد. یکی از مهم‌ترین کارگردان‌های این نوع نقاشی متحرک، هایائو میازاکی است که آثارش مانند ***توتورو، روح همسایه*** (۱۹۸۸) نمونه مشخصی از هنر ژاپنی معاصر را تشکیل می‌دهد.

تا دهه ۱۹۷۰ سینما همکاری نزدیکی با تلویزیون داشت. تمام شرکت‌های بزرگ به موازات آثار سینمایی‌شان، فیلم‌های تلویزیونی می‌ساختند. در دهۀ ۱۹۸۰ با گسترش تلویزیون، موقعیت پیچیده‌تر شد. شرکت‌های فیلم برای تلویزیون و بازار ویدیویی، فیلم تامین می‌کردند. اما هر چه این روند تشدید می‌شد، بینندگان سینما کاهش می‌یافتند. این امکان وجود دارد که بتوان فیلمی را چند ماه بعد از نمایش در سالن، به صورت پخش تلویزیونی یا از طریق نوار ویدیویی بر پرده کوچک مشاهده کرد. نوار ویدیویی، عمر و شهرت فیلم‌های کلاسیک را افزایش می‌دهد، ولی کرایه ارزان فیلم‌های ویدیویی باعث شد. تا تعداد مشتریان سینما کاهش یابد. چرخه نوارهای ویدیویی هرزه نگار نیز به تولید roman poruno تاثیر منفی داشته است. از اواخر دهۀ ۱۹۸۰ سود گیشه نیکاتسو سال به سال کاهش یافت و در ۱۹۹۳ نیکاتسو، قدیمی‌ترین شرکت ژاپن ورشکست شد. طی سالیان اخیر، ژانرهای مختلف و متعددی برای موفقیت در گیشه با هم رقابت کرده‌اند. مثلاً در اواخر دهۀ

۱۹۸۰،فیلم‌هایی با حضور حیوانات در نقش‌های اول به موفقیت عظیمی دست یافته‌اند. بینندگان برای دیدن فیلم‌های نقاشی متحرک هایائو میازاکی نیز گرد آمدند. فیلم‌های که برای طیف گسترده مردم ساخته شده‌اند، همچنین فیلم‌های مخصوص کودکان، به منزله موضوعاتی برای استودیوها نگریسته می‌شوند که سودآوری‌شان تضمین شده است. این موضوع صحت دارد که بخشی از سینمای ژاپن کودکانه شده است، ولی شرکت‌ها برای جلب مخاطبین ناچار به تولید چنین فیلم‌هایی هستند. آنها با استفاده از شخصیت‌های محبوب تلویزیونی، فیلم‌هایی ساخته‌اند تا توجه نوجوانان را جلب کنند، برعکس سی‌سال پیش که مردم به سالن‌های سینما می‌رفتند تا بازیگرانی را ببینند که نمی‌توانستند آنها را بر پرده تلویزیون مشاهده کنند.

شرایط سینمای ژاپن در دهۀ ۱۹۹۰ همچنان بیمارگونه و تعداد بینندگان در سالن‌ها اندک است. این خطر وجود دارد که سینمای سالنی در ژاپن کلاً ناپدید شود. سلسله فیلم‌های تورا-سان و فیلم‌های نقاشی متحرک همچنان منبع قابل تضمینی برای سودآوری هستند. اما وضعیت بسیار دشوار شده است، چنان که دیگر آزادی خلاقانه‌ای که کارگردان‌های موج نو از آن برخوردار بودند، برای فیلمسازان فعلی وجود ندارد.

ترجمه: علی عامری

کتاب شناسی

Anderson, Joseph L., and Richie, Donald (1982),The Japanese Film: Art and Industry.

Desser, David(1988), Eros Plus Massacre: An Introduction to the Japanese New Wavw Cinema.

Nolletti, Arthur, Jr, and Desser, David (eds.) (1992), Reframing Japanese Cinema: Authorship, Genre and History.

Sato, Tadao, et al.(eds.) (1986), Koza Nihon Eiga, vols.vi and vii.

Tanaka, Junichiro(1976), Nihon Eiga Hattatsu Shi, vols.iv and v.

سینمای نوین استرالیا

استیون کرافتز

از دهۀ ۷۰ میلادی به این‌سو، سینمای استرالیا روزبه روز شهرت بین‌المللی بیشتری کسب کرده است. در پی مقبولیت فیلم‌هایی چون **پیک نیک در هنگینگ راک** (پیترویر، ۱۹۷۵) و ***زندگی حرفه‌ای درخشان من*** (جیلین آندرسن، ۱۹۷۹) از سوی منتقدین، فیلم‌های **مکس دیوانه** (۱۹۷۹، جورج میلر) و **کرو کودایل داندی** (پیتر فیمن، ۱۹۸۶) نیز به موفقیت‌ها جهانی بزرگی دست یافتند. سپس در سال ۱۹۹۳ جین کمپیون، سینماگر نیوزلندی الاصل با فیلم **پیانو** - محصول مشترک فرانسه و استرالیا - به همراه فیلم **بدرود، محبوب من** ساختۀ چن کایگه، صاحب جایزۀ نخل طلا از جشنوارۀ کن شد. برای کشوری که فقط ۱۸ میلیون نفر جمعیّت دارد و صنعت سینمایش در سراسر سالهای دهۀ ۶۰ وضعیتی ناگوار داشته، این کارنامۀ درخشانی محسوب می‌شود.

سینمای استرالیا در دهۀ ۶۰

در دهۀ ۶۰ میلادی، فقط ۱۵ فیلم بلند در استرالیا ساخته شد؛ از این تعداد، ۸ فیلم به تمامی یا به میزانی قابل توجه توسط منابع غیر استرالیایی سرمایه‌گذاری و کنترل شده بودند. پس از جنگ جهانی دوّم و در فقدان فیلم‌های استرالیایی، (در حالی‌که فیلم‌های مستند به صورت بی‌وقفه در آنجا ساخته می‌شدند)، پردۀ سینماهای این کشور منحصراً در سلطۀ سینمای هالیوود و هرازگاه محصولات بریتانیایی بود. دو فیلم قابل توجه در دهۀ ۶۰ یکی فیلم مردم‌پسند ***آنها جماعت عجیبی هستند*** ساختۀ ۱۹۶۶ مایکل پاول است که رابطۀ عاشقانه یک مهاجر ایتالیایی و یک دختر استرالیایی را به تصویر می‌کشید و در واقع محصول مشترک بریتانیا و استرالیا بود، و دیگری فیلمی به نام **دو هزار هفته** (۱۹۶۹، تیم برستال) که خود آگاهانه فقط از سرمایه و عوامل استرالیایی استفاده کرده و طلایه‌دار تجدید حیات سینمای جدید استرالیا محسوب می‌شود.

بنابر این احیای سینمای استرالیا در دهۀ هفتاد. به دنبال چنان عدم تحرکی در طول یک ربع قرن پدید آمده است. امّا از سوی دیگر سینمای استرالیا میراث خوار مشکلاتی عمدتاً تاریخی بود که صنعت نوین سینمای آن دیار می‌بایستی با آن دست و پنجه نرم کند. تاریخ پسا - استعماری استرالیا - مانند کانادا و بر خلاف هند - بیشتر به سرنوشت دیگر کشورهای مشترک‌المنافع نزدیک است تا کشورهایی که انقلابی را پشت سر گذاشته‌اند؛ از این رو استرالیا برای آنکه به استقلالی فرهنگی برسد مجبور بود به مقابله با ده‌ها سال سرسپردگی بی‌چون و چرای اقتصادی، سیاسی و فرهنگی در برابر دیگر کشورها برخیزد.

سال‌های ۱۹۷۰ تا ۱۹۷۵ - دوران AFDC

در ۱۹۷۰، پس از سالها فشار و اعمال نفوذ از سوی مدافعان فرهنگی کشور، دولت اقدام به کمک زیربنایی به ساختار صنعت سینمای استرالیا کرد. جان گورتن، نخست وزیر وقت اعتقاد داشت که فیلم‌های جدید استرالیایی این قابلیت را دارند به دنیا نشان دهند کشورشان به جز کانگورو چیزهایی دیگر هم دارد که به آنها ببالد. ولی این کمک زیربنایی به شکلی در اختیار تولیدکنندگان فیلم قرار گرفت که به تعادل نابرابر میان شور و اشتیاق ملی‌گرایانۀ فرهنگی استرالیایی‌ها با منافع آمریکایی هالیوود دامن زد. از یک سو استقلال طلبی ملی‌گرایانۀ فرهنگی به پایه‌گذاری مؤسساتی چون **شرکت گسترش صنعت فیلمسازی استرالیا** ، صندوق تلویزیون و سینمای تجربی و مدرسه سینما و تلویزیون استرالیا AFTS برای کمک به تولید و آموزش افراد انجامید؛ و از سوی دیگر، گونه‌ای عدم اعتماد به نفس فرهنگی و ضعف ارادۀ سیاسی باعث شد که اصل ماجرا، یعنی دخالت دولت در زمینۀ پخش فیلم‌ها که تحت تسلط کمپانی‌های هالیوود بود، نادیده گرفته شد. در سراسر دوران تجدید حیات سینمای نوین استرالیا، یعنی از سال ۱۹۷۰ تاکنون، میزان فروش فیلم‌های هالیوودی بالغ بر ۸۰ درصد بازار استرالیا، یعنی تقریباً بیش از فروش فیلم‌های آمریکایی در تمامی بازارهای خارجی دیگر، است؛ و این در حالی است که فروش فیلم‌های استرالیایی به ندرت بیش از ۵ درصد کل بازار داخلی را به خود اختصاص می‌دهند و به علاوه حدود ۷۰ درصد فیلم‌های داخلی نیز با ضرر و زیان روبرو می‌شوند.

در سال‌های ۱۹۷۰ تا ۷۵، بیشترین سرمایه‌گذاری از سوی AFDC صورت گرفت که سیاستی تجاری پیشه کرده و در پی بازگرداندن سرمایه بود. ولی بدیهی است که به خاطر فقدان ساختار زیربنایی صنعت سینما، تداوم نداشتن تولیدات سینمایی و اصولاً نبود سُنتی ریشه‌دار در این زمینه و یا فقدان اتحادیه و تجربهٔ بازاریابی، سرمایه‌گذاری‌های این شرکت گاه با شکست و گاه با موفقیت روبرو می‌شد. EFTF غالباً به سرمایه‌گذاری در زمینه فیلم‌های کوتاه تجربی - مانند فیلم ۱۸ دقیقه‌ای و اعجاب‌انگیز ***تاریخ استرالیا*** (۱۹۷۱ ساختهٔ بروس پتی) و یا فیلم کوتاه Homes dale (۱۹۷۲)، پیترویر- می‌پرداخت. در طی این دوران صنعت سینمای استرالیا حالتی پر شور و آماتوری داشت و بودجهٔ فیلم‌ها زیر نیم میلیون دلار بود. گروهی که فیلمی می‌ساختند خود در چند نقش بازی می‌کردند و غالب آنها اگر هم تجربه‌ای داشتند از تلویزیون، سینمای مستند و یا فیلم‌های تبلیغاتی کسب کرده بودند.

پخش کننده‌ها روی خوشی به محصولات استرالیایی نشان نمی‌دادند. تا قبل از فیلم Alvin Purple (تیم برستال، ۱۹۷۳) تهیه‌کنندگان فیلم‌های استرالیایی خود فیلم‌هایشان را مستقیماً به سالن‌های سینماهای شهر تحویل می‌دادند؛ چرا که پخش کننده‌ها که همگی از منافع فیلم‌های آمریکایی نان می‌خورند واردات حاضر و آمادهٔ هالیوودی را با آن تبلیغات گسترده و چهره‌های شناخته شده به تولیدات مهجور استرالیایی ترجیح می‌دادند. ولی در سال ۱۹۷۳ صدور بخشنامه‌ای دولتی که اگرچه هرگز به مورد اجرا در نیامد باعث ترس و عقب‌نشینی پخش کننده‌ها و صاحبان سینما شد. و بدین ترتیب فیلم Alvin Purple در سال ۱۹۷۳ پخش سراسری گرفت و به دنبال آن کمک‌های مالی و حمایت محصولات استرالیایی از سوی پخش کننده‌ها بدعت گذاشته شد. در این بحبوحه بخش فیلم‌های کم خرج تجربی نیز که توسط EFTF حمایت می‌شدند در لابه لای این محاسبات گم شدند.

علاوه بر اکراه پخش کننده‌ها در توزیع فیلم‌های استرالیایی، فیلمسازان هم شناخت درستی از تماشاگر خود نداشتند. فیلم‌های مستند و آوانگارد و معدود فیلم‌های بلند سینمایی در دههٔ ۶۰ اندک رهنمودهایی در اختیار صنعت احیاء شدهٔ سینمای استرالیا گذاشته بود. سی فیلم بلند که بین سال‌های ۷۰ تا ۱۹۷۲ ساخته شدند گسترهٔ متنوعی داشتند که فیلم‌های روایی تجربی و یا به سبک گدار تا تقلیدهای تلویزیونی، فیلم‌های واقع‌گرایانه اجتماعی، و تعدادی محصولات مشترک با دیگر کشورها مثل ***ندکلی*** (ساختهٔ تونی ریچاردسون در سال ۱۹۷۰ و با شرکت میک جگر)، Walk about (نیکلاس روگ، ۱۹۷۱) و ***با وحشت به خود آمدن*** (تد کوچف، ۱۹۷۱) را در برمی‌گرفتند. بنابر این چندان تعجب‌آور نیست که با یک چنین پراکندگی در سبک و نحوهٔ بیان، الگوهای کلّی آن‌چنان که باید و شاید سر برون نیاورند.

اوّلین ژانر سینمای استرالیا در سال ۱۹۷۲ خودی نشان داد: ***ماجراهای بَری مکنزی*** ساختهٔ بروس برسفورد، ۱۹۷۲، بر موفقیت سری فیلم‌های کمدی "Ocker" [دهاتی استرالیایی] که با نمایش و محبوبیت فیلم ***لک لک*** (تیم برستال، ۱۹۷۱) آغاز شده بود مهر تأئید گذاشت و همگان را در تجدید حیات سینمای استرالیا هم رأی کرد. دوران یکه تازی (AFDC) به تمامی با نمایش این سری فیلم‌ها مشخص می‌شود: پدیدهٔ فرهنگی "Ocker"، متأثر از سنت‌های نمایشی و کمدی‌های تلویزیونی، به ستایش از می‌خوارگی و زن‌بارگی می‌پرداخت، وقاحت و هرزگی را تمجید می‌کرد، عمدتاً خطاب به طبقه کارگر و ضد قشر روشنفکر بود و در راستای تلاش خود بر ضد دهها سال قیمومت انگلیس‌ها، بر استفاده از زبان محلی استرالیایی اصرار می‌ورزید. ***ماجراهای بَری مکنزی*** نمونهٔ تمام عیار این نوع فیلم‌های «دهاتی» استرالیایی است که بسیاری از اصطلاحات گفتاری آن توسط بری همفریز و بروس برسفورد نوشته شده و سپس به زبان محلی برگردانده شده‌اند. این فیلم به هجو بسیاری از نهادهای بریتانیایی می‌پردازد و در همان حال تمکین بی‌چون و چرای استرالیا را از سردمدار کشورهای مشترک‌المنافع به سُخره می‌گیرد.

اشاره‌های جنسی کمدی‌های Ocker با سستی گرفتن ممیزی در سال ۱۹۷۱ پر رنگ‌تر و با درجه‌بندی‌های جدید نمایش فیلم‌ها بخش قابل توجهی از تماشاگران بالغ را که سینمای هالیوود در آن زمان نمی‌توانست به سوی خود جلب کندشان به سالن سینماها کشاند. ولی به هر تقدیر و با وجود حملاتی که از سوی منتقدین به این فیلم‌ها می‌شد، محبوبیت و فروش این سری کمدی ثابت کرد که فیلم‌های استرالیایی می‌توانند مردم پسند و سودآور باشند.

در اوایل سال‌های ۷۰ تعدادی فیلم نیز که متأثر از سینمای هنری اروپا بودند به نمایش در آمد. مهّم‌ترین آنها فیلمی بود به نام **بین دو جنگ** (مایکل تورن هیل، ۱۹۷۴) که به گونه‌ای جسورانه و از طریق قهرمان بی‌خیال و بی‌تعهد خود به مسائلی چون فاشسیم در استرالیا، رواشناسی و محافظه کاری فرهنگی و جدایی استرالیا از سایر نقاط دنیا می‌پرداخت.

نخستین فیلمی که موفق شد در بخش ***«دو هفتهٔ کارگردانان»***

جودی دیویس در حرفه درخشان من (۱۹۷۹)، افتتاس گیلین آرمسترانگ از رمان مایلز فرانکلین

در جشنوارهٔ کن به نمایش درآید و بدین ترتیب نقطهٔ عطفی محسوب شود فیلم **یکشنبه‌ای بسیار دور** (کن هانان، ۱۹۷۵) بود. این فیلم با قدرت روایی یکدست خود، حالت اپیزودیک کمدی‌های «Ocker» را نداشت و با قهرمانان تماماً مرد خود و دکورهای دههٔ ۵۰ طلایه‌دار ژانری بود که در سال‌های بعد نیز پی‌گرفته شد.

در عین حالی‌که فیلم‌هایی چون بازا و آلوین کارآیی تجاری سینمای استرالیا را به ثبوت می‌رساندند، فیلم‌های دیگری چون **بین دو جنگ**، شرلی جیم شارمن، ۱۹۷۲) و **ماشین‌هایی که پاریس را خوردند**، پیترویر، ۱۹۷۲) صلاحیت فرهنگی آن کشور را به نمایش گذاردند. برخورد تحقیرآمیزی که از سوی منتقدین به کمدی‌های «Ocker» و فیلم‌های بی‌پروا می‌شد، فاصله‌ای میان منتقدین و فیلم‌های پرفروش انداخت که تا سالهای دههٔ ۹۰ هم ادامه پیدا کرد. انتقادات شدیدی که در پی موفقیت تجاری کمدهای Ocker و فیلم‌های برهنه و بی‌پروا و جوانانه در هم جا دیده و شنیده می‌شد، تغییری در سیاست‌گذاری‌های مالی AFDC به وجود نیاورد. در واقع موفقیت تجاری این گونه فیلم‌ها و تصویر غلط اندازی که از استرالیا به دنیا ارائه می‌دادند مقادیری مایهٔ شرم و خجلت بود.

این مسأله به همراه درخشش بعضی از فیلم‌های استرالیایی در آن سوی آب‌ها و همچنین انتقاداتی که از سیاست‌های AFDC می‌شد منجر به پایه‌گذاری کمیسیون فیلم‌های استرالیایی AFC شد تا به سینمایی حساس‌تر به مسائل فرهنگی پر و بال داده شود.

۱۹۷۵-۱۹۸۰ دورهٔ AFC

در حالی که فیلم **یکشنبهٔ خیلی دور** نقطه عطفی بود تا صنعت سینمای استرالیا به سوی تولیدات فرهنگی سوق داده شود، در مقابل موفقیت **پیک‌نیک در هنگینگ راک** (۱۹۷۵) عزم دولت را جزم کرد تا اقدامات لازم را در برابر کمدی‌های Ocker و فیلم‌های وقیحانه که مشخصهٔ دوران AFC است به عمل آورد؛ به رغم آن‌که موفقیت گیشه‌ای فیلم‌های هرزه‌نگار ملایم چند صباحی دیگر ادامه پیدا کرد، ژانر Period Film [فیلم‌هایی که در گذشته اتفاق می‌افتند] نیز جای پای خود را

محکم کرد.

در این دوران موقعیت صنعت سینمای استرالیا در سایهٔ حمایت‌های مالی AFC تحکیم و تثبیت گردید؛ اکنون با وجود آن‌که بعضی از پخش کنندگان به ویژه سرمایه‌گذاری‌های خود را در بخش تولید افزایش داده بودند، ولی شرکت‌های پخش و سالن‌های نمایش دهندهٔ فیلم همچنان به اتفاق و به گونه‌ای هماهنگ و بخش تولید به شکلی مجزا و غیرحرفه‌ای به کار خود ادامه می‌دادند. امّا رفته رفته الگوهای حرفه‌ای در زمینه سرمایه‌گذاری، تولید و پخش سرمشق قرار داده شد و تمامی بخش‌ها، هماهنگی و یکپارچگی لازم را پیدا کردند. در پایان سال‌های ۷۰، غالب فیلم‌های سینمایی استرالیا توسط پخش کننده‌های بزرگ پخش می‌شدند و در طی همین سالها بود که بزرگان سینمای استرالیا نیز خودی نشان دادند: کارگردانانی چون پیتر ویر، جیلیان آرمسترانگ، فرد شپیسی، فیل نویس، جورج میلر، و یا سینماگری مثل بروس برسفورد که با انعطاف‌پذیری کامل از ساخت کمدی‌های Ocker به ژانر Period film روی آورده بود.

و بدین ترتیب سینمای استرالیا در دنیا به وجهه‌ای درخشان دست یافت و در داخل نیز در نزد منتقدین مقبولیت پیدا کرد. در مقایسه با سایر کشورهای غربی، هزینهٔ فیلم‌ها به طرز چشمگیری پائین باقی ماند و این امتیاز مقدار زیادی به دلیل پائین بودن دستمزد عوامل فیلم بود که مشتاقانه دل به کار می‌سپردند [در این دوران، متوسط بودجهٔ یک فیلم استرالیایی بالغ بر ۵۰۰ هزار دلار می‌شد]. میزان تولید فیلم‌ها نیز در این مدت، با وجود اندکی افت و خیز در ابتدا، رفته رفته افزایش پیدا کرد و به ۲۱ فیلم در سال ۱۹۷۹ رسید.

به رغم این موفقیت‌ها، AFC در موقعیت دشواری قرار گرفته بود که AFDC (شرکت گسترش صنعت فیلمسازی استرالیا) بر خلاف انتظار به خاطر حمایت از فیلم‌های مردم‌پسند، با آن روبرو نشده بود: AFC، هم مسئولیت پر و بال دادن به صنعت سینمایی را داشت که دست آخر باید به بخش خصوصی سپرده شود و هم وظیفه داشت به رشد و تکامل سینمای استرالیا به منزلهٔ تولیداتی فرهنگی کمک کند و در عین حال مردم را نیز سرگرم نماید. در حالی‌که فیلم‌هایی چون کمدی‌های «Ocker» از اعتبار افتاده بودند، ژانری که در معیار محلی و با حفظ قابلیت‌های فرهنگی خود می‌توانست جایگزین آن سری کمدی‌های پر فروش شود، فیلمی بود به نام ***پیک نیک در هنگینگ راک*** که نه تنها با استقبال پرشور منتقدین در سال ۱۹۷۵ روبرو شد، بلکه در عرض یک سال توانست هزینهٔ خود را هم در آورد.

و بدین ترتیب در نیمهٔ دوّم دههٔ ۷۰، «Period Film»، تبدیل به گل سر سبد ژانرهای دیدنی در سینمای استرالیا شد. این گونه فیلم‌ها در واقع تبدیل به واکنشی نسبت به کمدی‌های «Ocker» با آن وقاحت و مردسالاری و اشارات جنسی‌شان شدند و در مقابل به ارائه تصاویری از زنان با شخصیت‌های محکم و مستقل و مردانی شکننده و حساس پرداختند. آثاری از این دست (Period Film) که داستان‌شان غالباً از منابعی ادبی اقتباس می‌شد می‌کوشیدند آداب و رسوم به تصویر کشیده شده در فیلم‌های هنری اروپا را با درام‌های خارق‌العادهٔ تلویزیون بریتانیا درهم آمیزند تا نوعی اشرافیت موقر و ملایم، گونه‌ای معصومیت و ارزشمندی فرهنگی نیمه روشنفکرانه و نوعی منش و اخلاق ملایم و متین را به نمایش بگذارند. در این نوع فیلم‌ها شخصیت‌های داستانی بیش از وقایع اهمیت داشتند و حساسیّت‌ها پر رنگ‌تر از مسائل اخلاقی بودند. روایت‌ها غالباً به صورت اپیزودیک دوران بلوغ قهرمان ماجرا را بدون رسیدن به نتیجه‌ای قطعی به تصویر می‌کشیدند. حرکات آرام دوربین و میزانسن رنگ و نور استرالیا خاک و گل و گیاه و حیوانات آن سرزمین و دکور و لباس‌های دورهٔ مورد نظر را به نمایش می‌گذاشتند.

«Period Film» در عین نوستالژیک بودن به دوره و زمانهٔ مشخصی اشاره نداشت. این ژانر تاریخ را با نوعی زیبایی شناسی و با یک میزانسن دقیق و وسواس‌آمیز و از طریق لباس‌ها و اشیاء قدیمی به بیننده منتقل می‌کرد. ولی زمان و مکان و دکورها به طرزی کنجکاوی برانگیز اوایل قرن بیستم، یعنی دوران سرکشی استرالیا و استقلال ظاهری‌اش از بریتانیا را تداعی می‌کرد.

ژانر «Period Film» به زودی از لحاظ تجاری با شکست مواجه شد و بسیاری از تولیدات آبرومند و پر خرج آن حتی در خاک استرالیا هم نتوانستند به فروش خوبی دست یابند. امّا در حالیکه این گونه فیلم‌ها تماشاگران استرالیایی خود را از دست می‌دادند، معصومیّت حساب شدهٔ آنها در خارج از استرالیا محبوبیتی به دست آورده و «امواج ملی»ای که به سایر نقاط دنیا ارسال کرده بود با تأخیری زیاد پیام پس می‌فرستاد که به تولید چنان محصولاتی ادامه داده شود. بهترین نمونهٔ این گونه فیلم‌ها ***زندگی حرفه‌ای درخشان من*** است که در سال ۱۹۷۹ به روی پرده رفت؛ دلایل برتری این فیلم بی‌شک به کارگردانی دقیق و با سلیقهٔ جیلیان آرمسترانگ و درگیر شدن کامل او با موضوع برمی‌گردد و سپس به بازی جودی دیویس مربوط می‌شود که در

اینجا اولین نقش سینمایی خود را ایفا می‌کرد و در آخر به موضوع فیلم که با دل‌مشغولی‌های فمینیستی دوران ماهمخوانی پیدا می‌کرد. ***زندگی حرفه‌ای***... اولین فیلم سینمایی استرالیایی است که دست‌اندرکاران اصلی آن همگی زن بودند: آرامسترانگ، کارگردان؛ مارگارت فینک، تهیه کننده، الئنور ویتکامب، نویسندهٔ فیلمنامه؛ و دیویس، بازیگر. بر خلاف «Period Film»، فیلم‌های به معنای واقعی تاریخی انگشت شمار بودند. احتمالاً بهترین نمونهٔ فیلم‌های تاریخی News Front ساختهٔ فیل نویس (۱۹۷۸) است. این فیلم که توسط باب الیس نوشته شده به کمک فیلم‌های مستند، زندگی قهرمان ماجرا و وقایع تاریخی سال‌های ۱۹۴۸-۱۹۵۶ را به یکدیگر پیوند زده است: زندگی یک فیلمبردار فیلم‌های خبری به نام لن مگوایر (مظهر ارزش‌های جناح چپ حزب کارگر استرالیا) معیاری می‌گردد تا مسائل اخلاقی دوران دولت محافظه‌کار منزیس و همه‌پرسی‌اش برای غیر قانونی اعلام کردن حزب کمونیست و گرایش کشور به ارزش‌های مصرفی آمریکایی و تلویزیون مسخ زده شوند. در حالی‌که «Period Film» شخصیت‌های خود را به عنوان قهرمانان منفعلی در برابر تاریخ به تصویر می‌کشید، News Front لااقل قهرمان خود را در حال مبارزه و تقلا برای سر بر آوردن از امواج تاریخ نشان می‌داد.

دوّمین ژانری که در این دوره قابل توجه است ژانر فیلم‌های واقع‌گرایانهٔ اجتماعی است. این گونه فیلم‌ها به منزلهٔ واکنشی نسبت به «Period Film» به نظر می‌رسند که با انتخاب لوکیشن‌های شهری و دکور معاصر به طرح موضوعاتی دربارهٔ جماعتی حاشیه نشین و بی‌پناه (جوانان، زنان، مهاجرین و معتادین به مواد مخدر) می‌پرداختند و درست برخلاف کادر بندی‌های تروتمیز و خودآگاهانهٔ «Period Film»، سبکی آشفته و مستندگونه اختیار کرده بودند. اگرچه قبل از این دوران هم فیلم‌هایی از این دست ساخته می‌شدند، فیلم‌های واقع‌گرایانه جا پای خود را در اوج شکوفایی «Period Film» محکم کردند. فیلم‌های مهّم و قابل ذکر این ژانر فیلم‌های پنجاه دقیقه‌ای ***کوئینزلند*** (جان دوآن، ۱۹۷۶)، ***نامه‌های عاشقانه از ترالبا رود*** (استفن والاس، ۱۹۷۷) و The F.J. Holden (مایکل تورن هیل، ۱۹۷۷) و ***دهان به دهان*** (جان دوئیگان، ۱۹۷۸) هستند. فیلم ***دهان به دهان*** فقط ۱۲۹ هزار دلار هزینه در بر داشته و حکایت رابطهٔ دوستانه‌ای است که رفته رفته میان چهار نوجوان بی‌خانمان در ملبورن به وجود می‌آید؛ این ساختهٔ دوئیگان نشاندهندهٔ موفقیت چشم‌گیر این فیلمساز در کار با بازیگران

مدمکس ۲ (۱۹۸۱): جنگ جاده‌ای

جوان است.

دیگر فیلم‌های جالب توجه این دوران به زحمت در گروه و دسته‌ای می‌گنجند. **مکس دیوانه** (۱۹۷۹) بدون شک مهّم‌ترین فیلم این دوره است. جورج میلر (کارگردان) و بایرون کندی (تهیه‌کننده) به درستی اعتقاد داشتند که AFC حاضر نیست سرمایهٔ این فیلم آینده نگرانه را تأمین کند. آنها با جمع‌آوری سرمایه در نزد بخش خصوصی و ساختن چنین فیلم موفقی الهام بخش سینماگرانی شدند که می‌خواستند صنعت سینما در کشورشان به بخش خصوصی سپرده شود و در واقع خود تأثیر بسزایی در رشد و تکامل سینمای استرالیا در سال‌های بعد داشتند. **مکس دیوانه** سرآغاز فعالیت حرفه‌ای یکی از ستارگان معروف دههٔ ۸۰ سینمای استرالیا، مل گیبسون، است. این فیلم ضمناً توانست گرایش‌های مردانه استرالیا را با ژانر فیلم‌های اکشن که نه در محدودهٔ «Period Film» و نه در چهارچوب سینمای واقع‌گرایانه می‌گنجیدند پیوند زند.

۱۹۸۰-۱۹۸۸، دوران BA ۱۰

در پایان دههٔ ۷۰، عدم موفقیت تجاری فیلم‌های استرالیایی، ناپدید شدن «Period Film» از صحنه و فروش و محبوبیت نامنتظر فیلم **مکس دیوانه** [که سرمایه‌اش توسط بخش خصوصی تأمین شده بود] در داخل و خارج از کشور، دست به دست هم دادند تا به وجود آورندهٔ تغییراتی در صنعت سینمای استرالیا باشند. سه حسابدار به نام‌های **پیت**، **مارویک** و **میچل** مأموریت یافتند که گزارشی دربارهٔ وضعیت صنعت سینمای کشور تهیه کنند. کلّ گزارش آنها در یک جمله خلاصه می‌شود: «AFC تجارت می‌کند، فیلم نمی‌سازد». پیشنهاداتی که آنها در گزارش خود داده بودند پذیرفته شد و در پی آن AFC اهمّیت کلیدی خود را در تهیه و تولید فیلم از دست داد و تبدیل به یک سازمان خدمات دهنده شد. حالا کارگزاران بورس کاغذ بازان فرهنگی را که حکمیت اصلی را در تصمیم‌گیری‌های مالی می‌کردند، کنار زده و خود یک راه کار شدیداً تجاری جایگزین آن نموده بودند.

یک برنامهٔ تشویقی جدید مالیاتی که به «10BA» معروف شد نام خود را از این دوره [۱۹۸۰ تا ۱۹۸۸] و تشکیل و فعالیت نهادی به نام «موسسه مالی سینمایی» گرفته است. کمک‌های مستقیم این نهاد که در اصل برای خصوصی کردن صنعت سینما پایه‌گذاری شده بود، جایگزین کمک‌های غیرمستقیم دولت شد و امتیازات مالیاتی دست و دل بازانه‌ای در اختیار سرمایه‌گذاران گذاشت؛ بدیهی است که از آن پس سرمایه به دنبال فیلمنامه‌هایی که چندان هم خوب و بدشان اهمیتی نداشت، سرازیر شد. اگرچه میزان این دست و دل‌بازی مالیاتی در سال‌های میانی دههٔ ۸۰ کمتر شد، زیربنای مالی و قانونی که پی ریخته شده بود بخصوص در مورد فیلم‌های پر هزینه و عوامل و چهره‌های مشخصهٔ آنها یعنی سرمایه‌گذاران و مدیران تولیدی با دستمزدهای بالاتر از ۵۰۰ هزار دلار و حق‌الزحمهٔ واسطه‌ها و بیمه‌های گوناگون بر جای باقی ماند. سیاست‌های جدید که شامل دستمزدهای بالا و ساختن فیلم‌های پرفروش می‌شد به افزایش سریع بودجهٔ فیلم‌ها انجامید که از ۵۹۹ هزار دلار به طور متوسط برای یک فیلم در سال ۱۹۸۰ به ۲ میلیون دلار در سال ۱۹۸۲ بالغ شد.

به خاطر کوچک بودن بازار داخلی و افزایش روزافزون بودجهٔ فیلم‌ها و بالاتر رفتن مالیات‌ها در دههٔ ۸۰ تهیه‌کننده‌ها مجبور شدند که به دنبال تضمین بخش خارجی فیلم‌ها و پیش فروش کردن آنها بروند. بازار اصلی و کلیدی فیلم‌های استرالیایی ایالات متحد بود که نه تنها ۱۳ برابر بزرگتر از بازار داخلی بود، بلکه مردمش انگلیسی زبان هم بودند. همین مسئله باعث شد که پخش کننده‌های فیلم و ویدئوی نه چندان مهم آمریکایی به چانه زدن در زمینه‌هایی چون انتخاب هنرپیشه‌ها، کارگردان و تغییرات فیلمنامه‌ای بپردازند و معمولاً هم حرف خود را به کرسی بنشانند؛ به عنوان نمونه باید از انتخاب مریل استریپ در فیلم **نوشته‌های شیطانی** (که به ***فریادی در تاریکی*** هم معروف است) ساختهٔ فرد شپیسی در ۱۹۸۸ یاد کرد. بنابر این دورهٔ 10BA در واقع همان شرایط و همان بند و تبصره‌هایی بود که AFC و AFDC از سینماگران طلب می‌کردند: فیلم‌ها محتوای کاملاً استرالیایی داشته باشند و به تمامی یا عمدتاً در استرالیا فیلمبرداری شوند. حفاظ اصلی ملی‌گرایی فرهنگی در این تلاش‌ها بندهای مربوط به اتحادیه بازیگران بود که برای احقاق حق بازیگران استرالیایی و پاس داشتن لهجه‌ها، حرکات و رفتار بومی مبارزه می‌کرد. طرح 10BA بی‌شک به کالبد صنعتی بی‌رمق جانی تازه دمید. در نخستین سال فعالیت این نهاد، هجوم سرمایه‌های خصوصی بیش از ۴ برابر و بالغ بر ۴۵ میلیون دلار شد و به افزایش چشم‌گیر تولیدات سینمایی کمک کرد: تعداد فیلم‌های تولید شده در استرالیا از حدود پانزده عدد در سال‌های ۷۰ به ۲۷ عدد در سال‌های ۱۹۸۱-۱۹۸۷ رسید. طرح 10BA موفقیت سینمایی تعدادی از محصولات تولید شده، به ویژه فیلم‌های پرخرج یعنی ژانر مورد علاقه سرمایه‌گذاران را تضمین کرد. هشت فیلم پر فروش استرالیایی در بازار داخلی در سال‌های ۸۰ همگی فیلم‌های پرهیاهو و پرخرج بودند:

کروکودایل داندی ۱۹۸۶، ***کروکودایل داندی ۲*** (۱۹۸۸)، ***مردی از رودخانهٔ برفی*** (۱۹۸۲)، ***گالی پولی*** (۱۹۸۱)، ***مکس دیوانه ۲*** (۱۹۸۱)، PharLap (۱۹۸۳)، ***مردی از رودخانهٔ برفی ۲*** (۱۹۸۸) ***مکس دیوانه***، ***فراسوی قلهٔ رعدآسا*** (۱۹۸۵). هشت فیلم پر فروش استرالیایی در بزرگ‌ترین بازار فیلم دنیا یعنی آمریکا به گونه‌ای چشم‌گیر همان فیلم‌های مذکور بوده‌اند. موفقیت این فیلم‌ها که به واسطه معاملاتی با شرکت‌های بزرگ آمریکایی نصیب استرالیایی‌ها شده بود مقادیر معتنابهی وجههٔ این سینما را در ایالات متحد بالا برد - سینمایی که قبلاً موفقیت‌هایش محدود به فروش تعدادی از فیلم‌های «هنری» استرالیایی مانند ***زندگی حرفه‌ای درخشان من*** و Break Morant (بروس برسفورد، ۱۹۸۰) می‌شد حالا با فروش و محبوبیت فیلم‌های مردم پسند خود در خارج از کشور بازتاب‌های مثبت و نیرومندی هم در بازار داخلی به وجود آورده بود. از نظر فروش داخلی، تمامی ۸ فیلمی که نامشان در بالا آمد، محبوب‌ترین فیلم‌های دههٔ قبل از خود را پشت سر گذاشتند. موفقیت این گونه فیلم‌ها سینمای مردم پسندی را وارد معرکه کرد که نه تنها از دوران کمدی Ocker و فیلم‌های برهنه نگار ملایم به این‌سو دیده نشده بود، بلکه تعداد بیشتری از مردم، یعنی خانواده‌ها، را هم به سوی جلب می‌نمود.

تصویر غالبی که از این موفقیت‌های سینمایی به دست داده شد نگاه دنیا را به سوی حماسه سرزمین‌های بکر و وحشی استرالیا متوجه کرد. به استثنای فیلم‌های ناموفقی چون ***گالی پولی*** (پیترویر، ۱۹۸۱) که در آن سربازان استرالیایی جهت بقای امپراطوری بریتانیا قربانی می‌شوند و Phar Lap، حکایت اسبی که هیچ کس جلودارش نیست مگر وقتی پایش به خاک آمریکا می‌رسد، قهرمانان فیلم ***کروکودایل داندی*** و ***رودخانهٔ برفی*** اصلاً بریتانیایی‌هایی بودند که در تلاش مطیع ساختن سرزمینی وحشی یا زنی بومی بودند و یا در نهایت، در ***مکس دیوانه***(ها)، یک مرد خود شیفتهٔ تنها در برهوت و بیابان. همین که در تمامی این فیلم‌ها دکور غیرشهری است به سماجت و ماندگاری خارق‌العادهٔ «اسطورهٔ سرزمین‌های وحشی» در دومین کشور شهرنشین دنیا و جذابیتش برای بینندگان سایر کشورها اشارت دارد. و این‌که قهرمانان تمامی این فیلم‌ها به محبوبیت و شهرت دست یافتند احتمالاً از طرفی به اعتماد به نفس روزافزون استرالیایی‌هاو از طرف دیگر، لااقل، بر این مسئله گواهی دارد که فیلمسازان این کشور آماده بوده‌اند براساس تصورات هالیوودی از استرالیا، آثار خود را به وجود آوردند. ولی این نکته که فقط در نیمی از این ۸ فیلم (که تازه آنها هم «هالیوودی»ترین فیلم‌های استرالیایی هستند) رابطهٔ زن و مرد فیلم فرجام خوشی دارد، احتمالاً به مقاومت مستمر استرالیا در برابر جنبهٔ ***«اودیپ»*** ای فیلم‌های موفق هالیوودی مربوط می‌شود.

یکی از دلایل اصلی موفقیت پنج فیلم از هشت فیلم ذکر شده - به استثنای ***گالی پولی*** و ***مکس دیوانه ۱ و ۲*** - تجربیات تلویزیونی کارگردان‌ها و بعضی از تهیه‌کننده‌های آنها است: پل هوگان ستارهٔ ***کروکودایل داندی ۱ و ۲*** هم پیش از ورود به عالم سینما از چهره‌های محبوب تلویزیونی استرالیا بود. ولی در عین حالی که رویکرد عامه پسند این فیلم‌ها به مذاق بینندگان آنها خوش می‌آمد، این نکته را نیز باید در نظر داشت که زیبایی شناسی تلویزیونی در سال‌های نخستین دههٔ ۸۰ و افزایش سریال‌های کوتاه مدت و بده - بستان سینما و تلویزیون - چه از نظر بازیگر، سرمایه و شکل‌های نمایشی - آن‌چنان پیوندی میان این دو رسانه به وجود آورد که در سال‌های قبل از آن دیده نشده بود.

ولی پی‌گیری سیاست تولید فیلم‌های پرفروش نیز همیشه و همه وقت با موفقیت روبرو نمی‌شد. به عنوان نمونه، ***طلای کولانگاتا*** ساختهٔ ایگور اوزینز، آش درهم جوشی از تمامی ژانرهای مردم پسند بود: از قصهٔ عشقی تا ملودرام‌های خانوادگی و موزیکال و جوانان و فیلمی که تمامی بخش‌ها و اجزاء آن از ژانرهای «گیشه‌دار» تشکیل می‌شد و برای ذائقه هر کسی چیزی در چنته داشت و ناشیانه به سوی آنها پرتاپ شده بود.

دوّمین نوع فیلم‌های مورد علاقهٔ سرمایه‌گذاران، یعنی ژانر فیلم‌های کلیشه‌ای، موفقیتی کمتر از فیلم‌های پر خرج و پر سر و صدا داشتند و نه از گیشه طرفی بستند و نه از سوی منتقدین. این‌گونه فیلم‌ها فقط در خارج از سالن‌های سینما و از طریق فروش ویدئو و پخش از تلویزیون‌های کابلی بازاری برای خود پیدا می‌کردند. این فیلم‌ها که در واقع هم برای بازار داخلی و هم برای مشتریان خود در ایالات متحد تهیه می‌شدند از لحاظ فرهنگی محصولاتی بی بو و خاصیت بودند: یا به خاطر خوش آمدن به مذاق آمریکایی‌ها خبری از فرهنگ و آداب و رسوم استرالیایی در آنها نبود، و یا ملغمه‌ای به دست می‌دادند از فرهنگ بازاری و بی‌مایهٔ آن سرزمین.

این محصولات بسته‌بندی شده معمولاً بازیگرانی آمریکایی داشتند و به خاطر آنکه برای بازار داخلی آمریکا هم مد نظر گرفته شده بودند غالباً موضوع آنها دوروبر فردی می‌گشت که به استرالیا آمده تا به دنبال یکی از اقوام گم شده‌اش بگردد.

10BA گذشته از سرمایه‌گذاری در زمینهٔ فیلم‌های پرفروش و کلیشه‌ای، با دست و دل بازی مالی خود به افرادی که در درون صنعت سینمای استرالیا به تولید فیلم‌های پرمایه‌تر در ژانرها و شکل‌های متنوع‌تری راغب بودند کمک کرد. و بدین ترتیب فیلم‌هایی بی‌ادعا با بودجه‌هایی متوسط یا اندک ساخته شد که در میان آنها، گاه به آثاری برمی‌خوریم که از نظر بداعت و جذابیت دست کمی از **مکس دیوانهٔ ۱ و ۲** ها ندارند.

تأثر فیلم‌های واقع‌گرایانهٔ اجتماعی هم در حاشیه به حیات خود ادامه داد و با پیوند با ژانرهای دیگر، در دههٔ ۸۰، سه فیلم از بهترین فیلم‌های دههٔ ۸۰ را خلق کرد: Starstruck (جیلین آرمسترانگ، ۱۹۸۲) که با ژانر موزیکال درهم آمیخته بود و اثری به شدت جذاب به وجود آورده بود؛ **موج بلند** (جیلین آرمسترانگ، ۱۹۸۷) که ملودرام بود و **شرم** (استیو جاردل ۱۹۸۸) که در حال و هوای وسترن به ارتباط یک مادر و دختر در یک منطقهٔ دور افتاده می‌پرداخت. دیگر فیلم‌ها نیز غالباً به استرالیایی کردن ژانرهای هالیوودی می‌پرداختند، به ویژه **مکس دیوانهٔ ۱ و ۲** که در واقع در ژانر «فیلم‌های جاده‌ای» قرار می‌گیرند.

در دههٔ ۸۰، برای مدتی کوتاه Period Film با ژانر جنگی درهم آمیخت و دو فیلم به نام‌های Breaker Morant و ***گالی پولی*** توسط دو تن از شایسته‌ترین کارگردانان استرالیایی ساخته شد. هر دوی این فیلم‌ها با قدرت و اعتماد به نفس، استرالیا را در برابر گنده دماغی، موذیگری و بی‌لیاقتی بریتانیایی‌ها قرار دادند و روحیهٔ ملی‌گرایانه هموطنانان خود را متأثر کردند. Period Film بعدها به تلویزیون و به سریال‌هایی چون Bodyline (۱۹۸۴) نیز راه یافت.

امّا در پهنهٔ فیلم‌های کم‌هزینه یا فیلم‌های کوتاه بود که اگر چه به ندرت امکان نمایش می‌گرفتند، موضوعاتی گستاخانه‌تر و تجربیاتی بدیع‌تر رخ نشان دادند. این بخش مستقل از سینمای استرالیا، توسط دو قسمت از AFC حمایت می‌شدند که رویهم به ۶۰۰ فیلم و ویدئو در دههٔ ۸۰ کمک مالی کردند. در زمینهٔ فیلم‌های کم هزینه با مخلوطی از سینمای مستند و موضوعات تخیلی روبرو بودیم که با مقداری تجربه‌گرایی، به مسائل اجتماعی و سیاسی روز می‌پرداختند.

در میان فیلم‌های کوتاه مستقل در این دوران فیلم‌هایی که توسط زنان کارگردانی شده‌اند چشم‌گیرتر و خلاقانه‌تر هستند. در بین آنها دو فیلم از تکنیک‌های برشتی (برتولد برشت) استفادهٔ غریبی کرده بودند. ***تکالیف جدّی*** (هلن گریس، ۱۹۸۳) براساس تفاوت‌های میان زن و مرد، بیننده را به بازنگری در تاریخ و فرهنگ استرالیا ترغیب می‌کند. ***دختران رنگین پوست مهربان*** (تریسی موفت، ۱۹۸۷) ارزیابی یک فمینیست سیاه‌پوست است که رابطهٔ میان زنان بومی با مردان سفید پوست، از دوران استقرار سفیدپوستان در استرالیا به این‌سو را مورد بررسی قرار می‌دهد.

در خارج از بخش به اصطلاح «رسمی» صنعت سینمای استرالیا مستند سازان کشور هم پس از سالها تلاش موفق شدند که ۲ شبکهٔ تلویزیونی دولتی را راضی کنند تا فیلم‌های مستند بیشتری از تلویزیون به نمایش گذاشته شود. با فروکش کردن جدال‌های سیاسی میان دو حزب کارگر و محافظه‌کار استرالیا در اواخر دههٔ ۸۰ و کثرت گرایی بیش از پیش تلویزیون مستند سازان آسان‌تر به مقصود خود رسیدند.

اگر چه در این دوران نه چندان فرخنده برای سینمای استرالیا معاملات مشکوکی انجام شد و فیلم‌های بنجل زیادی ساخته شد، ولی در نهایت هر چه بود به تنوع فیلم‌ها، استحکام پایه‌های تولید فیلم در استرالیا و به رسمیت شناخته شدن جدّی آن در داخل و خارج از کشور انجامید.

سیاست «فیلم پرفروش سازی» که از این دوران به ارث رسید یک خدمت بزرگ به سینمای استرالیا کرد. جرأت و جسارت و موفقیت آنها باعث شد که فیلم‌های بعدی قبل از آنکه به «استرالیایی» بودن خود بیندیشند به «فیلم» بودن خود فکر کنند. در دههٔ ۷۰ شاهد بودیم که چگونه سینمای استرالیا بار سنگین «بازشناسی» ملّی را، حال یا با فیلم‌های «Ocker» و آن طنز ضد بریتانیایی خود و یا با «Period Film» و آن حال و هوای اروپایی دلنشین‌شان، به دوش می‌کشد. از طرف دیگر ژانر «سینمای کلیشه‌ای» چنین دغدغهٔ خاطری نداشت و سعی می‌کرد با سینمای هالیوودی در همان قلمرو و با همان موضوعات هالیوودی رقابت کند و یک الگوی فرهنگی نسخه‌برداری شده از روی مدل آمریکایی را انتخاب کرده بود، که چند ملّیتی و بنابر این در نهایت بی‌هوّیت بود. در پایان دههٔ ۸۰، فیلم‌هایی بی‌مایه و کم‌اهمیت سر برآوردند که جایگزین آن تصاویر عوامانهٔ عقیم کمدی‌های Ocker و فیلم‌های «هنری» اروپا شدند. فیلم‌هایی نظیر **شرم** و **موج بلند** نمونه‌هایی از آثار این دوران هستند که با پیوند زدن ژانرهای هالیوودی با موضوعات بومی در واقع «دورگه» بودن فرهنگ استرالیا را تأئید کردند.

دوران FFC: از سال ۱۹۸۹ تا به امروز

در سال ۱۹۸۸، «مؤسسه سرمایه‌گذاری سینما» (FFC) به عنوان یک بانک سینمایی و در بدو امر با سرمایهٔ سالانه ۷۰

میلیون دلار تأسیس شد؛ نیت آن بود که این مبلغ در سال‌های آینده و سپرده‌شدنش به دست بخش خصوصی تقلیل یافته و دیگر نیازی به یارانهٔ دولتی نداشته باشد. براساس سیاست‌های مالی این مؤسسه، تمامی فیلم‌های استرالیایی از پیش فروش ۳۵ تا ۵۰ درصدی استفاده می‌کردند. همین مسأله بنابر این مانند دوران 10BA ایجاب می‌کرد که از هنرپیشه‌های خارجی در فیلم‌های استرالیایی استفاده شود و این قضایا به درگیری‌هایی میان سندیکای بازیگران و بعضی از تهیه کننده‌ها منجر شد؛ مهّم‌ترین مشکلی که در این باب پیش آمد استفاده از یک بازیگر ناشناس آمریکایی به نام چارلی اشلاتر در مقابل خانم کایلی مینوگ در فیلم ***بزهکاران جوان*** (کریس تامسون، ۱۹۸۹) بود. احتمالاً به خاطر انتقادات دامنه‌داری که از ارسال فیلمنامه‌های استرالیایی به آمریکا و بررسی‌شان توسط شرکت‌های هالیوودی صورت می‌گرفت، FFC یک «صندوق فیلم» سالانه به وجود آورد. در حالی که یک فیلم استرالیایی به طور متوسط ۵ تا ۱۳ میلیون دلار هزینه در برداشت، این «صندوق فیلم» در ۴ سال اوّل پانزده فیلم تهیه کرد که هر کدام به طور متوسط ۸/۳ میلیون دلار تمام شده بودند که از این تعداد ۸۵ درصد سرمایه را FFC تأمین کرده و به علاوه پخش آنها را نیز توسط شرکت‌های پخش استرالیایی متخصص در توزیع فیلم‌ها در کشورهای خارجی تضمین کرده بود.

و امّا «محصولات مشترک» البته از نظر اقتصادی با صرفه‌اند، چراکه بدون بالا بردن هزینه بر تعداد تماشاگران می‌افزایند. مثلاً فیلمی چون ***گرین کارد*** می‌تواند منفعت قابل توجهی برساند که به دنبالش در سرمایه‌گذاری در سایر تولیدات FFC مورد استفاده قرار گیرد. در مورد کشوری مثل آمریکا هم باید در نظر داشت که بازار آمریکا روی محصولات مشترک سایر کشورهای دیگر نیز همچون استرالیا تأثیر گذاشته است. زیرا بازار داخلی آمریکا یک بازار قومی است که از دیدن لوکیشن‌های غیر آمریکایی و بازیگران غیرهالیوودی بیزار است؛ ولی این بازار آن‌چنان از نظر مشتری اهمیت دارد که تهیه کننده راضی شود به عنوان مثال از نیویورک به عنوان لوکیشن و از اندی مک داول و گرین کارد استفاده کند؛ و یا در مثال دیگر با هالی هانتر و هاروی کایتل برای فیلم ***پیانو*** قرارداد ببندد.

به‌رغم سنگربندی ظاهری گفتمان‌های هنر / تجارت، ملی‌گرایی / جهان شمولی، فیلم‌های کم هزینه / فیلم‌های پرخرج و در مقابل یکدیگر و برپایی دو مؤسسهٔ جداگانه یعنی AFC و FFC، در واقع آشتی و پیوند ملموسی بین این بخش‌های سابقاً پراکندهٔ سینمای استرالیا به وجود آمد. دلیل این مسأله هم مقدار زیادی به تضعیف موضع مدافعان فیلم‌های پر خرج مربوط می‌شد. یارانهٔ دولتی به فیلم‌ها تا ۵۰ درصد تنزل پیدا کرد و کمک‌های صندوق فیلم FFC به فیلم‌هایی با بودجهٔ حدود ۳ میلیون دلار حیثیت و اعتبار داد. فیلم‌های پر خرج هم با «ربوده شدن» بهترین کارگردان‌های استرالیایی توسط هالیوود با نفوذترین مدافعان خود را از دست دادند. در حالی‌که اکثر فیلمسازان استرالیایی مقیم هالیوود (پیترویر ، بروس برسفورد، فرد شپیسی، نیل نویس و جورج میلر) رغبتی به بازگشت از خود نشان نمی‌دادند، بعضی دیگر (جیلین آرمسترانگ، جان دوئیگمان) گاه در اینجا و گاه در آنجا کار می‌کردند. آخرین تلاش فیلم‌های پرخرج به شکست تجاری دو - سه محصول حمایت شده از سوی FFC که هر کدام با بودجه‌ای حدود ۱۳ میلیون دلار ساخته شده بودند انجامید: ***تا وقتی که تو بودی*** (جان سیل،۱۹۸۹) به نمایش درنیامد؛ ***ساحل لاک پشت‌ها***(استیون والاس، ۱۹۹۲) یک شکست تجاری تمام عیار بود و ***کلی بی‌پروا*** (Reckless Kelly، یا هوسرپوس، ۱۹۹۳) با هزینهٔ ۱۵ میلیون دلاری خود فقط پنج میلیون دلار فروش کرد. تنها فیلم پرخرج FFC که فروش خوبی کرد ***گرین کارد*** بود که توسط یک کارگردان مهاجر استرالیایی (پیترویر) در سال ۱۹۹۱ در آمریکا ساخته شد. در همین حال، حذف نظارت دولت در اواخر دههٔ ۸۰ و سال‌های ۹۰ باعث آشتی جناح‌های فرهنگی و تجاری متخاصم و اتحاد آنها در فشار آوردن بر دولت جهت ادامه کمک‌های مالی و سایر اقدامات حمایتی به تولید کنندگان فیلم گردید. این مسئله که سینماگران بیش از پیش مجبور بودند از منابع مالی مختلف کمک بگیرند اتحاد و همبستگی بیشتری میان دست‌اندرکاران سینما به وجود آورد و بدون شک باعث شد که این دوران پربارترین و موفق ترین دوران احیاء سینمای استرالیا باشد.

از سوی دیگر، مهاجرت کارگردانان صاحب نام استرالیایی به آمریکا و خالی شدن میدان فرصتی طلایی در اختیار کارگردانان کم‌تجربه گذاشت. به علاوه ورشکستگی و منسوخ شدن فیلم‌های پر فروش داخلی پیوندی دوباره میان منتقدین و فیلم‌های مردم پسند که از زمان کمدی‌های «Ocker» و برافروختگی و قهر منتقدین دیده نشده بود به وجود آورد. مهّم‌ترین نمونهٔ چنین استقبال دو طرفه‌ای فیلم Strictly Ballroom است که نه تنها در جشنواره کن برندهٔ جایزه شد، بلکه نسبت به بودجهٔ ۳/۵ میلیون دلاری خود پر منفعت‌ترین فیلم نمایش داده شده در استرالیا در سال‌های ۹۲-۱۹۹۳ بود. ***پیانو*** (جین کمپیون، ۱۹۹۳) که AFC هم در آن سهمی داشت

تبدیل به اولین فیلم هنری در استرالیا شد که تماشاگرانی بسیار بیشتر از تماشاگران سنتی فیلم های نمایش داده شده در «سینماهای هنری» پیدا کرد؛ دلیل موفقیت این فیلم احتمالاً نه تنها به خاطر بازیگران معروف و کوبندگی دراماتیک آن، بلکه به اعتبار جایزهٔ بزرگ جشنوارهٔ کن و پشت‌بندش به حس میهن پرستانه استرالیاهایی نیز بود.

موفقیت دوران FFC ضمناً به بیست سال تجربهٔ حرفه‌ای و بهره‌بردن از پیروزی‌ها و ناکامی‌های دورهٔ BA۱۰ هم ارتباط دارد. در مقایسه با فیلم‌های «بساز و بنداز» آن دوران، بسیاری از فیلم‌های دورهٔ بعدی مدتها روی شان کار می‌شد: تدارک و آماده کردن ***سلیا*** (آن ترنر، ۱۹۸۹) شانزده بار بازنویسی شد. روی فیلمنامه‌نویسی و کارگردانانی که خود فیلمنامه‌شان را می‌نویسند تأکید بیشتری شد: خط مشی‌ای که کاملاً با فیلم‌هایی چون **مدرک** و ***پیانو*** ثمر داد.

به گونه‌ای گسترده‌تر، عوامل فرهنگی هم در موفقیت‌های این دوره دخیل بوده‌اند؛ بخصوص گونه‌ای پختگی روز افزون فرهنگی که باعث شد شخصیتی استرالیایی مثل ***کروکودایل داندی*** با آن پیشینه و تعلقات توسط رسانه‌های آمریکایی پذیرفته شود. چنین موفقیتی با حس تفاهم تاریخی عمیق‌تری که در توان «Period Film» نبود امکان‌پذیر شد. راه چنین موفقیتی از طریق سریال‌هایی چون ***عزل*** (۱۹۸۳)، و ***ویتنام*** (۱۹۸۷) روی سینمای استرالیا باز شده بود، سریال‌هایی که با شوک‌های تاریخی سال‌های اخیر این کشور سر و کار داشتند: بر کناری دولت کارگری و اصلاح ***طلب گو ویتلام*** توسط نمایندهٔ ملکهٔ بریتانیا در استرالیا و سپس دخالت نیروهای استرالیایی به نفع آمریکا در ویتنام.

در تحولاتی که در سال‌های اخیر صورت پذیرفته، نوعی آشتی ملی با زنان یا بهتر بگوئیم زنانگی سرکوب شده، «سیاه‌پوستان و دیگر بخش‌های حاشیه‌نشین جامعه» به وجود آمده است. از سال‌های پایانی دههٔ ۸۰ به این سو، سیاست‌های فعالانه و مثبت فمینیستی، آن هم در قلب صنعت سینمایی کاملاً مردانه به نتایج مثبتی منجر شد؛ میزان کارگردانان زن از ۶ درصد در سال‌های ۶-۱۹۸۵ به ۲۳ درصد در سال‌های ۱۹۹۰ - ۹۱ رسید. غالب فیلم‌های مطرح این دوره توسط زنان کارگردانی شده‌اند: قصهٔ تاریخی و مسحور کننده ***سلیا*** دربارهٔ سرکوبی‌های دوران جنگ سرد، نگاه هنرمندانه و خارق‌العادهٔ جین کمپیون در **سویتی** ۱۹۸۹ که یک ملودرام خانوادگی نامتعارف بود؛ کمدی رومانتیک جذاب و جوانانهٔ **دزدی بزرگ** (نادیا تَس)، **مدرک** با آن فرضیهٔ جالبش دربارهٔ مرد نابینایی که عکاسی می‌کند و آن دفاع ناخود آگاه یا دو پهلویش از رفاقت‌های مردانه؛ ***انتظار*** (جکی مک‌کیمی، ۱۹۹۱) یک کمدی انتقادی - اجتماعی؛ ***آخرین روزهای خانهٔ ما***(جیلین آندرسن، ۱۹۹۲) تأملی بر بحران میان سالگی؛ و مهّم‌تر از همه ***پیانو*** که با وجود سرمایهٔ فرانسوی، کارگردانی نیوزلندی، دو بازیگر آمریکایی و لوکیشن‌های نیوزلندی [فقط تولید و عوامل فنی استرالیایی بودند] معمولا به عنوان فیلمی استرالیایی تلقی شده است. در مقابل، از جمله فیلم‌های محکمی که توسط کارگردانان مرد ساخته شده‌اند می‌توان از ***بازگشت به خانه*** (ری آرگال، ۱۹۹۰) یک حکایت واقع‌گرایانهٔ بی‌عیب و نقص اجتماعی، ***هراس*** (جان دوئیگمان، ۱۹۹۰) و ***دلبری*** (جان دوئیگمان، ۱۹۹۱) با آن پرداخت پیچیده دوران بلوغ در روستاهای پرت افتادهٔ دههٔ ۶۰ استرالیا، و Romper Stomper (جفری رایت، ۱۹۹۲) تصویری جنجال برانگیز، واقع‌گرایانه و خشن از اعمال نژاد پرستانه در شهر ملبورن نام برد. و امّا در مورد آنچه به بومیان استرالیایی مربوط می‌شود، بهترین پیامدی که راه اندازی جشن‌های بزرگ ملی - میهنی دویستمین سالگرد استقرار سفید پوستان در سال ۱۹۸۸ به دنبال داشت واکنشی بود که از سوی بومیان دیده شد: آنها حق مالکیت بر سرزمین‌های مسکونی خود را پیش کشیدند و پیشنهاد آشتی میان سیاه‌پوستان و سفید پوستان به میان آمد. فیلمسازان بومی در سال‌های اخیر نقش قابل توجهی در تولیدات سینمایی داشته‌اند. در این زمینه به فیلم‌های کوتاهی چون ***بقای من به عنوان یک بومی استرالیایی*** (اسی کافی، ۱۹۷۹) و ***دختران رنگین پوست مهربان*** (تریسی موفت ۱۹۸۷)، باید اشاره کرد. در سال ۱۹۹۳ دو فیلم سینمایی توسط کارگردانان سیاه‌پوست ساخته شد: ***رودخانه سیاه*** (کوین لوکاس ۱۹۹۳)، اقتباس جسورانه از یک اپرای بومی و ***گرفتار*** (تریسی موفت، ۱۹۹۳) یک اقتباس استودیویی حیرت‌انگیز از ۳ قصهٔ ارواح و در آخر ***رفقای سیاه*** ساخته کارگردانی سفید پوست به نام جیمز ریکتسون در سال ۱۹۹۳ که یک فیلم واقع‌گرایانه اجتماعی و بی‌پرده بود.

در این دوره، گذشته از بومیان اصلی استرالیا سایر اقوام (مهاجر) مقیم آنجا نیز سرانجام وارد صحنه شدند؛ این عده که درصد قابل توجهی از جمعیت استرالیا را تشکیل می‌دهند و زبان مادری‌شان انگلیسی نبوده است در سال های اخیر مقبولیتی بیش از گذشته یافته‌اند. در سال‌های قبل نیز شاهد فعالیت پراکنده و گاه و بی‌گاه آنها بودیم؛ فیلم‌هایی چون ***زن موعود*** (تام کووان، ۱۹۷۵) و ***شهر نقره‌ای*** (سوفیا ترکیه ویچ ۱۹۸۴) تجربهٔ قومی خود را بدون واسطه به تصویر کشیده

بودند. امّا در دورهٔ جدید این آگاهی قومی از حاشیه به جریان اصلی فیلمسازی کشیده می‌شود و بی‌آنکه کوششی خودآگاهانه در ادغام و همگونی با کل جامعه در میان باشد، تصویری از یک جامعهٔ کثرت‌گرا و چند فرهنگه ارائه می‌شود. «اسپانیایی» بودن فیلم Strictly Ballroom شاید ظاهراً پای موسیقی و رقص‌های تانگوی آن گذاشته شود، ولی «اسپانیایی‌گری» **در آن هست** و لمس می‌شود؛ خردنگری دقیق اجتماعی فیلم با آن قصهٔ افسانه‌ای خود چیزی نیست که در هر فیلمی دیده شود. حالا دیگر رویت کلاس‌های درس چند ملّیتی (یونانی، اسپانیایی، ویتنامی، کامبوجی) در فیلم‌های استرالیایی عادی شده است.

فیلم ***آیا*** (سولران هوآس، ۱۹۹۱) از دیدگاه مثبت یک عروس ژاپنی زمان جنگ به استرالیا نگاه می‌کند؛ حال آن که **سوگند خون** (استیون والاس، ۱۹۹۰) با نشان دادن جنایات جنگی ژاپنی‌ها علیه استرالیایی‌ها، به زحمت می‌تواند بی‌طرف بماند.

در جمع‌بندی باید به این مسئله اشاره کرد که دوران FFC با وجود سودآوری تنها سه فیلم (Strictly Ballroom، **گرین کارد** و **دزدی بزرگ**) که توسط این نهاد سرمایه‌گذاری شد، به موفقیت‌های قابل قبولی دست یافت؛ به رغم آن که عنوان FFC برای این دوران به دلیل حمایت این ارگان و فیلم‌های صرفاً تجاری عنوان بی‌مسمایی است. جایزه‌های جشنوارهٔ کن، موفقیت‌های گیشه‌ای در داخل و خارج کشور، استقبال صنعت سینمای کشور از کارگردان‌های تازه‌کار، و منسوخ شدن فیلم‌های کلیشه‌ای همگی جای امیدواری و خوش‌بینی دارد؛ ولی پرسش‌هایی هست که باید پاسخ داده شوند: این تحولات تا چه حد عمیق و زیربنایی و تا چه اندازه بر روی آیندهٔ صنعت سینمای استرالیا تأثیرگذار خواهد بود؟ در عین حالی که موفقیت‌های پیاپی فیلم‌هایی چون **مدرک**، Strictly Ballroom و **پیانو** در جشنوارهٔ کن و پشت‌بندش، استقبال مردم از این فیلم‌ها در داخل و خارج کشور، اشاره به سلامت این صنعت دارد، کشور استرالیا با وجود یا بدون وجود جین کمپیون در چشم بهم زدنی ممکن است از صحنه پر تلاطم سینمای جهان ناپدید شود؛ چراکه فروش داخلی فیلم‌های استرالیایی در سال‌های ۹۱-۱۹۸۸ بین ۲۳/۸ درصد در سال ۸۸ [با وجود فیلمی چون ***کروکودایل*** داندی که ۳۶/۶ میلیون دلار فروش کرد] و ۲/۶ درصد در سال ۱۹۹۰ نوسان داشته است؛ [در سال ۱۹۹۰ پرفروش‌ترین فیلم استرالیایی **دزدی بزرگ** بود که فقط ۲/۴ میلیون دلار فروش کرد]. بنابر این آنچه می‌ماند یعنی درصد بسیار بالایی از کل فروش از فیلم‌های هالیوودی حاصل شده است. پرسشی که در آینده مطرح خواهد شد شاید این باشد: استرالیا قادر به تولید چه تعداد Strictly Ballroom ها و **پیانوها** است؟

ترجمه: سعید خاموش

کتاب شناسی

Crofts, Stephen(1993), Identification, Gender in Film: The Case of Shame.

- (1995), Australian Cinema as National Cinema.

Dermody, Susan, and Jacka, Elizabeth(1987), The Screening of Australia: Anatomy of a Film Industry.

-(1988a), The Screening of Australia: Anatomy of National Cinema.

-(1988b), The Imaginary Industry: Australian Film in the Eighties.

Moran, Albert, and O'Regan, Jon(eds.) (1989), The Australian Screen.

سینمای نیوزلند

بیل رات

با وجود آن که نیوزلند هرگز نتوانسته صنعت سینمای محکمی پایه‌گذاری کند، امّا تعدادی سینماگر صاحب سبک و متشخص پرورانده است که تأثیر قابل توجهی بر روی فرهنگ سینمایی دنیا گذاشته‌اند. گسترهٔ این سینماگران از لن لای که در سال‌های ۳۰ میلادی روش‌های جدیدی در انیمیشن ابداع کرد تا جین کمپیون را در بر می‌گیرد. تولیدات اولیه سینمای نیوزلند جزیی و پراکنده بوده‌اند. برای نمونه در سال‌های ۱۹۴۰ تا ۱۹۷۰ فقط ۳ فیلم بلند سینمایی - همگی به کارگردانی جان اوشی - در نیوزلند ساخته شدند؛ شرکت فیلمی که اوشی به نام پاسیفیک پایه گذاشت توانست تا سال‌های شکوفایی اقتصادی هم خود را روی پا نگاه دارد و تبدیل به شرکت اینترست شود. حال اگر تولیدات سینمای نیوزلند در دههٔ ۷۰ فزونی گرفت، احتمالاً ملهم از احیای سینمای استرالیا در آن دوران هم بوده است. در سال ۱۹۷۷ یک کمیسیون مالیاتی آغاز به کارکرد و برای تشویق شرکت‌های فیلمسازی، تسهیلات مالیاتی در اختیار آنها قرار گرفت. نتیجه بهتر از آن بود که کسی می‌توانست پیش‌بینی کند: تعدادی فیلم سینمایی با کیفیت استثنایی توسط سینماگرانی چون راجر دانالدسون، جف مورفی، وینسنت وارد و دیگران ساخته شدند.

در سال ۱۹۸۴ در آن تسهیلات مالیاتی قدری دست برده شد و بنابر این بدون آنکه چرخ تولیدات سینمایی یکسره باز ایستد به صنعت سینما در نیوزلند ضربه خورد. در سال‌های اخیر آثار محکم و شناخته شده وینسنت وارد و جین کمپیون در حال و هوایی تهیه شده‌اند که ضمناً سینمای لیبرال، نیمه روشنفکرانه و محکمی را هم در دل خود تولید کرده است: فیلم‌های یان مون، سام پیلزبری و بری بارکلی و کمدی‌های خونین پیتر جکسون و فیلم‌های کم خرج هنری که جالب توجه‌ترین آنها احتمالاً ***خاطر خواهی*** (۱۹۹۳) ساختهٔ آلیسون مکلین است از آن جمله‌اند. در پایان سال ۱۹۹۴ نیوزلند با دو فیلم ***موجودات بهشتی*** چهارمین ساختهٔ جکسون و ***روزگار جنگجویان*** اولین ساختهٔ لی تاماهوری شهرتی بین‌المللی یافت.

با وجود آن که جین کمپیون در حال حاضر معروف‌ترین فیلمساز نیوزلندی در دنیا است، یان مون از نظر تاریخی مهّم‌ترین سینماگر آن دیار محسوب می‌شود. مون با خصوصیت‌های خاص خودش از سال ۱۹۷۷ تاکنون فیلم‌های متعددی را تهیه و کارگردانی و در آنها بازی کرده است؛ امّا اهمیّت او بیشتر به خاطر کوشش خستگی‌ناپذیرش در تولید فیلم در داخل و خارج از نیوزلند و اعتباری است که به همین خاطر در قلب صنعت سینمای آن کشور برای خود دست و پا کرده است. از آن جا که خیلی چیزها بستگی به همان تولیدات محدود سالانه دارد، بنابراین پیش‌بینی آیندهٔ چنین صنعت سینمایی دشوار است. موفقیت‌های گیشه‌ای و هنری غیرقابل پیش‌بینی سینمای نیوزلند در سال‌های اخیر نشان داده‌اند که [بنابراین] امکان دارد استثناء تبدیل به قاعدهٔ حاکم، در صنعت سینمای آن کشور شود.

ترجمه: سعید خاموش

کتاب شناسی

Reid, Nicholas (1986), A Decade of New Zwaland Film: Sleeping Doges to Came a Hot Friday.

Sowry, Clive (1984), Film Making in New Zealand.

کونیگ و رومن کرویتر دربارهٔ پل آنکا خوانندهٔ نسل جوان آن دوره و ***برگ‌های طاقت فرسا*** ۱۹۵۹) ساختهٔ مستند ترنس مک کارتنی - فیلگیت دربارهٔ زندگی کاری کشت‌کاران تنباکو در اونتاریو هستند.

یکی دیگر از کسانی که در چهارچوب استانداردهای NFB و بسیار نزدیک به سنت‌های ***گریرسون*** کار می‌کرد ***دانالد بریتن*** است. دو فیلم نخست او، ***قربانگاه*** (۱۹۶۳) و ***گزارش*** ۱۹۶۵) به موضوعاتی می‌پرداختند که هیچ یک از کارگردانان NFB، جرأت فیلم کردن آنها را نداشتند - گور سربازان کانادایی در سایر نقاط دنیا و کشتار یهودیان - امّا نتیجه آن شد که پس از به نمایش در آمدن این دو فیلم هر کارگردانی آرزو می‌کرد که ای کاش او آنها را ساخته بود. نبوغ بریتن در تبدیل کردن مستندهای استاندارد NFB به آثاری با پیامدهای معنوی بود. موضوع فیلم‌های بعدی او عمدتاً دربارهٔ زندگینامهٔ قهرمانان یا افراد سرشناس کانادایی بود که بریتن قصد داشت درون آنها را نیز بکاود. در همان حال، خارج از محدودهٔ NFB آلن کینگ مستندهای جنجالی خود را دربارهٔ موضوعاتی که دیگران از آنها دوری می‌جستند، می‌ساخت. در فیلم Warrendale (۱۹۶۷) - که جایزه‌ای هم از جشنوارهٔ کن بُرد، - او به روان درمانی کودکان پریشان حال در درمانگاهی در تورنتو می‌پردازد. در این فیلم هم، مانند بسیاری از فیلم‌های دیگر کینگ، علاوه بر خود موضوع، حضور مداخله گرایانهٔ دوربین است که باعث بحث و جنجال می‌شود. امّا نتیجه هر چه هست، هم یک فیلم و هم یک متن قابل بحث و بررسی، از آب در آمده است.

در سال ۱۹۵۲ NFB ادارهٔ مرکزی خود را از اوتاوا به ساختمان‌های فعلی در مونترال نقل مکان داد؛ ولی تنها در سال‌های پایانی دههٔ ۵۰ بود که کبکی‌ها تکانی به خود دادند تا موقعیت خود را در درون این نهاد بهبود بخشند. دستمزد پائین‌تر اهالی کبک و نداشتن نماینده در پُست‌های رده بالا در NFB نمونه‌ای از گرفتاری‌های مهّم دو قوم فرانسوی و انگلیسی در طول تاریخ کانادا بوده است. یکی دیگر از دلایل نارضایی کبکی‌ها، مطرح نشدن فرهنگ فرانسوی‌شان در فیلم‌های کانادایی بود. منصوب کردن فردی از اهالی کبک به عنوان رئیس کمیسیون سینمایی در سال ۱۹۵۷ و پیروزی حزب لیبرال با شعار «انقلاب آرام» به رهبری رونه لوسک در انتخابات ایالت کبک در سال ۱۹۶۰، الگوهای قدیمی را دگرگون کرد. بنابراین در سال ۱۹۶۲ یک استودیوی جداگانهٔ فرانسوی به موازات استودیوهای دیگر مشغول به کار شد که فیلمسازانی چون میشل برو، ژیل گرو و پیر پرو تحت حمایتش فیلم می‌ساختند.

پیشرفت‌های تکنولوژیک که «سینمای خیابانی» و بدون واسطه را امکان پذیر کرده بود حالا از سوی کبکی‌ها برای نشان دادن «متمایز» بودن کبک به کار گرفته شد. فیلمی ساختهٔ گرو تحت عنوان Les Raquetteurs Raquette (به معنای وسیله‌ای چون تخته‌های اسکی است که با آن روی برف راه می‌روند؛) با وجود مخالفت‌هایی که با آن شد، به نمایش درآمد و تبدیل به «قطع‌نامه»ای برای دیگر فیلمسازان کبکی شد. این فیلم در کنگرهٔ سالانهٔ جماعت raquetteurs در سال ۱۹۵۸ فیلمبرداری شد و نحوهٔ کار هم بدین‌گونه بود که دوربین میشل برو خود همچون یکی از شرکت کنندگان این گردهمایی، در جشن‌های خیابانی و در مسابقه‌ها شرکت کرد. قواعد این «سینمای مستقیم» - دوربینی که به همه جا سرک می‌کشد، خودداری از زیبا جلوه دادن موضوعات فیلمبرداری شده، فقدان صدای روی تصویر، طرد نگاه کارت پستالی و توریستی، نگرش ایدئولوژیک فیلمساز نسبت به موضوع - همگی تبدیل به رویکرد سیاسی بلاواسطه به سینما و شگردی شد که فیلمسازان کبکی آن را به عنوان بداعت کار خود عنوان کردند. جالب توجه‌ترین فیلمی که به این شیوه در NFB ساخته شد، ***در پی دنیا***، کار پیر پرو است که در آن دوربین میشل برو، سنت سالانهٔ ماهی خاویارگیری در (جزایر) Ile - aux - coudres را به تصویر کشیده است. «سینمای با کلام» (Cinéma de parole) پرو، در روندی تکاملی، ولی متمایز از «سینمای ناظر» ی بود که قبلاً به آن پرداخته می‌شد؛ حالا مشارکت نزدیکی با موضوع و تأکیدی بر سنت»، برای بیان زندگی اجتماعی و خواسته‌های مردم، در فیلمسازان دیده می‌شد.

NFB، به عنوان زمینه‌ساز پرورش استعدادها، جای گاه مهّمی را در تاریخ سینما و تلویزیون کانادا اشغال کرده است. بسیاری از تهیه‌کنندگان و گردانندگان اصلی صنعت سینمای کانادا و بسیاری از فیلمسازانش، زندگی حرفه‌ای خود را از NFB آغاز کرده‌اند. به طور غیرمستقیم، بریتانیا نیز از این موقعیت بهره برد: سیدنی نیومن، از پیش‌گامان تلویزیون بریتانیا در دههٔ ۶۰ و چندین نسل از انیمیتورهای کانادایی که در NFB آموزش دیده بودند، راه ریچارد ویلیامز (***چه کسی برای راجر رابیت پاپوش دوخت***) (۱۹۸۸)، و جورج دانینگ (زیر دریایی زرد ۱۹۶۸) را در پیش گرفتند و به بریتانیا رفتند. ولی از همه مهّم‌تر، NFB تأثیر خود را در زیبا شناختی فیلمسازی در کانادا باقی گذاشت و یک سینمای کانادایی متمایز به وجود آورد.

پل آنکا، موضوع مستند تحسین شدهٔ پسر تنها (۱۹۶۱)، اثر ولف کونیگ و رومن کروینژر

تولید فیلم‌های سینمایی

در دههٔ ۲۰ میلادی، ارنی شیپمن استودیوی موفقی در ترنتون به راه انداخته بود و فیلم‌های صامتی می‌ساخت که موضوع آنها معمولاً در کوه‌ها و دشت‌های کانادا می‌گذشت. ولی ستارگان فیلم‌هایش به تدریج به هالیوود مهاجرت کردند. مری پیکفورد، فی ری، والتر پیجون و نورما شرر با رفتن به ایالات متحد، الگویی شدند برای هنرمندان مهاجر نسل‌های بعد: جسیکا تندی، دانالد ساترلند، ژانویو بوژولد، دن آیکروید، مایکل جی. فاکس، ریک مورانیس، جان کندی، نورمن جویسون، ایوان ریتمن و جیمز کامرون، همگی از آن جمله‌اند. با ظهور سینمای ناطق، صنعت سینمای کانادا هم کم و بیش مضمحل شد. امّا در سال‌های نخستین دههٔ ۳۰، از طریق مادهٔ و تبصره و دستورهای دولتی، تلاش‌هایی برای محدود کردن پخش بدون ضابطهٔ فیلم‌های آمریکایی در بازار کانادا صورت گرفت. امّا این تلاش‌ها به جایی نرسید چون به درستی روشن نبود که نیّت بانیان امر جنبه‌ای تجاری دارد یا فرهنگی؛ برای حفظ بازار داخلی است یا جهت جلوگیری از گونه‌ای تهاجم فرهنگی؟ در واقع، این کوشش‌ها به شکست انجامید زیرا وارد کنندگان و پخش کنندگان فیلم‌ها کاری کاملا قانونی انجام می‌دادند. مشکل اساسی از جای دیگری آب می‌خورد: مسأله، تنها به تدبیرهای هوشمندانه شرکت‌های پخش آمریکایی مربوط نمی‌شد، مهّم، فقط شرکت‌های خوب کانادایی چه از نظر فرهنگی و چه از نظر تجاری بود که توان رقابت با فیلم‌های آمریکایی را نداشتند.

از سویی کانادا تبدیل به یکی از شعبات صنعت سینمای آمریکا شد و از سوی دیگر از طرف بریتانیایی‌ها مورد سوء استفاده قرار می‌گرفت. از ۱۳ فیلم بلندی که در کانادا در سال‌های ۳۰ میلادی ساخته شده‌اند هیچ نسخه‌ای بر جای باقی نمانده است. در دههٔ ۴۰ و ۵۰ تعدادی فیلم به صورت مستقل در کبک ساخته شدند ولی تنها در دههٔ ۶۰ بود که ساختن فیلم‌های سینمایی جداً در رأس امور فیلمسازی در کانادا قرار گرفت.

دان هالدین فیلم **خشکی‌نشینان** را در سال ۱۹۶۳ در استودیوهای NFB ساخت. این فیلم که براساس مشقات خشک‌سالی و رکود اقتصادی دههٔ ۲۰ و ۳۰ میلادی و مشکلات کشاورزان کانادایی در آن دوره ساخته شده، وفادارانه، و یا بهتر گفته باشیم، به گونه‌ای حسرت بارانه قواعد فیلم‌های مستند NFB را دنبال می‌کند. نتیجه، اثری است واقع‌گرایانه و تلخ که تر و تازگی سینمای واقع‌گرای بریتانیای آن دوره را ندارد. امّا

فیلم‌های سینمایی دیگری نیز ساخته شدند. فیلم **هیچ کس *خداحافظی نکرد*** (دان اوون ۱۹۶۴) بر پایهٔ یک فیلمنامهٔ ۳۰ صفحه‌ای و با دوربین روی دست، به گونه‌ای بدیهه سازانه و زنده به نارضایی نوجوانان می‌پرداخت. این فیلم با لحنی خوش بینانه‌تر و با ظرافت بیشتر، با موفقیت در نیویورک به نمایش درآمد و در واقع اولّین رخنهٔ نفوذی فیلم‌های کانادایی در بازار ایالات متحد بود. در استودیوی فرانسوی NFB، ژیل گرو، متأثر از موج نوی فرانسه، ***گربه‌ای در کیف دستی*** (۱۹۶۴) را ساخت. این فیلم که هوشمندانه‌تر از فیلم دان اوون به مسائلی چون هویت ملی و آزادی فردی پرداخته بود. بلافاصله به عنوان نقطهٔ عطفی در سینمای کبک به شمار می‌آمد. اولین فیلم ژیل کارل به نام ***زندگی بی‌دغدغهٔ لئوپولدزد***. به عنوان یک فیلم مستند کوتاه دربارهٔ برف‌روبی در مونترال شروع و در عوض به صورت یک فیلم سینمایی بلند تمام شد. حرفهٔ فیلمسازی کارل در دههٔ ۷۰ هم ادامه یافت و آثار او از جمله **مرگ یک هیزم شکن** (۱۹۷۲) و ***فرشته و زن*** (۱۹۷۷) با نقش‌آفرینی کارول لور نشان دهندهٔ سبک خلاقانهٔ او در زمینهٔ فیلمسازی است.

کبک

در دههٔ ۷۰، سیدنی نیومن شبکه تلویزیونی BBC را رها کرد و به کانادا برگشت تا ریاست NFB را برعهده بگیرد. نیومن آخرین فرد غیر - فرانسوی زبان بود که به چنین سمتی برگزیده می‌شد و ریاستش نیز درست مصادف بود با دورهٔ جدیدی از مبارزات ملی‌گرایانهٔ ایالت کبک. در اواخر دههٔ ۶۰ موقعیت سیاسی در کبک، [بخصوص پس از نطق معروف ژنرال دوگل و شعار «زنده باد کبک آزاد!» او در سال ۱۹۶۷] به بی‌ثبات‌ترین دوران خود رسیده بود. گرانیده بود. «حزب کبک» PQ به رهبری لیبرال کهنه کار رونه لوسک در سال ۱۹۶۸ تشکیل شد و جبههٔ آزادی بخش کبک (FLQ) شروع به تظاهرات خیابانی و زد و خورد با پلیس کرده بود. موقعیت سیاسی با ربوده شدن وابستهٔ تجاری سفارت بریتانیا و یک وزیر کبکی توسط FLQ، بحرانی شد. وزیر کبکی به قتل رسید و در پی آن نیروهای ارتش در خیابان‌ها مستقر شدند و صحبت از اقدامات پیش‌گیرانهٔ جنگی به میان آمد.

ناشیانه برخورد کردن با این بحران توسط حزب لیبرال کبک - که قدرت را در دست داشت - به دستگیری صدها نفر و، زیر پا گذاشتن حقوق ابتدایی افراد جامعه منجر شد و راه را برای پیروزی حزب کبک P.Q. هموار نمود.

این دوران، دوران طلایی NFB و سینمای کبک بود. فیلم‌های این دوران منعکس کنندهٔ زندگی (مستند یا تخیلی) آدم‌های جامعه بود. فرامین (۱۹۷۴)، ساختهٔ میشل برو که جایزهٔ مشترک جشنواره کن سال ۷۵ را از آن خود کرد، با روایت تخیلی ماجرای دستگیری ۵ نفر، موضعی «استقلال طلبانه» اتخاذ کرده بود. ***زندگی دشواری داریم*** ۱۹۷۰) ساختهٔ دنیس آرکان که سال‌ها بعد در ۱۹۷۶ به نمایش درآمد. مستندی دربارهٔ وضعیت کاری کارگران کارخانه‌های نساجی کبک بود. این فیلم واکنش شدیدی از سوی مدیران NFB به دنبال داشت که آن را به بهانهٔ «نادرست بودن» توقیف کرده بودند. آرکان بی‌اعتنا به این مساله فیلمی سیاسی به نام Réjeanne Padovani (۱۹۷۳) ساخت که در آن دنیای فاسد نخبگان کبک به تصویر کشیده شده بود. امّا احتمالاً جذاب‌ترین و به یادماندنی‌ترین فیلم این سال‌ها دومین ساختهٔ کلودژوترا تحت عنوان ***عموی من آنتوآن*** (۱۹۷۱) است که یادآوری مفرح و نوستالژیک دوران نوجوانی در یک شهر کوچک دههٔ ۵۰ کبک هنگام عید نوئل است. نگاه کاوش‌گرانه ژوترا به این حکایت بومی، از فیلم ***عموی من آنتوآن*** یک موفقیت تجاری در کبک و سایر کشورهای دنیا ساخت و ثابت کرد که یک سینمای ملی خوب، حّد و مرز نمی‌شناسد.

دوران CFDC و تله فیلم کانادا

در ۱۹۶۸، پس از سال‌ها رایزنی، دولت فدرال، نهادی به نام مؤسسهٔ گسترش فیلم کانادا را پایه‌گذاری کرد که هدفش حمایت‌های مالی از صنعت سینمای کانادا و بدین ترتیب، تشویق و ترغیب بخش خصوصی به فیلمسازی بود. قوانین جدید - به بخصوص در فقدان شرکت‌های آمریکایی - موقعیتی طلایی برای شرکت‌های داخلی به وجود آورد تا از هر بند و تبصرهٔ قانونی استفاده کنند و پول مالیات دهنده‌های کانادایی را به جیب‌های خود بریزند. در این سال‌های معروف به «معافیت مالیاتی»، تب تولید فیلم‌های مشترک، کانادایی‌ها را فراگرفت. گذشته از تعداد زیادی فیلم‌های پیش‌پا افتاده، معدودی چشم‌گیر بودند و بعضی از تولیدات مشترک با فرانسه، از جمله در ***جستجوی آتش*** (۱۹۸۱) ساختهٔ ژان - ژاک آنو و ***آتلانتیک سیتی*** (۱۹۸۰) به کارگردانی لویی مالی و با شرکت برت لنکستر، فروش خوبی داشتند. تولید مشترکی با بریتانیا به نام ***ناپدید شدن*** (۱۹۷۷)، تریلر مهمی با شرکت دانالد ساترلند، به دست فراموش سپرده شده است. دو فیلم نوجوانانه، Porky's (۱۹۸۱ - باب کلارک) و ***کوفته قلقلی*** (۱۹۷۹ ساختهٔ ایوان ریتمن و با شرکت بیل موری) تبدیل به پر فروش‌ترین فیلم‌های کانادایی شدند و در مقابل، از سوی منتقدین کانادایی به عنوان فیلم‌هایی بی‌ارزش مورد انتقاد قرار گرفتند. قوانین سینمایی

دیوید کرانبرگ (-۱۹۴۳)

دیوید کرانبرگ، فیلمنامه‌نویس و کارگردانی که شهرتی نسبی و طرفدارانی پر و پا قرص پیدا کرده از همان سینمای «پارانه‌ای» دولتی و ژانر فیلم‌های ترسناک سر برون آورده است. ارتباط بدون قید و بند او با هالیوود موجب شد که فیلم‌های نامتعارف و کوبنده‌اش به شهرتی قابل توجه در ایالات متحد و دنیا کسب کنند. کرونبرگ در شهر تورنتو و در یک خانوادهٔ لیبرال و غیر مذهبی - یهودی بزرگ شده است. دوران کودکی او پر بوده است از موسیقی و کتاب. مادر او نوازنده و پدرش روزنامه‌نگار و کلکسیونر مشتاق کتاب بوده است. کرونبرگ خردسال پیوسته غرق مطالعهٔ «کامیک بوکس» های علمی - تخیلی و ترسناک بود. در دانشگاه تورنتو رشتهٔ تحصیلی خود را از بیوشیمی به ادبیات انگلیسی تغییر داد و فیلم‌های او تأثیر این سال‌ها و ترکیب غریب مشغولیت‌های علمی - ادبی آن دوران را به خوبی به نمایش می‌گذارند.

فیلم‌های اولیهٔ او **استریو** (۱۹۶۹) و **جنایت‌های آینده** آمیزه‌ای از فیلم‌های زیرزمینی هنری و علمی - تخیلی هستند. علاقهٔ او به ژانر فیلم‌های ترسناک به علاوه محبوبیت خود ژانر در دههٔ ۷۰ و ۸۰ به کرونبرگ فرصت داد که به جای ادامهٔ راه در سینمای آوانگارد وارد جریان اصلی فیلمسازی شود. نخستین فیلم‌های کرونبرگ که از پخش بهتری در کانادا بهره بردند، **ترس و لرز** (یا) **آنها از اندرون آمدند** ۱۹۷۹ و **همزاد** (۱۹۷۹) همگی توسط هیئت ملی فیلم کانادا سرمایه‌گذاری شده بودند. این سه فیلم در واقع «سه گانه‌ای» را تشکیل می‌دهند که کرونبرگ در آنها تغییر و تبدیل نمادین جسم انسان را به نمایش می‌گذارد؛ این تغییر جسمانی خویشتن‌داری فرد را از او سلب می‌کند و مختل شدن وجود فرد تهدیدی می‌شود برای اختلال در کار جامعه. این بحث که آیا کمک مالی دولت به تولید چنین فیلم‌های ترسناکی تناسبی هم با کارهای فرهنگی دارد یا خیر در مجلس کانادا هم مطرح شد، ولی به خاطر موفقیت تجاری این فیلم‌ها کرونبرگ موفق شد که بدون دغدغه وارد حیطهٔ سینمای کاملاً تجاری شود. فیلم **اسکنرز** ساختهٔ ۱۹۸۰ این تغییر و دگرگونی را تأیید کرد؛ او با این فیلم به آن چنان موفقیتی دست یافت که برای تولید فیلم بعدی خود از بودجه‌ای قابل توجه و پخش فیلم توسط کمپانی یونیورسال برخوردار شد. **ویدئو دروم** ۱۹۸۲ یک فیلم تخیلی پریشان کننده دربارهٔ خشونت تلویزیونی و دخول این رسانه به جسم انسان جهت کنترل سیاسی جامعه بود. به رغم فروش متوسط **ویدئو دروم**، همین فیلم پای کرونبرگ را به هالیوود باز کرد. از آن زمان تاکنون او توانسته است که همان «پیوند بدون قید و بند» را با هالیوود ادامه دهد و در عین حالی که به فیلمسازی در کانادا ادامه می‌دهد فیلم‌های خود را از طریق شرکت‌های بزرگ آمریکایی پخش کند؛ پیوندی که خود کرونبرگ به منزلهٔ «معامله‌ای خطرناک با شیطان» توصیفش می‌کند. او فیلم **منطقهٔ مرده** ۱۹۸۳ را برای **دینو** دولارنتیس ساخت؛ تهیه کننده‌ای که ورشکستگی دیرینه‌اش فیلم را تقریباً به نابودی کشاند تا آن که کمپانی فوکس به دادش رسید. بازسازی **مگس** (۱۹۸۶) دربارهٔ تغییر و دگرگونی جسمانی یک دانشمند توسط شرکت مل‌بروکس تهیه و به وسیله فوکس پخش شد.

پس از آن کرونبرگ از ژانر فیلم‌های ترسناک به معنای اخص کلمه قدری فاصله گرفت - به رغم آن که آثارش آن حال و هوای توّهم‌زا و وحشت‌زا را حفظ کردند. **همزادان** ۱۹۸۶ براساس داستان واقعی فروپاشی روانی دو پزشک زنان دوقلو ساخته شده است. کرونبرگ که پیش از این هم به شدت تحت تأثیر آثار ویلیام اس باروز و تأملات او دربارهٔ مواد مخدر، علم و کنترل ذهن بود در سال ۱۹۹۲ فیلم **سور عریان** را بر پایهٔ معروف‌ترین رمان او ساخت. فیلم **ام باترفلای** (۱۹۹۳) نیز اقتباس از یک نمایش موفق براساس شخصیت‌هایی تاریخی است. در حالی که قهرمانان «تک افتاده» او به سفرهایی دهشتناک و فراسوی مرزهای شناخته شده سوق داده می‌شوند، کرونبرگ در تمامی فیلم‌های خود به مضمون مورد علاقه‌اش، یعنی حدود و تعریفی که از انسان می‌شود به دست داد، می‌پردازد. او پیوسته از فن‌آوری سینمایی و قابلیت‌هایش استفاده کرده تا تأثیرهایی غیرواقعی و تکان دهنده در ناخود آگاه تماشاگر به وجود آورد.

واکنش‌هایی که منتقدین به فیلم‌های کرونبرگ نشان می‌دهند به شدت در مقابل یکدیگر قرار می‌گیرند. در حالی که خود کرونبرگ و بسیاری از منتقدین فیلم‌های او را تراژیک و حتی قدری شکسپیری می‌بینند، برخی از منتقدین مانند رابین وود، انزجار او از جسم و جنسیت در آثار او را ردیابی می‌کنند و این را از نظر سیاسی پای مرتجع بودن او می‌گذارند. احتمالاً دارد که این واکنش از آنجا ناشی می‌شود که فیلم‌های کرونبرگ با یک تفکر سیاسی آزادمنشانه - حالا جنسی یا غیر - سرسازگاری ندارد.

به هر تقدیر آن چه از فیلم‌های کرونبرگ «آزاد» می‌شود، چیزی مطبوع و دلپذیر نیست؛ آن چه بیرون می‌زند رودررویی نیروهایی در آن واحد شخصی و اجتماعی، روانی و تکنولوژیک در دنیایی است که بیش از پیش ماشینی و عقلانی شده و در عین حال دیوانه و پریشان است.

ادوارد آر. اونیل

گزیده فیلم‌شناسی

استریو (۱۹۶۹) همزاد (۱۹۷۹) آنها از اندرون آمدند (۱۹۷۹) ویدئو دروم (۱۹۸۲) منطقه مادر (۱۹۸۳) مگس (۱۹۸۶) ام باتر فلای (۱۹۹۳)

کتاب شناسی

Cronenberg, David(1992), Cronenberg on Croneberg.
Handling, Piers (ed.) (1983), The Shape of Rage: The Films of David Cronenberg.

صحنه‌ای از سورعریان (۱۹۹۲)، برداشت دیوید کرونبرگ از کابوس‌های ویلیام باروز

جدید موجب گردیدند که تد کوچف پس از یک دوره فیلمسازی موفق در بریتانیا، به کانادا برگردد و ***کارآموزی دادی کراویتز*** (۱۹۷۴) را بسازد. امّا کوچف در واقع «سری» به کانادا زده بود چرا که بعد به ایالات متحد مهاجرت کرد و همان جا بود که اولین و بهترین ***رامبو*** را به نام ***خون اصیل*** ساخت.

به هر تقدیر، سال‌های «معافیت مالیاتی» برای بخش خصوصی، تعدادی تولیدکننده و فیلمساز در بطن خود پروراند و از آن آشفته بازار نیز یک فیلمساز بزرگ سر برون آورد: دیوید کرانبرگ.

از همان فیلم‌های دانشجویی و کوتاه کرونبرگ معلوم بود که فیلمسازی عزیزی در راه است، او فیلم ***استریو*** (۱۹۶۹) را با کمک بلاعوض شورای کانادا ساخت ولی فیلم ***جنایت‌های آینده*** با بودجهٔ ۱۵ هزار دلاری مؤسسهٔ گسترش فیلم کانادا (CFDC) ساخته شد. کار واقعی کرونبرگ در سینما با فیلم ***ترس و لرز*** (۱۹۷۵) آغاز گردید که به نام ***جنایت‌های انگلی*** هم معروف است؛ این فیلم توسط ***ایوان ریتمن*** و دیگران تهیه و از سوی CFDC حمایت مالی شد. مدیران CFDC از فیلمنامهٔ ***ترس و لرز*** بیزار و متنفر بودند؛ آنها در واقع «به زور» وادار به این کار شدند و پس از نمایش فیلم هم به خاطر این حمایت مالی، به شدت مورد انتقاد قرار گرفتند.

در فهرستی که یک منتقد کانادایی به نام مارتین فلمن تهیه کرده، فیلم ***ترس و لرز*** به عنوان بدترین فیلمی که CFDC تهیه کرده، دیده می‌شود؛ این فیلم ضمناً از سوی تمامی دست اندرکاران اصلی صنعت سینمای کانادا طرد و منفور شناخته شده است. ولی ***ترس و لرز*** - که قصه‌اش ظاهراً دربارهٔ هجوم حشرات به عمارتی در مونترال است - فیلمی است که در ۴۰ کشور دنیا پخش شده و ۵ میلیون دلار فروش کرده است: بنابراین با در نظر داشتن هزینهٔ ۱۸۰ هزار دلاری آن، منفعت زیادی کرده و در واقع بزرگ‌ترین موفقیت تجاری CFDC در طول سال‌های سرمایه‌گذاری آن محسوب می‌شود. با نمایش ***هار*** (۱۹۷۷)، قوهٔ بصری و محتوای فیلم‌های کرونبرگ، به جای واکنش‌های منفی و تنگ نظرانه، مورد ستایش منتقدین قرار گرفت و طرفدارانش - به بخصوص در فرانسه و بریتانیا - افزایش یافتند. CFDC در سرمایه‌گذاری تمامی فیلم‌های بعدی او - از جمله ***همزاد*** (۱۹۷۹)، ***پویش گران*** (۱۹۸۰) و ***ویدئو دروم*** (۱۹۸۲) - که در کانادا ساخته شدند، سهیم بود.

در نخستین سال‌های دههٔ ۸۰ دولت فدرال با پایه‌گذاری ***تله فیلم کانادا*** پای‌بندی بیشتری نسبت به بهبود صنعت سینما از خود نشان داد؛ دولت متعهد شد کنترل بیشتری روی محتوای «کانادایی» فیلم‌ها از خود نشان دهد و بر حمایت مالی خود بیفزاید. این بار سیاست حمایت دولت از محصولات داخلی، بیشتر در مورد تولیدات تلویزیونی اعمال شد. به خاطر وجود چندین شبکه تلویزیونی و به رغم آن که میزان ۲۰ درصد تماشاگران تلویزیون برای یک برنامه (بالای ۵ میلیون بیننده) آمار بالایی محسوب می‌شد، درآمدی که از پخش آگهی‌های تبلیغاتی به دست می‌آمد جهت تولید برنامه‌های جدید، کافی به نظر نمی‌آمد. تهیهٔ یک فیلم تلویزیونی کانادایی حدوداً همان قدر خرج برمی‌دارد که خرید چندین فیلم آمریکایی مشابه، حال اگر قرار باشد که فیلم کانادایی از تلویزیون پخش شود، در مرحلهٔ اوّل باید به اندازهٔ کافی فیلم کانادایی ساخته شود.

بنابراین صندوق مالی تلویزیون پرداخت ۴۹٪ هزینهٔ هر برنامه‌ای را تقبل کرد. امّا در طی همین نقل و انتقالات، فیلیپ بورسوس ، فیلمی به نام ***روباه خاکستری*** با شرکت ریچارد فارنسورث و ستارهٔ کانادایی، ***جکی باروز*** ساخت. موفقیت تجاری نسبی این درام - دربارهٔ یک کاوبوی مسن و شریف در اواخر قرن نوزدهم - از تمامی جهات به صنعت سینمای کانادا کمک کرد. در سال‌های بعد نیز چند فیلم دیگر کانادایی در کشورهای مختلف پخش شدند. دانیل پتری کارگردان کانادایی به کانادا برگشت تا فیلم جوانانه‌ای تحت عنوان ***پسرک خلیج*** ۱۹۸۴) بسازد. همین فیلم باعث شد که ***کایفر ساترلند*** پایش به هالیوود باز شود. در سال ۱۹۸۵، سندی ویلسون که در آمریکا کار می‌کرد. اولین فیلم بلند خود را با نام ***دختری عموی آمریکایی من*** ساخت، این فیلم و... هم مضمونی جوانانه داشت ولی با جایگزین کردن یک دختر کوچک سرزنده به جای پسر مسأله‌دار همیشگی، تغییری اساسی در این ژانر داد. در سال ۱۹۸۵ جان پیژ فیلمی کم خرج به نام ***موج جنایت*** ساخت و لئون مار فیلم رقص در تاریکی را کارگردانی کرد. این فیلم در موقع نمایش خود در بریتانیا توسط درک مالکوم منتقد روزنامهٔ گاردین، به شدت مورد انتقاد قرار گرفت و سپس همین جناب علناً از کردهٔ خود اظهار ندامت کرد و آن را جزو فهرست ده فیلم برتر سال ۱۹۸۵ خود قرار داد. در میانهٔ سال‌های ۸۰ اختیارات مالی تله فیلم کانادا، تولیدات سینمایی را هم در برگرفت. در سال ۱۹۸۶ سه عدد از مهم‌ترین فیلم‌های این دوره به نمایش درآمدند:

من آواز پریان دریایی را شنیده‌ام ساختهٔ پاتریشیا رُزما ***سقوط امپراطوری آمریکا*** به کارگردانی ***دنیس*** و تماشاکردن خانوادگی، کار آتوم اگویان. رُزما اگر چه جایزهٔ جوانان جشنوارهٔ کن را از آن خود کرد ولی در کوشش‌های بعدی خود ناکام ماند.

امّا برعکس، آرکان و اگویان پایهٔ موفقیت‌های خود را بیش از بیش مستحکم کردند: آرکان با فیلم بعدی خود **مسیح مونترال** که آمیزه‌ای «خطری» از تئاتر و مذهب بود، در جشنوارهٔ فیلم لندن در سال ۱۹۸۹ مورد استقبال فراوان قرار گرفت؛ لوتر بلوتو هنرپیشهٔ اوّل فیلم هم در اجرای نمایشی این کار در کشورهای مختلف دنیا، بسیار موفق بوده است. تولیدات متعدد اگویان از جمله ***قطعات ناطق*** (۱۹۸۹)، ***تنظیم‌کننده*** (۱۹۹۱) و ***اِگزوتیکا*** (۱۹۹۳) توانایی‌های او را در استفاده از رسانهٔ سینما جهت تفهیم نگرش نامتعارفش به مضمون‌های روایی به اثبات می‌رسانند. آرکان و اگویان هر دو به گونه‌ای بحث‌انگیز به مشکلات دنیای معاصر می‌پردازند. فیلم‌های اگویان بیش از ساخته‌های آرکان، به سینمای مستقل نزدیک است: پهنه‌ای که در آن ساختارهای قصه‌گویی قراردادی، لزوماً نقشی در پویایی فیلمسازی ندارند.

تله فیلم کانادا نقشی اساسی و مهم در تهیهٔ این فیلم‌ها بر عهده داشته و موجب پایه‌گذاری هیئت‌های مشابه دیگری در شهرستان‌ها شده است.

در کِبِک، انجمن سینمایی کِبِک بر پایهٔ الگوهای اروپایی در دههٔ ۷۰ بنیان گذاشته شد؛ و سپس مؤسسه عامّ سینمایی گسترش یافت و تمامی بخش‌های فرهنگی کِبِک را دربر گرفت. بنابراین تولید محصولات سینمایی در این دوران پربار فقط محدود به مراکز پر جمعیتی چون تورنتو و مونترال نمی‌شد. در ایالت پروی گی‌مدن فیلم‌هایی نامتعارف و تجربی به نام ***حکایت‌هایی از بیمارستان گیملی*** (۱۹۸۸)، ***ملک مقرب*** ۱۹۹۰ و ***مراقب*** ۱۹۹۲ Careful ساخت؛ او در این فیلم‌ها برای بازگویی افسانه‌های فولکوریک و پر ابهام شمال کانادا، از سبک و تکنیکی استفاده کرده که یادآور فیلم‌های دوران صامت است.

در همان حال NFB فیلم‌های کم‌خرجی تولید می‌کرد که به مسائل روز کانادا می‌پرداختند. **نود روز** (۱۹۸۵) ساختهٔ جیل واکر و ***به کانادا خوش آمدید*** (۱۹۸۹) هر دو به مسأله مهاجرین می‌پرداختند: **نود روز** با لحنی بامزه به قضایای ازدواج‌های مکاتبه‌ای اشارت داشت و فیلم دوّم، با لحنی جدّی، موضوع ورود پناهنده‌های تامیل (سریلانکایی) به سواحل کانادا را به تصویر می‌کشید. اسمیت ضمناً فیلم‌های دیگری دربارهٔ جامعهٔ سیاه‌پوستان مونترال به نام ***در برزخ*** (۱۹۶۸) و در مورد فقر و بزهکاری، تحت عنوان ***قطار رؤیاها*** (۱۹۸۷) ساخته است. غالب بازیگران این محصولات NFB غیرحرفه‌ای بودند که توسط آنها، سازندگان این فیلم‌ها می‌توانستند سینمایی حقیقتاً واقع‌گرایانه ارائه دهند. امّا احتمالاً موفق‌ترین فیلم این دوران، ***محفل غریبه‌ها*** اثر ***سینتیا اسکات*** است. این فیلم، حکایت گروهی زن مُسن است که با خراب شدن اتوبوسی که آنها را به گشت و گذار آورده، در نواحی روستایی کِبِکِ سرگردان و مستأصل شده‌اند. در حالی که این زنان هشتاد و چند ساله و غیرحرفه‌ای، در این گوشهٔ پرت با یکدیگر آشنا می‌شوند و مجبورند روی پای خود بایستند تا گلیم‌شان را از آب بیرون بکشند، اسکات هم از این موقعیت استفاده کرده و درام ماجرا را شکل داده است.

انیمیشن

در طول این دوران NFB به تولید مجموعه‌ای محکم از فیلم‌های مستند ادامه داد که به شرکت‌های تلویزیونی در سراسر دنیا فروخته شدند. امّا احتمالاً مهّم‌ترین دستاوردهای NFB در زمینهٔ انیمیشن بوده است. مک لارن در سال ۱۹۸۷ درگذشت ولی پای‌بندی او به نوآوری و تجربه آموختن، ادامه یافت. کارولین لیف که در ایالات متحد به کار انیمیشن با کمک شیشه و ماسه مشغول بود و جوایزی هم کسب کرده بود. در اوایل سال‌های ۷۰ به NFB پیوست. لیف از همان فن‌آوری برای تعریف افسانه‌ای قدیمی مربوط به قوم ***اسکیمو*** به نام ***جغدی که با یک غاز ازدواج کرد*** (۱۹۷۴) بهره گرفت. ولی برای ساختن فیلم ***خیابان*** (۱۹۷۶) جهت روایت قصهٔ کوتاه کای ریچلر از نقاشی بر روی شیشه استفاده کرد. در المپیک انیمیشن لوس آنجلس در سال ۱۹۸۴ که هیئت داورانش متشکل از ۵۰ فیلمساز و منتقد از سراسر دنیا بودند، ***خیابان*** پس از ***قصهٔ قصه‌ها*** ساختهٔ نورشستین به مقام دوّم دست پیدا کرد. لیف پس از وقفه‌ای در کار انیمیشن خود، در سال ۱۹۹۰ به بخش فرانسوی استودیوهای انیمیشن NFB برگشت و فیلم ***دو خواهر*** را ساخت. لیف یک سال و نیم از وقت خود را صرف خراشاندن فیلم‌های ۷۰ میلی‌متری کرد تا عمق خراش‌هایش باعث شود که لایه‌های رنگی زیر لایهٔ حساس فیلم خود را نشان بدهند. ***دو خواهر*** برندهٔ ۱۰ جایزهٔ بین‌المللی شد.

در طی سال‌ها، NFB میزان بسیاری از انیمیشن سازان معروف بین‌المللی بود که در پهنهٔ وسیعی از سبک‌ها و تکنیک‌های مختلف کار کردند. تأثیر کار آنها کاملاً در فرهنگ انیمیشن NFB جذب شده و باعث گردیده که همه ساله کارهای هر دو استودیوی فرانسوی و انگلیسی NFB در جشنواره‌های انیمیشن بین‌المللی شرکت داشته باشند. در میان میهمانان انیمیشن NFB، مبتکران تکنیک **Pinscreen**، الکساندر الکسیف و کلر پارکر به چشم می‌خورند که از این فن‌آوری در

ساختهٔ ۱۹۳۳ خود **شبی در کوه‌های لخت و عریان** استفاده کرده‌اند. **ژاک دروئن** از همان تکنیک برای ساختن Mindscape (۱۹۷۶) بهره گرفته و برندهٔ جایزه‌ای هم شده است. انیمیتورهای دیگری چون **پل دریسن** و کوهودمن از هلند، کارولین لیف از ایالات متحد، ایشوپتال از هند، سال‌های طولانی از زندگی حرفه‌ای خود را در NFB گذرانده‌اند و فیلم‌هایشان جوایز متعددی را از آن خود کرده‌اند.

از برندگان اخیر جوایز بین‌المللی باید از ریچارد کوندی و کوردل بارکر نام برد که انیمیشن‌های طنزآمیزشان The Big Snit (۱۹۸۵) و **گربه‌مان برگشت** (۱۹۸۸)، جزو تولیدات کلاسیک NFB هستند. **آلیسون اسنودن** و دیوید فاین که در حال حاضر در بریتانیا کار می‌کنند به خاطر فیلم **جورج و رُزمری** (۱۹۸۷)، شاهکاری از قاب‌بندی و زمان سنجی مفرح و شاد، کاندید جایزهٔ اسکار شدند.

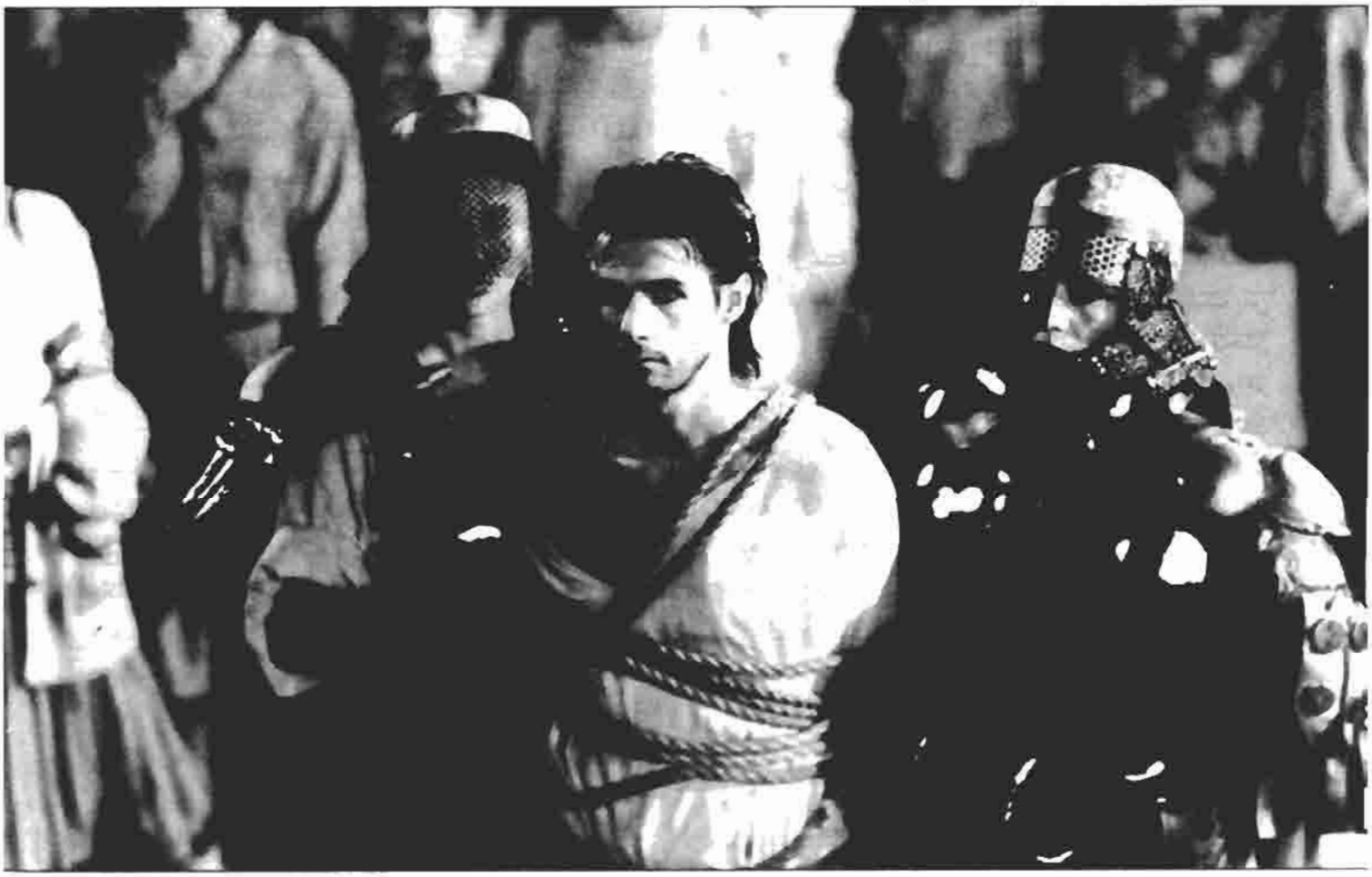
در خارج از حیطهٔ NFB نیز، انیمیشن به اوج شکوفایی خود رسیده است؛ به ویژه در بخش تجاری که سریال‌های انیمیشن برای کودکان منفعت مالی زیادی در بردارد. ولی یک مرد که تنها و خارج از محدودهٔ NFB کار می‌کند، صحنهٔ بین‌المللی را تحت‌الشعاع خود قرار داده است: فردریک بک که در مرکز (فرانسوی) رادیو کانادا کار می‌کند اولین اسکار خود را در سال ۱۹۸۲ با فیلم Crac و دومی را با فیلم خارق‌العادهٔ **مردی که درخت می‌کاشت** |براساس قصهٔ کوتاه و نمایشی نوشتهٔ ژان ژیونو | از آن خود کرد.

در سال ۱۹۹۳، فردریک بک اثر درخشان جدید خود را با نام **رودخانهٔ پر صلابت** به نمایش درآورد که تاریخچهٔ انیمیشنی (کانال) St. Laurence Seaway و دستاورد یک عمر تلاش و کوشش یک هنرمند بود.

سینمای تجربی

یکی دیگر از نهادهای دولتی که از فیلمسازان هنرمند حمایت مالی می‌کند شورای کانادا و معادل‌های آن در سایر نقاط این کشور است. شناخته شده‌ترین فیلمساز تجربی

لوئیز نلوتو در بخش مسیح در فیلم مسیح موسیقی آندرو (۱۹۹۸)



کانادایی، ***مایکل اسنو*** است که آثارش در دههٔ ۶۰ و ۷۰ نسلی از فیلمسازان ساختارگرا را تحت تأثیر قرار داد. یکی از فیلم‌های کوتاه او به نام ***طول موج*** (۱۹۶۷ که «متنی» مهّم در واژگان سینمای آوانگارد به شمار می‌آید، شهرت بین‌المللی او را تثبیت کرد. مشغولیت ذهنی اسنو را دوربین و جایگاه آن نسبت به موضوع [هم موضوع فیلم شده و هم آنها که آن را می‌بینند] تشکیل می‌دهد.

سینمای تجربی کانادا چندان مدیون سنت‌های استعماری پیشین خود نیست و از به تصویر کشیدن مناظر کانادا خودداری می‌کند. برخلاف چشم‌اندازهای بریتانیایی که از نیمهٔ قرن هجدهم با یک خود آگاهی غنایی و رومانتیک در تمامی زمینه‌های هنری آن سرزمین دیده می‌شوند، چشم‌اندازهای کانادا حضوری وحشی وخوفناک دارند: مسأله‌ای که باعث می‌شود مایکل اسنو در فیلمی به نام ***منطقهٔ مرکزی*** (۱۹۷۱) با حرکات عصبی دوربین به آنها (و به تماشاگر) حمله کند. بنابراین سینمای تجربی و زیرزمینی کانادا غالباً کوه‌ها، جنگل‌ها، دریاچه‌ها و دریاها را نادیده می‌گیرد و بیشتر به مسائل روز شهری مثل قومیت و جنسیّت می‌پردازد.

امّا جالب این جا است که در این فیلم‌ها از محتوای سیاسی هم چندان خبری نیست. البتّه آثار جویس وایلند استثناء هستند. ***رژیم و زندگی موش وارانه در آمریکای شمالی*** (۱۹۸۶) برداشت طنزآلودی از اختناق سیاسی در ایالات متحد است؛ و ***عقل و منطق قبل از شور و شوق*** (۱۹۶۹) که عنوان خود را از یکی از نطق‌های پیر ترودو، نخست وزیر کانادا، گرفته حس و حال این نطق را در کنار شور و قدرت چشم‌اندازهای بکر کانادا می‌گذارد و با این کار مسألهٔ اساسی، یعنی هوّیت ملی کانادایی، را زیر سئوال می‌برد: تعداد فیلم‌هایی که چنین کوبنده به این قضیه پرداخته باشند انگشت شمار است.

اسنو و وایلند که هم زمان کار می‌کرده و مدتی نیز زن و شوهر بوده‌اند در زمینه‌های دیگری نیز با موفقیت روبرو بوده‌اند. مجسمه‌های سفارشی اسنو در سراسر کانادا دیده می‌شوند و کارهای دستی وایلند در کشورهای مختلف دنیا به نمایش گذاشته شده‌اند.

نسل‌های بعدی فیلمسازان تجربی کانادا آثاری با شهرت بین‌المللی آفریده‌اند. دیوید ریمر که در غرب کانادا دنباله روی سنت ساختارگرایی بوده است غالباً به کمک فیلم‌های آرشیوی در طول دو دهه به فیلمسازی مشغول بوده که معروف‌ترین‌شان ***موج سواری روی رودخانه تیمز*** (۱۹۷۰) است.

آینده

این روزها در کانادا، حزب کِبک بار دیگر در انتخابات پیروز شده و وعده داده است که ایالت کبک را از قسمت‌های دیگر کانادا جدا می‌کند - ، «هر چه وضع بیشتر تغییر می‌کند، اوضاع همان طور مثل سابق باقی می‌ماند.»، و رکود اقتصادی بدجوری به برنامه‌های فرهنگی لطمه زده است. ولی خط مشی دولت فدرال در زمینه‌های فرهنگی تغییری نکرده و یارانهٔ دولتی از طریق نهادهایی چون تله فیلم کانادا، N.F.B و شورای کانادا به تولیدکنندگان سینمایی پرداخت می‌شود. کمک مالی به سینما در تمامی زمینه‌ها صورت می‌گیرد: برای جشنواره‌های فیلم، برنامه‌های پخش فیلم، دعوت از فیلمسازان خارجی، و یا از طریق سفارتخانه‌ها و دفترهای نمایندگی جهت نمایش فیلم در شهرهای بزرگ دنیا بودجه‌هایی در نظر گرفته شده است. بحث فرهنگ برابر تجارت که همیشه در هنگام صحبت از سرگرمی‌های عمومی مشکل حامیان محصولات داخلی بوده با آمیختن این دو مبحث حلّ شده است: در حال حاضر، سینما جزو بخشی است که به نام «صنایع فرهنگی» نامیده می‌شوند و جایگاهش نیز در میدان سیاست و با ارزش دلاری نیرومند محکم شده است. در حالی که سایر صنایع فیلمسازی ملی در دنیا از پا درآمده‌اند (بریتانیا) و یا در تنگنا قرار گرفته‌اند (فرانسه)، الگوی سینمای کانادا که بر پایهٔ لجوجانه و تعهد و پای بندی بنیان گذاشته شده می‌تواند سرمشق قرار گیرد.

ترجمه: سعید خاموش

کتاب شناسی

Desbarats, Carlo, et al.(1993), Atom Egoyan.

Garel, Sylvain, and Paquet, Andre (eds.)(1992), Les Cinema du Canada.

Handling, Piers (ed.)(1991), The Shape of Rage: The Films of David Cronenberg.

Lowder, Rose(ed.) (1991), The Visual Aspect: Recent Canadian Experimental Films.

Morris, Peter(1978), Embattled Shadows: A History of Canadian Cinema, 1895-1939.

-(1984), The Film Companion: A Comprehensive Guide to More than 650 Canadian Films and Filmmakers.

سینمای نوین آمریکای لاتین

مایکل چنن

اواخر سال‌های ۵۰ (میلادی) سینمای جدیدی در آمریکای جنوبی ظهور کرد که هر کجا بخت جوانه زدن دست داد ریشه دواند و در خصمانه‌ترین موقعیت‌ها رشد کرد؛ اصولاً دشواری و طاقت‌فرسا بودن شرایط اجتماعی ـ سیاسی کشورهای این منطقه، زمینهٔ این شکوفایی شد چراکه این سینما اساسش را بر انتقاد از فقر و ستایش از شورش علیه آن، گذاشته بود.

در مدت ۱۰ ـ ۱۵ سال جنبشی پاگرفت و رشد کرد که نه تنها از این سر تا آن سر قاره را درنوردید بلکه سینمای آمریکای جنوبی را برای نخستین بار به جهانیان معرفی کرد. این سینما در بدو امر بی‌سر و صدا و با پیشگامی‌هایی متفاوت در کشورهای مختلف، از مدرسهٔ مستندسازی «سانتافه» (Santa Fe) در آرژانتین و ظهور «سینمای نو» در برزیل شروع و تا پایه‌گذاری انجمن سینمایی جدید در هاوانا گسترش یافت. تاریخ و مکان پایه‌گذاری این مکاتب و مدارس سینمایی حالا دیگر به تاریخ جدید آمریکای لاتین تعلق دارند. پیشرفت یا عقب‌نشینی سینمای جدید آرژانتین و برزیل همیشه با گشایش یا بسته شدن فضای سیاسی این کشورها ارتباط مستقیم داشته است. سینمای کوبا با انقلاب کوبا عجین شده است. سینمای شیلی عنوان دیگری برای نام بردن از «جنبش اتحاد مردمی» شیلی است که در شروع دههٔ ۷۰ میلادی، سالوادور آلنده را به ریاست جمهوری رساند. ده سال بعد سینمای جدیدی در نیکاراگوئه و ال سالوادور ظهور کرد که احیاگر سینمای مبارزه‌جویانه دههٔ ۶۰، ـ دههٔ مبارزات چه گوارا و پیروانش ـ بود.

پیشگامی و ابتکار عمل‌ها گاه در نقاطی آغاز شد که گمانش نمی‌رفت: مثلاً در «کوزکو» (پرو) که انجمنی سینمایی در سال ۱۹۵۵ تشکیل شد و مانوئل چامبی و دیگران شروع به ساختن فیلم‌هایی قوم‌گرایانه یا با مضامینی اجتماعی کردند. در دههٔ ۵۰، انجمن‌های سینمایی در سراسر آمریکای جنوبی گشایش یافتند؛ مدرسه‌های سینمایی تشکیل شدند و جشنواره‌هایی برگزار و مجلات سینمایی منتشر شدند. در مجلات سینمایی چاپ پرو و ونزوئلا در دههٔ ۶۰ و ۷۰ بحث‌ها و نقدهای سردمداران این جنبش انتشار می‌یافتند.

بسیاری از این گروه‌های سینمایی به جنبش‌های اجتماعی آن دوران وابسته بودند؛ به عنوان نمونه انجمن فرهنگی Nuestro Tiempo که در دههٔ ۵۰ توسط مشتی کمونیست جوان در هاوانا اداره می‌شد، محفلی گردید که بعدها تعدادی از کارگردانان مشهور کوبایی از آن سر برون آوردند. نخستین جشنواره‌ای که تمامی این سینماگران جوان را گرد هم آورد، جشنوارهٔ «مونته‌ویدئو» در سال ۱۹۵۴ بود که توسط ایستگاه رادیوی دولتی اروگوئه که مشوّق کارهای پیشرو فرهنگی بود به راه انداخته شد. در جشنواره‌های که در سال ۱۹۵۸ برگزار شد فیلمی از پروا دوس سانتوس (Preira dos Santos) به نام **ریو، بخش شمالی** (۱۹۵۷) به نمایش درآمد که با نگاه واقع‌گرایانهٔ خود به قصه‌اش که در حلبی‌آبادهای شهر می‌گذشت تبدیل به الگوی جدیدی در روایت‌های تخیلی گردید؛ در سال‌های بعد، پررا دوس سانتوس ـ به قول گلوبرروشا ـ مبدل به «وجدان» و جوهرهٔ سینمای نوین برزیل شد. فیلمی که توسط بیری (Birri) و شاگردانش به نام ***تاسی برای ما بیندازید*** ساخته شد کاری گروهی دربارهٔ آکونک‌نشین‌های اطراف شهر سانتافه بود که بعدها به منزلهٔ طلیعه‌دار مستندهای اجتماعی در جنبش جدید سینمایی از آن نام برده شد.

سینمای جدید برزیل

تعدادی از پیشروان سینمای جدید آمریکای جنوبی که در دههٔ ۵۰ در رُم تحصیل کرده بودند در بازگشت به سرزمین خود اصول سینمای نئورئالیست و استفادهٔ مستندگونه از مکان‌های فیلمبرداری طبیعی و بازیگران غیرحرفه‌ای را تنها راه‌حل مشکل فیلمسازی در کشور خود یافتند؛ ولی علاوه بر آنها، کسانی دیگر نیز بودند که به سینمای نئورئالیست به منزلهٔ رهیافتی زیباشناسانه روی آوردند. همان طور که بیری (Birri) در جایی توضیح می‌دهد، نئورئالیسم در ایتالیا مکتبی بود که در میانهٔ آن همه هیاهو و بحث در باب پیشرفت و رشد و تکامل، پوشش و ظاهرِ گول‌زنکِ کشور را کنار می‌زد و تصویری از واقعیت، یعنی عقب‌ماندگی ایتالیا به دست می‌داد. این سینما، سینمای افراد بی‌بضاعت و آسیب‌پذیری بود که آمریکای جنوبی بدان نیاز داشت.

خون کرکس (۱۹۶۹) توسط گروه اوکاماتو در بولیوی ساخته شد.

در سال ۱۹۶۳، نلسون پریرا، سینماگر برزیلی با فیلم **خشکی زنده است** به روح نئورئالیسم عمق بیشتری داد و با فیلمنامه‌ای که براساس کتاب «گراسالینانو راموس» نوشته بود به مصائب عقب‌ماندگی در شمال شرقی برزیل پرداخت. همان نگرش زیباشناسانه و همان مکان را در فیلم **تفنگ‌ها** ساختهٔ روی گه‌را، درامی دربارهٔ گرسنگی و برخورد خشونت‌بار سربازان و دهقانان می‌بینیم؛ در عین حالی که کارلوس دیه‌گس با فیلم خود Ganga Zumba اولین مضمون تاریخی را که «سینمای نوین برزیل» بدان پرداخته است، به نمایش گذاشت.

اگرچه این فیلم‌ها خوش‌ساخت و کامل بودند ولی همگی در زمینه‌ای که ما صحبتش را می‌کنیم، یک «پیش‌درآمد» محسوب می‌شوند. هر کجا که سینمای نوین آمریکای جنوبی می‌توانست گریزی بزند، بلافاصله به مسیری جدید می‌افتاد و ژانر نوینی پدید می‌آورد و به کندوکاو در زبانی جدید در پهنه‌ای کاملاً نوین می‌پرداخت.

در میان فیلم‌های تاریخی که در این دوران ساخته شدند باید به **فرانسوی من چه خوشمزه بود** (۱۹۷۱) به کارگردانی پریرا دوس سانتوس و **مبارزهٔ یک کوبایی علیه شیاطین** (۱۹۷۱) ساختهٔ تی. جی. آلئه‌آ. اشاره کرد. در هر دوی این فیلم‌ها شاهد رویکردی تجربی جهت حل مشکل حقیقت‌یابی تاریخی تهاجم و تسخیر آمریکای جنوبی توسط اروپایی‌ها هستیم. آلئه‌آ ضمناً در نوشتن فیلمنامهٔ **سن‌فرانسیسکوی دیگر** (۱۹۷۳) به کارگردانی سرجیو گیرال دستی داشت و سپس یک کمدی تلخ به نام **شام آخر** (۱۹۷۶) ساخت که مضامین هر دو به ماجراهای برده‌داری در قرن نوزدهم مربوط می‌شدند.

این فیلم‌ها، چه در غالب کمدی و چه به سبکی تراژیک، نوعی ویژگی استعاری در خود نهفته داشتند. به مشخصهٔ متمایز کُلِ این جنبش سینمایی شد؛ قابلیت صحبت از مضامینی که به گونه‌های مختلف می‌شد تعبیرشان کرد (در عین بیان وقایع گذشته گوشه‌چشمی به زمان حاضر داشتن و یا در حالی که از مذهب صحبت به میان می‌آورند، منظورشان سیاست روز است) از ویژگی‌های آنهاست. پرداختن به چنین موضوعاتی

گلوبر روشا (۱۹۸۱-۱۹۳۸)

گلوبر روشا شهاب زودگذر سینمای برزیل و فرزند سنت شکن cinema novo در دهه ۱۹۶۰ بود. او در باهیا در شمال شرقی برزیل به دنیا آمد و زمانی که ۱۶ ساله بود از طریق باشگاههای فیلم وارد سینما شد. او مدت دو سال به تحصیل حقوق پرداخت، یک شرکت تولید فیلم تأسیس کرد و تعدادی فیلم کوتاه ساخت. سپس به ریو نقل مکان کرد و به گروه نلسون پریرا دو سانترس (که اورا پدر Cinema Novo نامید) ملحق شد. سپس در ۱۹۶۲ اولین فیلم بلندش را کارگردانی کرد.

گردباد اساساً تصویری رئالیستی ازگمراهی مذهبی در جامعه‌ای ماهیگیر ارائه می‌دهد. اما پرداخت روشا از قصه به آن وجهی استعاری توام با پیام سیاسی می‌دهد. تمام مضامین اساسی و آتی او در اثر نمود دارند، از جمله شیفتگی او نسبت به ایهام اجتماعی که در ادیان نیمه شرک آلود و عامه پسند برزیل وجود دارد. این فیلم شهرت کارگردان را به منزله شخصیت پیشگام در سینمایی جدید تثبیت کرد. سینمایی که به گفته خود روشا با ایده‌ای در سرو دوربینی در دست پدید آمد.

او در مانیفست خودبا نام زیبایی شناسی گرسنگی که آن را در ۱۹۶۵ ارائه کرد، نظر می‌دهد که اصالت cinema novo در افشای این موضوع است که «خشونت برای گرسنه‌ها رفتاری طبیعی است» و لحظه خشونت لحظه‌ای است که استعمارگر از وجود استعمارزده آگاه می‌شود. به همین‌ترتیب «زیبایی شناسی گرسنگی» در تقابل با ارزش‌های سینمای امپریالیستی هدایت می‌شود. ماحصل کار در دست‌های روشا بدل به سبکی می‌شود که وضوح روایت را فدای خشونت تصویرپردازی آن می‌کند و بیانگر است.

آثار روشا تأثیر روشنفکرانه سینمای مؤلف فرانسه و افکار چگورا و فرانتس فانون را تلفیق می‌کنند واز نظر سبک رابطه محکمی با فیلم‌های گدار و پازولینی دارند. چنان که از مونتاژ زمخت و قطع‌های ناگهانی، بازی مداوم با تضادهای متغیر و اغلب میزانسن تئاتری استفاده می‌کنند. در مورد روشا این رویکرد گاهی برشتی و گاهی آیینی است و از مذهب آفریقایی - برزیلی الهام می‌گیرد. این مشخصه‌ها ابتدا در **خدای سیاه، شیطان سفید** (۱۹۶۴) دیده شدند، قصه‌ای شدیداً استعاری در مورد زوج دهقانی که در «سراتو» زندگی می‌کنند. دشت بایری که در دل شمال شرقی برزیل قرار دارد. این زوج ابتدا درگیر یک رهبر مذهبی مسیحی (خدای سیاه) و سپس یک راهزن(شیطان سیاه) می‌شوند.

سه سال بعد روشا با **سرزمین محنت زده** زمینه کارش را به شهر و کشمکش برای قدرت سیاسی منتقل کرد، با اشاره به کودتایی آمریکای لاتینی، خصوصاً کودتایی که در ۱۹۶۴ در برزیل رخ داد. همچنین به تناقض‌های هنرمندی می‌پردازد که دل‌مشغولی اجتماعی داردو ناچار است با توهمات خود مواجه شود. روشا در ۱۹۶۹ مجدداً به سراتو بازگشت تا ***آنتونیو داس مورتس*** را بسازد، فیلمی که وی اساساً آن را اژدهای شر بر علیه «جنگجوی مقدس»نامید. فیلم نوعی وسترن بسیار سبک مدارانه و دگرگون شده است. قهرمان فیلم قبلاً در **خدای سیاه، شیطان سفید**، ظاهر شده بودو نقش افسانه‌ای قاتل راهزن‌ها و پشتیبان کلیسا و ملاکین را برعهده داشت. اما این بار نمادگرایی فیلم قبلی‌اش برعکس شد و روشا شوق انقلابی‌اش را نشان می‌دهد که با نوعی یاغی گری اجتماعی و وجد ناشی از مذهب مسیحی توأم می‌شود.

در پی دومین کودتای برزیلی که سال ۱۹۶۸ رخ داد، سرکوب شدت یافت و روشا به عنوان اعتراض در ۱۹۷۱ به تبعید فرستاده شد. اغلب منتقدین توافق دارند که فقدان ارتباط با واقعیت برزیل، کار اورا تضعیف کرد. اوقبلاً دو فیلم در خارج از برزیل ساخته بود **شیرهفت سر دارد و سرهای قطع شده** فیلم اول تحت تأثیر مباحث فرانتس فانون پیرامون استعمار، در ۱۹۷۰ در کنگوی برازویل فیلمبرداری شد و به بررسی ریشه‌های آفریقایی فرهنگ برزیل می‌پردازد. اما ساختار تمثیلی و شماتیک روشا را تحمیل می‌کند. دومی بلافاصله بعد در اسپانیا فیلمبرداری شد و درآن فرانچسکورابال نقش حاکم دیاز دوم را به عهده دارد. اما فیلم در حد بخشی از اسطوره شناسی فردی باقی می‌ماند. فیلم مستند ***تاریخ برزیل*** (۱۹۷۳) در نظر بعضی منتقدین فاقد وضوح ایدئولوژیک نموده اما فیلم Carlo که در ۱۹۷۵ برای تلویزیون ایتالیا ساخته شد، به هیچ وجه تأثیر گذار نبود. وی با ژنرال‌ها آشتی کرد و در ۱۹۷۵ به برزیل بازگشت.

آخرین فیلم او **دوران زمین** (۱۹۸۰) نام دارد. اثری که از نظر بصری خیره کننده است و در مورد وحدت اتوپیایی بین مرام کاتولیک، انقلاب و بدوی‌گری موعظه می‌کند.

مایکل چنن

گزیده فیلم‌شناسی

گردباد(۱۹۶۲)، خدای سیاه، شیطان سفید (۱۹۶۴)، سرزمین محنت زده(۱۹۶۷)، تاریخ برزیل (۱۹۷۳)، دوران زمین (۱۹۸۰)، آنتونیو داس مورتس (۱۹۶۲).

آنتونیو داس مورتس (۱۹۶۲) ساخته گلوبرروشا

توماس گوتیرز آلئا(-۱۹۲۸)

شهرت توماس گوتیرز آلئا به عنوان کارگردان پیشرو و اصلی کوبا از داستان انقلاب کوبا و سازمان سینمایی انقلابی (ICATC) که خوداو یکی از بنیانگذارانش در سال ۱۹۵۹ بود جدانشدنی است.

آلئا که درهاوانا متولد شده است در رشته حقوق تحصیل کرد و سپس به رم رفت و در سنترواسپریمنتال در رشته کارگردانی تحصیل کرد و در همان‌جا با دیگر دانشجوی کوبایی، خولیوگارسیا اسپینوزا ، آشنا شد. نئورئالیسم ایتالیا به آنها نیز همچون دیگر فیلمسازان جوان آمریکای لاتین خودرا به عنوان بهترین زیبایی شناسی متناسب با شرایط کشورشان شناساند. این دو پس از بازگشت به کوبا به اتفاق دیگر اعضای یک کلوب چپ‌گرا با عنوان نوستروتیمپو (زمانهٔ ما) فیلم مستند **El megan** (۱۹۵۵) را دربارهٔ کارگران ذغال سازی جنوب هاوانا ساختند؛ پلیس مخفی باتیستا آن دو را دستگیر کرد و نمایش فیلم قدغن شد. این دوچهار سال بعد دوباره با همکاری یکدیگر نخستین فیلم مستند پس از پیروزی انقلاب را با نام ***سرزمین ما*** (۱۹۵۹)، دربارهٔ اصلاحات کشاورزی ، ساختند. در پایان دههٔ ۱۹۶۰ ، گارسیا اسپینوزا در مقاله‌ای با نام «دردفاع از سینمایی ناکامل » به تبلیغ نوعی فیلمسازی متعهد پرداخت که از محدودیت‌های اقتصادی خودبه مثابه عاملی قدرتمند بهره می‌گیرد. و آلئا عملاً نشان داد که این «سینمای ناکامل» تا چه حد می‌تواند کامل و فرهیخته باشد.

چهار فیلم سینمایی نخست او آمیزه‌ای از درام نئورئالیستی و کمدی بودند. او پس از فیلم ***داستان انقلاب*** (۱۹۶۰)، فیلم ***دوازده صندلی*** (۱۹۶۲) را ساخت که نسخهٔ کوبایی هجویهٔ معروف ایلف و پتروف دربارهٔ انقلاب شوروی است. آلئا سپس فیلم **Cumbite** (۱۹۶۴) را ساخت که درامی است دربارهٔ توسعه نیافتگی، در هاییتی رخ می‌دهد، و اهالی هاییتی مقیم کوبا درآن بازی کردند؛ و پس از آن نوبت به کمدی سیاه ***مرگ یک بوروکرات*** رسید که در سال ۱۹۶۶ جایزهٔ ویژهٔ هیأت داوران جشنوارهٔ کارلووی واری را از آن خود کرد و نام آلئا را در خارج کشور مشهور ساخت. در سال ۱۹۶۸، آلئا فیلمی ساخت که اصالت آن، چه از لحاظ شکل و چه از لحاظ محتوا، به ایدهٔ سینمای سیاسی معنایی کاملاً جدید داد: در ***خاطرات دوران توسعه نیافتگی*** تردیدها و ازخودبیگانگی روشنفکران بورژوا در همان حین که تفسیری ظریف و نکته‌بینانه از آشوب‌های اجتماعی زمان انقلاب ارائه می‌دهند برجسته می‌شوند.

از این زمان به بعد تقریباً تمامی فیلم‌های آلئا ترکیبی هستند از دیدگاهی تجربی نسبت به زبان فیلم، یا بداهه پردازی فنی، و دیدگاهی نقادانه و مستقل نسبت به واقعیت. فیلم ***تلاش کوبایی‌ها علیه شیاطین*** یعنی نخستین فیلم از دو درام تاریخی آلئا دربارهٔ ارتجاع مذهبی درمیانهٔ قرن هفدهم رخ می‌دهد ؛ و دومین آنها یعنی ***شام آخر*** (۱۹۷۶) در پایان قرن هجدهم رخ می‌دهد. هر دوفیلم براساس رخدادهای تاریخی ساخته شده‌اند و پارادایم‌های وظیفهٔ سینما برای بازگویی تاریخ را شکل می‌دهند. فیلم اول در فرآیند ساخته شدن به نقد تلویحی جزم‌های سیاسی مدرن و تجربی‌ترین فیلم آلئا تبدیل شد، و آن را ماریوگارسیا خویا فیلمبرداری کرد که از آن پس با آلئا همکاری کرده است . فیلم دوم طنز گزنده‌ای است دربارهٔ ریا، و ستایشی است از گرایشات آفریقایی- کوبایی؛ و بازیگر شیلیایی، نلسون ویلاگرا، درآن بازی درخشانی ارائه کرده است. در فیلم ***نجات یافتگان*** (۱۹۷۸) که یک کمدی سیاه است نوک پیکان طنز متوجه ذهنیت مخالفان انقلاب و سیاست انزواطلبی است. پنج سال بعد، آلئا در فیلم **Up to a Point** باداستانی طنزآمیز دربارهٔ فیلمسازان کوبایی به ادعاها و تناقض‌های خود و همکاران خود پرداخت.

آلئا با فیلم ***نامه‌هایی از پارک*** (۱۹۸۸) ، براساس داستانی از گابریل گارسیامارکز ، یک درام تاریخی و رمانتیک بدون تلویحات سیاسی ساخت؛ این فیلم داستان عشقی ساده، اما غریبی است که در سال‌های آغازین قرن در شهرستان مانتانزاس رخ می‌دهد. اما ناقدانی که معتقد بودند بحران سیاسی کوبا حتی روحیهٔ انتقادی آلئا را نیز خفه کرده‌است با فیلم ***توت فرنگی و شکلات*** (۱۹۹۳) سرجای خود نشستند. این فیلم داستان دوستی یک عکاس همجنس باز و یک عضو حزب کمونیست جوانان است که به نقد قدرتمند و آزادانهٔ جزم‌ها و تعصب‌های سیاسی تبدیل می‌شود ، و بیانگر اوج توانایی یک فیلمساز است .

مایکل چنن

گزیده فیلم شناسی

دوازده صندلی (۱۹۶۲)، مرگ یک بوروکرات (۱۹۶۶)، خاطرات دوران توسعه نیافتگی (۱۹۶۸)، تلاش کوبایی‌ها علیه شیاطین (۱۹۷۱)، شام آخر (۱۹۷۶)، توت فرنگی و شکلات (۱۹۹۳).

کتاب شناسی

Chanan, Michael (1985), The Cuban experience.
Fornet, Ambrosio(ed.) (1987), Alea.

سرجیو کوریری درخاطرات دوران توسعه نیافتگی (توماس گوتیرزآلئا،۱۹۶۸)

باعث شد که سبک نئورئالیسم رها شود و کارگردان‌ها و مدیران فیلمبرداری به روش‌هایی که بهتر با مضامین حماسی‌شان هماهنگ بود روی آوردند. دیه گس دو فیلم دیگر دربارهٔ برده‌داری در سال‌های ۱۹۷۶ و ۱۹۸۴ ساخت که دقیقاً این تغییر سبک را از سیاه و سفیدی تیره و تار به رنگ و زرق و برق و موسیقی متن پرجنب و جوش متأثر از کارناوال‌های خیابانی برزیلی نشان می‌دهد. در حالی که محبوب‌ترین فیلمساز سینمای نوین برزیل دیه‌گس بود اما مشهورترین پرچمدار این سینما گلوبر روشا بود که در جوانی، در سال ۱۹۸۱ درگذشت. روشا که همان نقش «پسرک اعجوبه»ای را که گدار در فرانسه بازی کرده بود برعهده داشت، بر «مؤلف» بودن فیلمساز تأکید می‌کرد و برای او حق کندوکاو در تضادهای تاریخی را قائل بود و اعتقاد به «سیاسی کردنِ» «سیاست فیلمسازان مؤلف» داشت. او در دو بیانیه‌ای که تحت عنوان «زیبایی‌شناسی خشونت» و «زیبایی‌شناسی گرسنگی» منتشر کرد می‌گوید: مردمی که برایشان گرسنگی تبدیل به تقدیری محتوم‌شده از خشونت رنج می‌برند ـ خشونتی که سیستم اجتماعی بر آنها تحمیل کرده و آنان را به چنین حال و روزی انداخته است. او ادامه می‌داد: ما می‌دانیم که این گرسنگی با اصلاحاتی جزئی فروکش نخواهد کرد و غده‌های چرکینش پنهان نخواهند ماند بلکه با زرورقِ تکنی‌کالر فزونی خواهد یافت.

شاهکار گلوبر روشا فیلمی است به نام Antoniodas Mortes (۱۹۶۹) که در شمال شرقی برزیل می‌گذرد؛ در این فیلم با شخصیت‌هایی نمادین روبرو هستیم که با آمیختن واقعیت و افسانه، غنائت و حماسه و با سبک و سیاقی که در برزیل مرسوم است، اعمال و رفتاری حساب‌شده و آئینی انجام می‌دهند.

تجربهٔ سینمای کوبا

کوبا اولین کشور آمریکای لاتین بود که در آن امکان پیدایش سینمایی به وجود آمد که هم محبوبیتی عام یافت و هم از لحاظ فرهنگی مورد توجه قرار گرفت. وقتی دولت انقلابی کوبا در سال ۱۹۵۹ زمان تأسیس «انجمن هنر و صنعت سینما» را صادر کرد که به تولید و پخش فیلم‌های سینمایی بپردازد، سینما پس از موسیقی به دوربین پدیدهٔ سرگرم‌کنندهٔ مردم کوبا تبدیل شد. تحت ریاست آلفردو گوارا (که هیچ نسبتی با «چه» نداشت ولی از رفقای سیاسی نزدیک فیدل کاسترو بود) این انجمن تبدیل به نمونهٔ خوبی از دخالت و کنترل دولت در امور فرهنگی در تمامی آمریکای لاتین شد. (تنها نمونهٔ دیگری که از کنترل دولت در آمریکای خوبی سراغ داریم دفتر فیلمی بود که نظامیان برزیلی در دههٔ ۶۰ برپا کردند؛ این سازمان سینمایی پس از برقراری دموکراسی در دههٔ ۸۰ ورشکست شد و در سال ۱۹۹۰ منحل گردید. این سازمان سینمایی یک پارادوکس سیاسی تمام‌عیار بود: نظامیان برزیلی آن را تحت عنوان Embra Filme پایه‌گذاری کرده بودند تا معجزهٔ نظامیان را در ادارهٔ کشور به جهانیان اعلام دارد، ولی رفته رفته تبدیل به سازمانی شد که فیلم‌های کارگردانانی چون دوس سانتوس را که «عمیقاً مخالف چنان رژیم‌هایی بودند»، تهیه می‌کرد.)

اما برعکس، دولت کوبا که از محبوبیت زیادی در میان هنرمندان و روشنفکران برخوردار بود با پایه‌گذاری «انجمن هنر و صنعت سینمای کوبا» (ICAIC)، شرایطی مناسب برای فیلمسازی به وجود آورد که تا آن زمان دیده نشده بود. ICAIC قبل از هر چیز از لحاظ قتصادی موفق بود؛ این سازمان با پرسنلی حدود هزار نفر و با بودجه‌ای سالانه بالغ بر ۱۰ میلیون دلار (یعنی کمتر از بودجهٔ یک فیلم پرفروش هالیوودی) ـ تا قبل از فروپاشی اقتصاد کوبا در پایان دههٔ ۸۰ ـ توانست همه‌ساله ۶ فیلم بلند سینمایی، فیلم‌های متعدد خبری و بیش از چهل فیلم مستند تولید کند. مساوات‌طلبی کمونیستی و فقدان رقابت در بازار باعث شد که هزینه فیلم‌ها پایین بماند و سینمایی بی‌بضاعت پر و بال بگیرد. ICAIC از لحاظ هنری هم به موفقیت دست یافت. محبوبیت خارق‌العادهٔ سینما در کوبا باعث شد که این سازمان سینمایی در مرکز توجه سیاست‌های فرهنگی کوبا قرار بگیرد. (تلویزیون که در سال ۱۹۵۱ به راه افتاده بود تا سال‌های ۷۰ فقط بخش‌های محدودی از کشور را پوشش می‌داد). پس از آنکه انقلاب کوبا، نظام کمونیستی را الگو قرار داد، آلفرد گوارا، فیلمسازان کوبایی را تشویق کرد که خود را در چهارچوب تنگ واقعیت‌گرایی سوسیالیستی محدود نکنند و به کثرت‌گرایی و آزادی هنری روی آورند. تعدادی از دست‌اندرکاران سینمایی از جمله نستور آلماندروس (مدیر فیلمبرداری) خود را با ذائقه جدید هماهنگ ندیدند و مهاجرت کردند. ولی در مقابل تعداد زیادی هم در کوبا ماندند و به شور و اشتیاق یکدیگر دامن زدند. از دیدگاه زیباشناسانه، گستاخ‌ترین فیلمساز، سینماگری به نام سانتیاگو آلوارز بود که بخش فیلم‌های خبری ICAIC را اداره می‌کرد: مدیریت او باعث شد که یک مکتب مستندسازی مبارزه‌جویانه در ICAIC به وجود آید. آلوارز از هر گونه خبری و عکس تا انیمیشن و اشارت‌های استعاری موسیقایی، چیزی سر هم می‌کرد که یادآور تدوین فیلم‌های روسی در دههٔ ۳۰ اما در یک دکور لاتین بود.

در پایان دههٔ ۶۰ این ویژگی‌های تجربی به سینمای تخیلی هم راه یافت و تعدادی فیلم‌های خارق‌العاده به وجود آورد که با بی‌پروایی مرز میان ژانرها را مخدوش می‌کرد. هامبرتو سولاس با فیلم ***لوچیا*** (۱۹۶۸) تحولی در ساخت فیلم‌های تاریخی پدید آورد؛ او تصویری از ۳ زن در ۳ دورهٔ متفاوت تاریخی به ۳ طریق و سبک مختلف به نمایش می‌گذاشت: برای لوچیای سال ۱۸۹۵ از سبکی «ویسکونتی»وار استفاده کرده بود، برای نمایش لوچیا در سال ۱۹۲۳ به سینمای هالیوود الیا کازان گریزی زده بود و برای لوچیای دههٔ ۶۰، دیدگاهی موج نووارانه برگزیده بود. در همان سال حیرت‌آور (۱۹۶۸) که تب انقلاب دنیا را فراگرفته بود، آلئاً (Alea) ***خاطرات عقب‌ماندگی*** را ساخت؛ این فیلم به بررسی پیچیده و ظریف ذهنیات یک روشنفکر بورژوآ و از خودبیگانگی‌اش در درون انقلاب می‌پردازد. سال بعد مانوئل اوکتاویو گومز، ***اولین حملهٔ شمشیربه‌دستان*** را ساخت و مانوئل هررا در سال ۱۹۷۲ ***خلیج خوک‌ها*** را تهیه کرد. ***اولین حمله...*** به سبکی مستندگونه و امروزی به بخشی از تاریخ انقلابی کوبا در سال ۱۸۶۸ نگاهی دارد و ***خلیج خوک‌ها*** به تهاجم نافرجام آمریکایی‌ها به کوبا در سال ۱۹۶۱ اشارت دارد و به کمک عاملان اصلی آن حمله و مدافعین کوبایی، این ماجرا را به نمایش می‌گذارد. سپس فیلمی به نام ***به این یا آن صورت*** توسط سارا گومز ساخته شد که به زندگی معاصر در هاوانا می‌پرداخت. (نمایش این فیلم به دنبال مرگ ناگهانی کارگردان در سال ۱۹۷۴ به تعویق افتاد.) چهار فیلم فوق‌الذکر با آمیختن درام و مستند، آثاری کوبنده در مقابل چشم تماشاچی قرار می‌دادند.

خولیو گارسیا اسپینوزا در مقاله‌ای جنجالی تحت عنوان «در پی سینمایی ناقص» که بارها به چاپ رسید و آنچنان که باید درک نشد، به جمع‌بندی این جنبش می‌پردازد. او پس از گذشت ده سال تجربه فیلمسازی در کوبا از خطرات سینمایی بی‌عیب و نقص یاد می‌کند. استدلال او این است که در کشورهای

دریایی از گل رُز (آناکارولینا تیخراسوارز، ۱۹۷۷)

عقب‌مانده در پی سینمایی بی‌عیب و نقص بودن از لحاظ هنری و تکنیکی، ره به ناکجاآباد می‌برد. او می‌گوید که نه تنها کوشش برای رقابت با فیلم‌های خوش‌آب و رنگ تجاری، به هدر دادن سرمایه و انرژی است بلکه در واقع شراکت دادن تماشاچی در شکل گرفتن فیلم در هنگام تماشای آن (همراه با تمامی نقایص و معایب یک فیلم) حُسنِ چنین سینمای بی‌بضاعتی است؛ یا همان طور که اومبرتو اکو در بحثی دیگر بدان اشاره دارد، مسأله این است که لقمه را جویده در دهان تماشاچی نگذاریم و از او بخواهیم که در شکل دادن به اثر هنری شرکت کند.

در کشورهای دیگر

سینمای کوبا تأثیر شگرفی بر سینمای سایر کشورهای آمریکای لاتین گذاشت؛ حال اگرچه این تأثیر به خاطر محدودیت پخش فیلم‌های کوبایی، بیشتر بر روی فیلمسازان بود تا تماشاگران ـ فیلمسازانی که می‌توانستند سفر کنند و همقطاران دیگر خود را در جشنواره‌ها و گردهمایی‌ها ملاقات نمایند. به عنوان نمونه تحت تأثیر سینمای مستند کوبا، سلسله فیلم‌هایی ساخته شدند که شرایط زندگی در کشورهای مختلف آمریکای جنوبی را به نمایش می‌گذاشتند. پارادایم‌های جدیدی از سینمای مستند سیاسی پا به صحنه گذاشتند که «سینما ـ حقیقت» فرانسوی را با «سینمای بدون واسطه» (Direct Cinema)ی آمریکایی در هم می‌آمیختند.

سینمای آرژانتین در دهۀ ۶۰ به خاطر اختناق سیاسی در پستو مانده بود، ولی لزوم فعالیت‌هام سیاسی برای مقابله با رژیم با پایه‌گذاری گروه «گروه سینمای آزاد» به رخ کشیده شد. این گروه فیلمسازی که بی‌پروایی خود را هم در سیاست و هم در تکنیک کار به اثبات رسانده بود در سال ۱۹۶۸ فیلم مستند چهار ساعت و نیمه‌ای را در ۳ بخش به نام ***دوران کوره‌ها*** تکمیل کرد. کودتای نظامی سال ۱۹۶۶ محدودیت‌هایی برای کار آنها به وجود آورده بود ولی به اتکای مقاومت‌های تشکیلاتی و با یاری اعضای جنبش پررونیست، این فیلم به صورت مخفی فیلمبرداری شد. به گفتۀ رابرت استم (۱۹۹۰): «***دوران کوره‌ها***؛ استفاده از شکاف‌هایی که درون سیستم وجود داشت علیه سیستم ساخته شد ـ فیلمی که از لحاظ تولید، مستقل، از نظر سیاسی، مبارزه‌جویانه و از لحاظ زبان سینمایی، تجربی بود.» دو تن از فیلمسازان آرژانتینی به نام فرناندو سولانس و اوکتاویو جتینو بیانیه‌ای تحت عنوان پیش به سوی یک سینمای سوم منتشر کردند که در آن از یک «سینمای آزادی‌بخش» به منزلۀ سینمایی که نیروهای پیش‌برنده‌اش در کشورهای جهان سوم یافت می‌شوند، نام بردند. در تعریف آنها سینمای اول و دوم ربطی به دنیاهای اول و دوم ندارند بلکه در محدودۀ جغرافیایی خاص خود قرار می‌گیرند. سینمای اول، الگویی است که سینمای هالیوودی پایه‌گذاری کرده و آن در نقاط مختلف دنیا از لوس‌آنجلس گرفته تا مکزیکو و بمبئی می‌توان یافت. سینمای دوم که آنها از آن به عنوان «سینمای مؤلف» نام می‌برند فقط یک پدیدۀ اروپایی نیست بلکه در جاهایی مثل بوئنوس آیرس هم می‌توان به آن برخورد. سینمای دوم از نظر سیاسی اصلاح‌طلب است ولی قادر نیست تغییر قابل توجهی در دنیا به وجود آورد. چنین سینمایی مخصوص در مقابل حکومت‌های مستبدی مثل رژیم‌های نئوفاشیست آمریکای لاتین ناتوان است. بنابراین به زعم سولاناس و جتینو، تنها را نجات، سینمای سوم است؛ سینمایی که سیستم از درک آن قاصر است؛ که به طور مستقیم یا در پرده با سیستم به مبارزه می‌پردازد.

گونه‌های مختلفی از این «سینمای سیاسی» در اواخر دهۀ ۶۰ در برخی از کشورهای آمریکای لاتین ظهور کردند؛ که در برخی موارد، برخلاف انتظار، از سوی دولت‌های اصلاح‌طلب نیز حمایت مالی می‌شدند. در بولیوی ـ یعنی کشوری که زبان اسپانیایی در آنجا توسط اقلیتی صحبت می‌شود ـ خورخه سانیسن و گروه اوکامو Ukamau موفق شدند تعدادی فیلم به زبان بومی با همکاری بازیگرانی غیرحرفه‌ای بسازند. شاخص‌ترین فیلم آنها **خون کرکس** (۱۹۶۹) نام داشت که واکنش سرخ‌پوستان کچوآ (Quechua) را به عقیم کردن زنان قبیله‌شان توسط یک هیئت «صلح» آمریکاییِ تنظیم خانواده نشان می‌دهد.

این فیلم آنچنان در رساندن پیام خود موفق بود که دولت بولیوی را مجبور کرد دو سال بعد این هیئت آمریکایی را از کشور اخراج کند.

در شیلی، سینماگرانی که در دهۀ ۶۰ وارد میدان شده بودند گرد هم آمدند تا به ائتلاف احزاب چپ (معروف به «اتحاد مردمی») کمک کنند. در طی دورانی که سرانجام به انتخاب سالوادور آلنده به عنوان رئیس‌جمهور شیلی در سال ۱۹۷۰ انجامید فیلم‌های جدیدی در زمینه‌های تخیلی و مستند ساخته شدند. فرضیه‌هایی که در دهۀ ۵۰ اعضای گروه سینمای تجربی، ارائه داده بود، در طی این دوران به فیلم برگردانده شدند؛ فیلم‌هایی که از لحاظ تکنیک سینمایی بدیع و مبتکرانه بودند و اعلام می‌کردند که گوشه‌نشینی و عدم دخالت مردم در سیاست میراث عقب‌ماندگی آنها است.

ثمرۀ این جنبش فکری و سینمایی به تولید تعدادی فیلم در

اواخر دهۀ ۶۰ منجر شد که مهم‌ترین آنها **سه ببر غمگین** (۱۹۶۸) ساختۀ رائول روئیتز (Raoul Ruitz)، (Valparaiso my love) و **عشق من، والپرزو** (۱۹۹۹) به کارگردانی آلدو فرانچیا می‌باشند.

اما تا که این جنبش سینمایی می‌رفت شکلی به خود بگیرد، کودتای سوم سال ۱۹۷۳ پیش آمد. خارق‌العاده‌ترین فیلمی که درست قبل از این واقعه ساخته شد، فیلم مستندی به نام **نبرد شیلی** (۱۹۷۵) ساختۀ پاتریشیو گازمن است که به وقایع چند ماه آخر دولت آلنده می‌پردازد. آمیزۀ خلاقانه‌ای از سینمای مستند و سینمای تحقیقی ـ گزارشی، این فیلم به شکل مخفیانه بلافاصله پس از سقوط آلنده به کوبا فرستاده شد و در ICAIC تدوین گردید. نتیجه، اثری است کوبنده که از وقایع تاریخی شهادت می‌دهد و در تاریخ سینما نظیرش یافت نمی‌شود.

سینماگران شیلیایی هم درست مثل دیگر هنرمندان کشورهایی که به جنگ دست راستی‌ها می‌افتاد، یا مجبور به مهاجرت شدند و یا اگر نتوانستند فرار کنند سر به نیست شدند. به شکرانۀ حمایتی بین‌المللی، سینماگران شیلیایی، سرمدار «سینمایی در تبعید» گردیدند: بر طبق آمار، فیلمسازان اهل شیلی در طی سال‌های ۱۹۷۳ تا ۱۹۸۳، ۱۷۶ فیلم در سایر کشورهای دنیا ساختند که ۵۶ عدد از آنها فیلم‌های سینمایی بوده است. بعضی از این فیلمسازان مثل لیتین (Littin) که در مکزیک به کار خود ادامه داد، در آمریکای لاتین ماندند. [او در همانجا فیلمی به نام ***نامه‌هایی از مارو زیا*** ((۱۹۷۵) با شرکت جیان ماریا و لونته و موسیقی متن میکیس تئودوراکیس ساخت که با بررسی و کنکاش در قتل عام معدن‌چیان شیلیایی در سال ۱۹۰۷، به صورت استعاری در واقع به ماجرای کودتای ۱۹۷۳ اشارت دارد]. ولی با این وجود ضرورت‌های سیاسی دوران «اتحاد مردمی» رفته‌رفته جای خود را به نوعی تغییر و تحول داد ـ فیلم‌هایی با نگرش شخصی‌تر و کنایه‌آمیز جایگزین فیلم‌های سیاسی شدند. در این خصوص کارهای رائول روتیتز که به فرانسه رفت و در دهۀ ۸۰ تبدیل به یکی از پیشگامان سینمای هنری اروپایی شد، مثال‌زدنی است.

در همان حال، از آنجا که تعدادی از فیلمسازان شیلیایی، به مضمون «تبعید» در فیلم‌هاشان می‌پرداختند، تجربۀ این سینماگران تبعیدی، ژانر جدیدی را نیز به تاریخ سینما عرضه کرد. اولین کاری که در این زمینه عرضه شد فیلمی نیمه‌مستند به نام ***دیالوگ تبعیدی‌ها*** (۱۹۷۴) ساختۀ رائول رونیتز بود. این فیلم به خاطر تصویر کنایی و توهین‌آمیزی از زندگی تبعیدی‌ها به دست می‌داد از سوی جوامع مهاجر سیلیایی به شدت مورد انتقاد قرار گرفت. ولی فیلم‌هایی چون ***یادداشت‌های ناتمام*** (۱۹۸۲) و ***رنگ تقدیر او*** (۱۹۸۶) که در کانادا و برزیل ساخته شدند، تصویری خارق‌العاده از تلاش برای درک احساسات درونی یک تبعیدی ارائه می‌دهند. اما احتمالاً خارق‌العاده‌ترین فیلمی که در این باره ساخته شد.***تانگو: تبعید گارول*** (۱۹۸۵) (Tangos: The exile of gardel) به کارگردانی فرناندو سولاناس فیلمساز آرژانتینی است؛ ***تانگو*** یک موزیکال تجربی است که در جامعۀ تبعیدی‌های آرژانتینی مقیم پاریس می‌گذرد.

دهۀ ۸۰

این تغییر و تحولات سیاسی، تنها در جامعه سینماگران تبعیدی رخ نداد. کارگردانان کوبایی‌ها در دهۀ ۷۰ به ژانر جدید فیلم‌های اکشن روی آوردند که در آنها آدم‌های خوب انقلابی، و آدم‌های بد، ضدانقلابی بودند. سپس در دهۀ ۸۰ تمایل زیادی به ساختن فیلم‌های کمدی اجتماعی نشان داده شد. در همان حال در بعضی از کشورهای آمریکای لاتین مثل ونزوئلا و کلمبیا برای نخستین بار، دولت به کمک فیلمسازان شتافت و موقعیت‌هایی ـ اگرچه محدود ـ برای تولید فیلم به وجود آمد. و بدین ترتیب مثلاً در ونزوئلا فیلم‌هایی چون ***ماهی دودی*** (۱۹۷۷) یا Cangrejo ساخته شدند که علیرغم نقایص و معایب هنری و تکنیکی، ولی فروش خارق‌العاده‌ای داشتند. فروش آنها فقط در مقابل فیلم‌های پرفروش هالیوودی رنگ می‌باخت چرا که حق انحصاری شرکت‌های آمریکایی در پخش بین‌المللی فیلم‌ها مانع از آن شد که در سایر کشورها به نمایش درآیند.

در دهۀ ۸۰ تحولات مختلفی رخ داد که احیاء سینمای آرژانتین، ظهور نوعی «سینمای زنانه» در برخی از کشورهای آمریکای لاتین چون مکزیک و برزیل، احیاء مجدد صنعت سینمای مکزیک و شکوفایی جنبش سینمای ۸ میلی‌متری در ونزوئلا از آن جمله‌اند. به خاطر واقعیت‌های سیاسی موجود، مرز میان سینمای سیاسی و متعهد و سینمای تجاری رفته‌رفته از میان می‌رفت. ولی با این وجود سنت سینمایی تجربی و متعهد همچنان زنده ماند. مثلاً در این زمینه پل لودُکِ (Paul Ledue) مکزیکی فیلمی به نام Dollar Mambo (۱۹۹۳) ساخت که ماجرای تهاجم نیروهای آمریکایی به پاناما در سال ۱۹۸۹ را بدون دیالوگ و با نشان دادن یک رقص حزن‌انگیز نشان می‌داد. فیلم دیگر او ***فریدا*** (۱۹۸۴) که به زندگی و هنر و فعالیت‌های سیاسی فریداکالو (Frida Kahlo) می‌پرداخت باز هم با روش تجربی و با استفاده از یک سری «تابلوهای زنده» و

بدون بهره‌گیری از یک خط داستانی مشخص، ساخته شده بود. تهیه‌کنندهٔ این فیلم مانوئل پونس، تهیه‌کنندهٔ بهترین فیلم‌های مکزیکی بونوئل (***فراموش‌شدگان و فرشتهٔ نابودگر***) بود.

نشانه‌های حضور بیش از پیش زنان در سینمای آمریکای لاتین ابتدا در برزیل و در اواخر دههٔ ۷۰ حس شد. آنا کارولینا با فیلم ***دریایی از گل سرخ*** به عرف و سنت ازدواج می‌پرداخت و تیسوکا یا ماساکا با فیلم گایجین (Gaijin) حکایت مهاجرت ژاپنی‌ها به برزیل را تعریف می‌کرد. در حالی که در اوایل دههٔ ۸۰ شاهد ظهور مستندسازان زن در برزیل و مکزیک بودیم، افراد دیگری مثل ماریا لوئیزا بمبرگِ آرژانتینی با ***کامیلا*** (۱۹۸۴) و فینا تورزِ ونزوئلایی با ***اوریانا*** (۱۹۸۵) به ساختن فیلم‌های سینمایی روی آوردند. هر دو فیلمساز فوق‌الذکر، ملودرام‌هایی فمینیست را انتخاب کرده‌اند تا زندگی فردی زنان را در دوره‌های مختلف تاریخی تعریف کنند. خارق‌العاده‌ترین فیلم این دوران، نخستین فیلم بلند یک خانم ۶۴ سالهٔ برزیلی به سوزانا آمارال است که ***زمانهٔ ستاره*** نام داشت و حکایت زن جوانی اهل شمال شرقی برزیل است که سعی دارد گلیم خود را در سن‌پابلو از آب بیرون بکشد.

در آرژانتین به محض آنکه نظامی‌ها را به غیرنظامیان سپردند، فیلمسازان نیز فرصت یافتند در ژانرهای مختلف سینمایی فیلم بسازند. در سال ۱۹۸۱، آدولفر آریستارین، ***زمان انتقام*** را ساخت که در قالب ژانر تریلر، حکایت استعاری انتقام یک کارگر از رئیس خود را به تصویر می‌کشید. همین فیلمساز سال بعد ***آخرین روزهای یک قربانی*** را کارگردانی کرد که حکایتی نمادین دربارهٔ جوخه‌های مرگ دولتی بود. وقتی نظامیان آرژانتینی در جنگ فاکلند از بریتانیا شکست خوردند و به دنبالش دولت نظامی کنار رفت و آزادی به کشور بازگشت، سینما نیز دوباره نفسی به راحتی و آزادانه کشید. با آمدن دموکراسی فیلم‌هایی چون ***به جنگ کوچولوی عجیب - غریب و زشت*** (۱۹۸۳) و ***روایت دولتی*** (۱۹۸۶) ساخته شدند؛ ***روایت دولتی*** که برنده جایزهٔ اسکار نیز شد روایت وحشتناک سرنوشت بچه‌هایی است که پدر و مادرشان توسط نظامیان سربه‌نیست شده‌اند. ولی این دموکراسی کمکی به وضعیت اقتصادی سینمای آرژانتین نکرد؛ و فیلم ***سلطان و فیلمش*** شاهدی بر این مدعاست: یک فیلمساز جوان خود را به زمین و زمان می‌زند تا فیلم تاریخی خود را بسازد ولی در تمامی مدت مجبور است با مکان‌های فیلمبرداری نامساعد، قهر و دعوای بازیگران و بی‌پولی کلنجار رود. بی‌آنکه ***سلطان و فیلمش*** جایزه‌ای هم در جشنوارهٔ ونیز برد ولی دست آخر هم نتوانست خرج خود را درآورد؛ که همین مسأله یادآور حقیقی است که در گفتهٔ تأسف‌بار یکی از منتقدین برزیلی نهفته است؛ سلز گونر می‌گوید: «در حالی که سینمای آمریکای شمالی، اروپا و ژاپن هیچ‌گاه عقب مانده نبوده‌اند، سینمای کشورهای جهان سوم پیوسته در حالتی عقب‌مانده باقی مانده‌اند.» در اینجا نه صحبت از کیفیت است و نه کمیت: سینمای هند و مصر بالاترین تولید سالانه فیلم را در دنیا دارند ولی سینمای آمریکای لاتین اگرچه کم اما فیلم‌های خوبی در چند دههٔ اخیر تولید کرده است. ولی باز به قول سلز گونر، عقب‌ماندگی، یک «مرحله» یا «رتبه» نیست؛ عقب‌ماندگی یک حالت و موقعیت است - و فیلم‌های کشورهای پیشرفته هرگز چنین حالت و موقعیتی را پشت سر نگذاشته‌اند حال آنکه دیگران گویی اصرار دارند در همان حالت باقی بمانند. بنابراین توصیف، شگفت‌آور است که سینما در آمریکای لاتین می‌خواهد زنده بماند.

کتاب شناسی

Burton, Julianne, (ed.)(1986), Cinema and Social Change in Latin america: Conversations with Filmmaker.

-(ed) (1990), The Social Documentary in Latin America.

Chanan, Michael (ed.) (1983), Twenty Five Tears of the New Latin American Cinema.

Pick, Zuzana (1993), The New Latin american Cunema.

Salles Gomes, Paulo Emilio(1980), Cinema: Trajetoria no subdesenvolvimento.

Solans, Fernando, and Getino, Octavio (1969), Towards a Tird Cinema.

Stame, Robert(1990), The Hour of the Furnaces and the Two Avantgardes.

مؤخره

مفاهیم جدید سینما

جفری ناول- اسمیت

همراه با تغییر سینما، مفاهیم و ایده‌های مربوط به نقد و بررسی آن نیز دچار تغییر و تحول شده است. در دو دهۀ ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ انقلابی در نقد و نظریۀ سینما رخ داد. این انقلاب در دنیای مجلات تخصصی آغاز شد و سپس بر نوشته‌های ژورنالیستی و آکادمیک دربارۀ سینما، و همین طور بر بسیاری از جنبه‌های فیلمسازی، چه حاشیه‌ای و چه روند اصلی، تأثیر گذاشت. تأثیرات این انقلاب نیز همچون هر انقلاب دیگر تنها تا اندازه‌ای جبران‌ناپذیر بود. دیدگاه‌های تندروی نوشتار جدید پذیرش عام نیافت، در حالی که بسیاری از ایده‌های رادیکال به واسطۀ گسترش پژوهش‌های سینمایی در دانشگاه‌ها و کنش متقابل پژوهش‌های آکادمیک و جهان بیرون عمومی شدند و (در دانشگاه‌ها) رواج یافتند.

شاید بهتر باشد برای درک این انقلاب آن را به چند مرحلۀ متمایز، و در عین حال متداخل، تقسیم کرد. با تثبیت هر مرحله بسط دستاوردهای آن و یا نفی محدودیت‌های آن و در پیش گرفتن راهی نو ممکن شد. گرچه رخدادها همیشه دقیقاً بر ترتیب مورد اشاره در این مقاله منطبق نبودند و به رغم در کار بودن گرایش‌های دیگر، تقسیم این انقلاب به سه یا چهار مرحله بیانگر وجود منطقی خاص در چیزی است که در آن زمان توده‌ای آشفته از پیشرفت‌ها به نظر می‌رسید.

نخستین مرحله که در ابتدای دهۀ ۱۹۶۰ آغاز می‌شود عبارت بود از ارزیابی مجدد و کلی ارزش‌های هنری سینمای متعارف و رایج، و مخصوصاً سینمای هالیوود، تأکید بر نقش سینماگران مؤلف و به عقب راندن مرزهای هنر سینما. در اواخر دهۀ ۱۹۶۰ و اوایل دهۀ ۱۹۷۰، این مرحله جای خود را به نقد مارکسیسم - محور همان سینما داد که نقش تک تک هنرمندان را کهتر جلوه می‌داد و این سینما را سنگ بنای ایدئولوژیکی ترک خورده‌ای می‌دانست. که ترک‌های آن (گرچه جالب توجه بودند) برای به چالش طلبیدن منش کلاً ایدئولوژیکی سینما به مثابه یک کل کافی نبود. تحلیل عملکردهای ایدئولوژیکی سینما نیز به نوبۀ خود به دو پیشرفت متناقض انجامید. پذیرش نقد ایدئولوژیکی به ایدۀ «ضد سینما» و شیوه‌هایی انحرافی در دل سینمای متعارف و رایج، به منزلۀ راهی برای فرار از سازمان (سنگ بنای) «هالیوود - مُسفیلم»، انجامید. اما یک مکتب فکری دیگر بتدریج به این حکم اصلی رسید که شکاف‌های موجود در این سنگ بنا از خود آن اهمیت بیشتری دارد و این که دریافت فیلم‌ها بیش از آن چه ناقدان ایدئولوگ می‌پنداشتند فرایندی پیچیده و باز (بدون پایان قطعی) است.

پیش از انقلاب

بخش اعظم آن چه در دهه‌های ۱۹۴۰ و ۱۹۵۰ نظریۀ فیلم خوانده می‌شد چیزی نبود جز بازبینی نظریات مربوط به هنر فیلم که از زیبایی‌شناسی دوران سینمای صامت به ارث رسیده بود. جان کلام این نظریات توجه به ویژگی سینمایی موجود در تصویر، چه به تنهایی و چه در کنار تصاویر دیگر (به واسطۀ مونتاژ)، بود. و تفاوت عمدۀ این نظریات در جایگاهی بود که برای تصویر عکاسی قائل بودند. برخی از نویسندگان (و فیلمسازان) تصویر را ذاتاً قابل دستکاری می‌دانستند، در نتیجه هنر فیلم برای آنها به میزان اعمال تغییر در تصویر برای تولید جلوه‌ها و معانی جدید بستگی داشت؛ در حالی که دیگران ویژگی خاص سینما را وابستگی آن به واقعیت به آن شکلی که دوربین ثبتش می‌کند می‌دانستند. این افراد بر آن بودند که صدا هم امکان کنترپوان تصویر را به ارزش‌های اساسی تصویر افزوده است، و هم (از نظر دیگران) به سینما کمک می‌کند تا به وظیفۀ ذاتی خود یعنی به تصویر کشیدن واقعیت جامۀ عمل بپوشاند. دیگر این که نظریۀ فیلم بیشتر به جنبۀ عملی فیلمسازی و هنری‌تر کردن آن می‌پرداخت. در آن زمان بیشتر بر جلوه‌هایی که فیلمساز می‌خواست ایجاد کند تأکید می‌شد تا بر خوانش این جلوه‌ها توسط تماشاگر.

ارزیابی دوبارۀ سینمای رایج و متعارف

در دهۀ ۱۹۵۰، نظریۀ فیلم معمولاً فیلم‌هایی را برتر

می‌دانست که یا به شکلی خود آگاه هنری بودند و یا از واقع‌گرایی فرضی تصویر عکاسی برای ایجاد تأثیر روانی یا اجتماعی استفاده می‌کردند. بنابر این نظریهٔ فیلم دربارهٔ اکثریت قریب به اتفاق فیلم‌های متعارف که نه هنری بودند و نه واقع‌گرایانه تقریباً حرفی برای گفتن نداشت. ناقدان ولز و فورد را می‌ستودند، اما به هاکس یا پره مینجر توجه نمی‌کردند. از آنجا که نظریهٔ فیلم فردیت را بزرگ می‌داشت و معتقد بود که نظام استودیویی تکرار و کلیشه را از اصالت برتر می‌داند، غالباً ویژگی‌های فیلم‌های ژانر را از نظر دور می‌داشت. بنابر این اولین مرحلهٔ انقلاب در حیطهٔ نقد و نظریه تأیید فیلم‌های ژانر به طور کلی و کارگردانانی بود که در چارچوب ژانر کار می‌کردند، چارچوبی که به فردیت آنها جهت می‌داد. پیامد این مرحله از یک سوشناسایی غنای تماتیک فیلم‌های هالیوودی به طور کلی، و از سوی دیگر درک ارزش‌های ظریف میزانسن در آثار تعدادی از کارگردانان استودیویی بود که هیچ ادعای هنری نداشتند. اما خیلی زود مشخص شد که نظام استودیویی نه تنها فردیت فیلمسازان، بلکه گسترهٔ موضوعات فیلم‌ها را نیز محدود می‌کند. این شد که ارزیابی‌ها و تغییرهای افراطی موجود در «کایه دو سینما»، «مووی»، و دیگر مجلات جای خود را به سنجش آگاهانه و عقلانی توانایی‌ها و عدم توانایی‌های کارگردانان هالیوود داد.

مارکسیسم

توماس السیسر در مقالهٔ بنیادی خود تحت عنوان «داستان‌های خشم و هیاهو» که در سال ۱۹۷۲ در مجلهٔ انگلیسی «مونوگرام» چاپ شد کوشید تا دستاوردهای نقد نو را در چارچوب فکری گسترده‌تری به کار ببرد و نشان دهد که چطور ملودرام دههٔ پنجاه هالیوود تحت تأثیر پیش‌فرض‌های ایدئولوژیکی غالب از جمله شیوهٔ تفکر فروید شکل گرفت. هرچند در آن زمان مجلهٔ «کایه‌دوسینما» نیز دچار تحول شده بود و تحت نفوذ تفکر مارکسیستی، روانکاوی و ساختگرایی قرار داشت، و به لحاظ سیاسی نیز تحت تأثیر حال و هوای مه ۱۹۶۸ رویه‌ای بسیار تند را در پیش گرفته بود، این فضای نافذ تازه در انگلیس در مجلهٔ «اسکرین» و از سال ۱۹۷۴ به بعد نمود یافت و از آنجا به ایالات متحد راه پیدا کرد و برای مدتی به شکل نوعی بنیادگرایی آکادمیک جدید متبلور شد.

نویسندگان مجلات «کایه و اسکرین» سینما به طور عام و سینمای هالیوود به طور خاص را الزاماً موردی از تجلی ایدئولوژی و شیوهٔ تفکر بورژوایی می‌دانستند، چه به لحاظ محتوا و چه از نظر صورت (فرم). اما برخلاف برخی مارکسیست‌های قبلی، آنها کمتر به محکوم کردن سینما و به باد انتقاد گرفتن آن علاقه نشان دادند و سعی کردند از تناقضات آن و پیچیدگی‌های بین جلوه‌های اقتصادی و تولید واقعی معنا در دل فیلم بهره بگیرند. در تحلیل معروفی که نویسندگان «کایه‌دوسینما» از فیلم ***آقای لینکلن جوان*** ساختهٔ جان فورد در سال ۱۹۳۹ ارائه دادند بر این نکته تأکید کردند که فیلم صرفاً نمود ایدئولوژی محض نیست، حال ممکن است فیلمساز عامداً چنین نیتی را دنبال کرده باشد یا بحران عمومی سرمایه‌داری در دوران رکود و تلاش روزولت برای بازسازی آن چنین فضایی را به فیلم تحمیل کرده باشد. از سوی دیگر، کایه معتقد است نه تنها بین مشی سیاسی ظاهری فیلم و آن چه خود فورد در مقام کارگردان به آن داده است تناقضاتی وجود دارد، بلکه شیوه و ساختار معنا در فیلم مانع از آن می‌شود که فیلم به مثابهٔ تجلی سینمایی یک پروژه سیاسی برداشت شود. معنا در سینما هم بسیار پیچیده‌تر و در عین حال سیال‌تر از تعابیر سرراست مورد نظر مارکسیست‌هاست. چگونگی ارتباط فیلم با بیننده به مثابهٔ سوبژه بیش از خود محتوا اهمیت دارد.

روانکاوی

برای بررسی چگونگی ارتباط فیلم با بیننده، نویسندگان کایه و اسکرین به روانکاوی رو آوردند، و به ویژه به خوانشی که ژاک لاکان فرانسوی از فروید ارائه داده است. اما در عین حال که انتخاب یک مکتب بخصوص از مارکسیسم، یعنی رویکرد آلتوسر، اثرات مثبتی بر نقد داشته است، زیرا آلتوسر مشخصاً خودکفایی مارکسیسم را نفی می‌کند و به جای آن خواهان درون‌دادهایی از بیرون است، انتخاب لاکان بسیار بحث‌برانگیز بود. لاکان معروف است به این که نویسنده‌ای است مشکل و ماهیت تفاوت او با مکتب‌های بنیادگرای (ارتودوکس) روانکاوی غالباً در هاله‌ای از ابهام باقی می‌ماند. در اساس آن چه نظریه‌پردازان سینما از لاکان دریافت کرده‌اند و نمی‌توانستند از جای دیگری آن را دریابند ابهام و بیان‌نشدنی بودن سوبژهٔ دریافت‌کننده و آگاه و چگونگی شکل‌گیری سوبژه براساس محرک‌های غریزی از یک سو و رابطهٔ او با معنایی که زبان و ساختار بصری از سوی دیگر به او می‌دهند بود. نظریهٔ سوبژه بیننده که دستگاه سینما و ساختکارهای بخصوصی چون برش موازی و نمای نقطهٔ دید موقعیت او را تعیین و تعریف کرده‌اند و بنابراین ملزم به شیوهٔ بخصوصی از خوانش فیلم و پذیرش شرایط آن است، از همین رویکرد به فیلم و سینما ریشه گرفته

است. بنابراین (در حد غایی) نه تنها خود فیلم «ایدئولوژی بورژوایی» بود، بلکه شیوهٔ ارائهٔ آن به بیننده نیز او را وامی‌دارد تا طیف محدودی از موقعیت‌ها را انتخاب کند که اغلب آشکارا یا با روان رنجوری مرتبط است و یا با انحراف و ناهنجاری. هرچند در عمل، همان طور که ایدئولوژی دچار اشتقاق و تناقض بود و در فیلم‌های مختلف به شیوه‌های متفاوت بیان می‌شد، فیلم‌های مختلف و سبک‌های مختلف سینمایی طیف گسترده‌ای از موقعیت‌های متفاوت را در برابر بیننده قرار می‌دادند. برای مثال، در حالی که فیلم‌های استرنبرگ، شاید بدون توجه به جنسیت بیننده، تجربه‌های یادگارپرستانه‌ای (fetishistic) از بدن جنس مؤنث را به او تحمیل می‌کند، در فیلم‌های دیگر چنین نیست؛ و در حالی که استفاده از نما/نمای معکوس در بیشتر فیلم‌ها ممکن است بیننده را به نوعی هویت‌یابی (همانندسازی) غیرارادی با قهرمانان فیلم وادارد، فیلم‌های برسون که در آنها از ساختار برش‌نما / نمای معکوس استفاده نمی‌شود اختیار بیشتری به بیننده در انتخاب موقعیت خود می‌دهد. بنابراین این امکان وجود داشت که از یک موضع لاکانی هم به نقد کارکردهای ایدئولوژیکی سینما پرداخت و هم جایگزین‌هایی را پیشنهاد کرد.

ساختگرایی و نشانه‌شناسی

روانکاوی لاکانی نظریهٔ چگونگی کارکرد معنی فیلم بر روی بیننده را ارائه داد، پس باید نخست به نوعی نشان داد که فیلم‌ها حامل معنی هستند. اگرچه به کفایت آشکار است که فیلم حامل نوعی معنی برای بیننده است، به هیچ وجه اطمینان وجود ندارد که فیلم به مثابهٔ مجموعهٔ ساختار یافتهٔ دلالت‌هایی عمل می‌کند که به همان دقتی قابل تحلیلند که زبان‌شناسان در مورد زبان به مفهوم کلامی آن عمل می‌کنند. گام مهم در جهت درک شبه‌زبان‌شناختی سینما منشأ در انتشار کتاب ***عناصر نشانه‌شناسی*** رولان بارت در سال ۱۹۶۴ دارد. به دنبال نظام فکری که نخست زبان‌شناس سوئیسی فردیناند دوسوسور ارائه داد، بارت پیشنهاد کرد که زبان کلامی فقط یک مورد بخصوص (هرچند ممتاز) رمزگان دلالتگر است که برای انتقال معنا مورد استفاده قرار می‌گیرد. فکر تلقی سینما به مثابهٔ نوعی زبان در دهه‌های ۱۹۲۰ و ۳۰ مطرح شد، اما به دلیل مواجه شدن با مشکل ـ و برخی اوقات پوچی ـ اختصاص دادن ارزش‌های دستوری خاص برای ابزارهای سینمایی (برش [کات] را برابر ویرگول دانستن و فید را مشابه ویرگول نقطه تلقی کردن و غیره) با شکست روبرو شد. بحث بارت این است که قیاس بین زبان و دیگر نظام‌های ارتباطی یا دلالتگر اساساً در سطح مجموعه‌ای از مشخصه‌های عام عمل می‌کند که برای ایجاد ارتباط نظام‌مند ضروری‌اند. در این سطح فقط لازم است که مجموعهٔ رمزگردانی‌شده‌ای از عناصر وجود داشته باشد که در فرآیند ارتباط بتوان آنها را در جایگاه بخصوصی قرار داد، و هم‌چنین نظمی (نحوی) که براساس آن این عناصر رمزواره‌ای نظام‌یابند. چگونگی انتقال معنا ـ برای مثال از طریق معنی صریح یا ضمنی، نمادهای قراردادی یا تشابه‌های شمایلی ـ به ویژگی‌های خاص نظام (سیستم) مورد نظر بستگی دارد.

نشانه‌شناسی بارت را بخشی از جنبش ساختگرایی به مفهوم گسترده‌تر آن می‌دانند که با نام کلود لوی اشتراوس مردم‌شناس نیز عجین شده است. او فرهنگ بشر را از اسطوره گرفته تا شعر و یا حتی مد نظامی کلی می‌داند که بر ساختارهای بنیادی دلالتگر بنا شده است. این شیوهٔ تفکر در دههٔ ۱۹۶۰ تأثیر خود را بر نظریهٔ فیلم، بخصوص در بررسی ژانرهایی چون فیلم وسترن، بر جای گذاشت. اما کاربرد اصلی نشانه‌شناسی در تلاشی بود که کریستین متز آغاز کرد تا مشخصه‌های دلالتگر سینما ـ شیوهٔ استفاده از تصویر (ایماژ)، زبان گفتاری و نوشتاری، موسیقی و صداهای طبیعی ـ را تا حد ممکن به شیوه‌ای فراگیر و علمی تدوین کند. اگر براساس معیارهای زبان‌شناسی قضاوت کنیم این شیوهٔ تحلیل فقط تا حدی موفق بوده است. ویژگی سیالیت و چند صورتی (multiform) «زبان» سینما و مشکل مشخص کردن واحدهای بنیادی که سینما به موجب آنها عمل می‌کند به این معناست که نتایج به‌دست‌آمده، در بهترین حالت، صرفاً جنبهٔ مشروط دارند. بنابراین بسیاری از کسانی که ممکن بود در آینده به نوعی قیاس نشانه‌شناختی با زبان‌شناسی رو آورند به حوزهٔ دیگری که اصطلاحاً کاربردشناسی یا پراگماتیکز نامیده می‌شود و به مطالعهٔ صورت‌های کمتر نظام‌یافته و بیشتر بافت بنیاد ارتباط می‌پردازد روی آوردند.

در هر حال با وجود این ناکامی‌ها، نشانه‌شناسی تأثیر چشم‌گیری بر مطالبی که در زمینهٔ سینما نوشته شده داشته است و دامنهٔ تأثیرش از حوزهٔ نظریهٔ فیلم گذشته و به پیدایش یک گفتمان نقادی منظم انجامیده است. یکی از اثرات آن جلب توجه به معنای نهفته در جزئیات عبارات و حرکات نمایشی است و چون به گونه‌ای تحلیلی و از دیدگاه بیننده‌ای که فیلم را «می‌خواند» و نه از دیدگاه سازندگان فیلم به این حوزه می‌پردازد بخصوص در رمزگشایی شیوه‌های ارتباطی عادی شده (routinized) که در تلویزیون غالب هستند کاربرد دارند. در

عین حال شکست این شیوه در تعیین واحد کمینهٔ مبهم و بیان‌نشدنی زبان فیلم موجب ترغیب توجه به واحدهای بزرگتر ساختار فیلم و بخصوص تحلیل روایت شد. نظریه‌های بنیادی ساختارگرایی و نشانه‌شناسی در مورد آن که روایت چطور معنی می‌آفریند (که در این مورد نه از زبان‌شناسی سوسوری، بلکه از صورتگرایی Formalism روس در دههٔ ۲۰ گرفته شده است) در شرح ژرف ساخت‌های زیربنایی بسیاری از صورت‌های روایی عامه‌پسند (که غالباً به شدت ادیپی هستند) از ***بامبی*** تا ***شمال از شمال غربی*** و ***جنگ ستارگان*** بسیار مؤثر بوده‌اند.

ضدسینما

این نظر که بیشتر فیلم‌ها کم و بیش به یک شیوه عمل می‌کنند و بیننده را به مجموعهٔ بخصوصی از معناهایی که بر مبنایی ایدئولوژیکی بنا شده‌اند محدود و ملزم می‌کند به سرعت گرفتن جستجو برای یافتن ضدسینمایی که بتواند معناهای متفاوتی را القا کند و طیف گسترده‌ای از موقعیت‌های مختلف را در برابر بیننده قرار دهد، کمک کرد. تئاتر حماسی برتولت برشت در این زمینه بسیار نافذ بود. او کوشید به شیوه‌هایی که در آنها از هر نوع هویت‌یابی (همذات پنداری) با کنش نمایشی یا شخصیت‌ها اجتناب می‌شد بیننده را جذب کند. در شیوهٔ برشت این نظریه اساس کار است که بیننده هرگز نباید حس حضور در سالن نمایش و تماشای حرکات و گوش دادن به حرف‌های بازیگرانی که در فضایی نمایشی بازی می‌کنند را از دست بدهد. همان طور که برشت غربت و جدایی (estrangement) بین بازیگر و بیننده را مطرح کرده است، صورتگرایان روس در دههٔ ۱۹۲۰ نیز از صورتی مشابه یعنی «غریب‌نمایی» (آشنایی‌زدایی) در هنر و ادبیات سخن گفتند و گاهی آن را ویژگی اصلی و برجسته‌کنندهٔ هنر به طور عام دانسته‌اند و گاهی از آن به مثابهٔ عاملی مؤثر نام برده‌اند.

تعدادی از فیلمسازان و نظریه‌پردازان فیلم در اواخر دههٔ ۱۹۶۰ با تکیه بر دیدگاه‌هایی که شرح‌شان رفت کوشیدند مجموعه روش‌هایی را تدوین کنند که به سینما امکان دهد به شیوه‌ای فاقد رمز و راز و ابهام بینندگان را مورد خطاب قرار دهد. فیلمسازانی چون گدار و اشتراب قدم در این راه گذاشتند، اما تلویحات آن چه آنها می‌ساختند در نوشته‌هایی چون مقالهٔ «ضدسینما: Vent d'est» (۱۹۷۲)، نوشتهٔ پیتر وولن، شرح و بسط داده شد. او یکی از بحث‌انگیزترین فیلم‌های گدار را انتخاب کرد و شیوه‌های مورد استفاده در آن را برشمرد و به نوعی نقد عمومی در مورد امکان کاربرد این شیوه‌ها دست زد. اگرچه وولن نمونه‌های بسیاری را در Vent d'est یافت، به ویژه خودداری پیوستهٔ فیلم از ایجاد این احساس در بیننده که دارد چیزی واقعی را تماشا می‌کند که باید به مثابهٔ شرحی از حقیقت تلقی شود، به تعرض گدار به حقوق بیننده و امتناع از جایگزین کردن لذات دیگر به جای لذات ناشی از هویت‌یابی (همذات پنداری) ایراد می‌گیرد و در این زمینه اخطار می‌دهد. متأسفانه این اخطارها را نسل بعدی منتقدان و فیلمسازان نادیده گرفتند و توجه آنها به مقاومت در برابر اغواگری‌های سینمای معمول آنها را به سمت ساخت فیلم‌هایی پیش برد که اصولاً هر نوع حضور بیننده برای کسب لذت از تماشای فیلم در آنها انکار می‌شد. برای مدتی در دههٔ ۱۹۷۰ هم سینمای سیاسی و هم آوانگارد هنری از رشد بیمارگونهٔ نظریه که باعث دوری شدید آنها از مردم شد در رنج بودند.

فمینیسم

شاید بتوان گفت فمینیسم پربارترین استفاده را از نظریهٔ جدید کرده است. برای مدتی نقد فمینیست‌ها از جریان اصلی سینما (همراه با نقد اقلیت‌های جنسی و نژادی که به موازات آن انجام می‌گرفت) بر مسائل بدیهی مانند کلیشه‌سازی منفی از شخصیت‌های زن و به تصویر کشیدن زنان به صورت آدم‌هایی گنگ و خرفت، لوند و حراف، فاسد و بدذات (شیوهٔ نگاه کردن به زنان در جامعهٔ پدرسالار) متمرکز شدند. اما چیزی نگذشت که ادعا شد مباحثی مهم‌تر از مسألهٔ موقعیت فرودست زنان در جامعه و شیوهٔ بازتاب و تقویت این وضعیت در فیلم‌ها مطرح است. نویسندگان فمینیست از جمله کلر جانستون، پاک کوک، و لورا مالوی مطرح کردند که سینما به مثابهٔ یک کل در تصویری که از زنان و هم‌چنین از روابط جنسی ارائه می‌دهد بسیار ناعادلانه عمل می‌کند. مسأله فقط این نبود که اکثر فیلم‌ها قالب رمانس‌های ناهمجنس خواه را می‌یابند همراه با روایتی که زنان را نسبت به مردان در جایگاه فرودست قرار می‌دهد (موضوعی که در مورد غالب آثار کلاسیک ادبی نیز صحت دارد)؛ بلکه مسأله این است که شیوهٔ بازنمود زن الگویی از همانندسازی را به وجود می‌آورد که در آن جایگاه مردانه جایگاه غالب و مسلط است. کنش نمایشی با مردانگی مشخص می‌شود و بدن زنان به عنوان آماج نگاه و امیال مردان به تماشا گذاشته می‌شود ـ روشی چنان رایج و غالب که بر هر نوع تلاش برای خلق ساختارهای روایت که در آنها زنان مغلوب نباشند سایه می‌اندازد.

این وضعیت نه فقط در مورد خوانش جریان اصلی سینما، بلکه

ژان لوک گدار (-۱۹۳۰)

گدار در یک خانوادهٔ متوسط پاریسی به دنیا آمد، در سوئیس و پاریس تحصیل کرد و در طی جنگ دوم جهانی تابعیت سوئیس را پذیرفت. او که در سوربن قوم‌شناسی می‌خواند اوایل دههٔ ۱۹۵۰ را به تماشای فیلم، جهانگردی و کسب درآمد از طریق مشاغلی عجیب و غریب گذراند. در این دوره به تأسیس مجلهٔ **La Gazette du Cinema** کمک کرد و در کایه‌دو سینما نیز مقالاتی منتشر نمود و طی آنها سینمای هالیوود را ستود و به انتقاد از سینمای ملی فرانسه پرداخت. در همین دوران تعدادی فیلم‌های کوتاه ساخت و فیلمنامه‌نویسی را شروع کرد. چندی نگذشت که گدار به همراه تروفو، شابرول، رومر و ریوت، به یکی از شخصیت‌های اصلی سینمای «موج نو» فرانسه در اواخر دههٔ ۱۹۵۰ و اوایل دههٔ ۱۹۶۰ بدل شد.

کارهای اولیهٔ او به لحاظ ژانر، نوآوری‌هایی هستند که عموماً بر مبنای داستان‌های جنایی و با تکیه بر معمای جنسیت زنانه ساخته شده‌اند. ***از نفس افتاده***، (۱۹۵۹) داستان آنارشی‌گری و بی‌خیالی دزدی است که به پلیس شلیک می‌کند و بنای فرار می‌گذارد، وقتی که دوست دخترش به او خیانت می‌کند و او را لو می‌دهد. **Bande a part** (۱۹۶۴) داستان دو مرد جوان است که نقشهٔ جنایتی را می‌کشند تا به آن ترتیب زنی را که هر دو به او عشق می‌ورزند (و نقشش را آناکارینا بازی می‌کند) تحت تأثیر قرار دهند. آناکارینا که در سال‌های ۱۹۶۰ تا ۱۹۶۵ همسر گدار بود، در فیلم موزیکال ***زن زن است***(۱۹۶۱، نخستین‌فیلم رنگی گدار) نیز نقش رقاصه‌ای را بازی می‌کند که در آرزوی‌فرزندی است، و در فیلم ***گذران زندگی*** (۱۹۶۲) نیز عهده‌دار نقش فاحشه‌ای است.

سوبژکتیویتهٔ زنانه موضوع اصلی عمده فیلم‌های تجاری گدار در اوایل‌دههٔ ۱۹۶۰ است. ***تحقیر***(۱۹۶۳) به بررسی ماجرای جدایی یک زوج می‌پردازد. جدایی تحت تأثیر فشار ناشی از تلاش جدی مرد برای بازنویسی ادیسه به شکل فیلمنامه‌ای برای کارگردانی که نقشش را فریتس لانگ بازی می‌کند. ***زن شوهردار*** (۱۹۶۴) روزی از زندگی زنی را به تصویر می‌کشد که نمی‌داند آیا از همسرش باردار است یا از عاشقش. دیگر فیلم‌های ماجرایی دههٔ ۱۹۶۰ نیز عموماً رومانس‌های عاشقانه‌اند. ***آلفاویل*** (۱۹۶۵) هم فیلمی ماجراجویانه و علمی تخیلی است و هم اسطوره‌ای اجتماعی که به عشق از یک سو و فن‌آوری جدید از سوی دیگر می‌پردازد؛ فضای فیلم فضای آینده است، و با استفاده از فیلم سیاه و سفید با کنتراست بالا، کلاً در پاریس گرفته شده است. ***پیروخله*** (۱۹۶۵) مونتاژ چشمگیر و تراژدی ـ کمدی رنگ است و منظره که در آن زوجی از پایتخت می‌گریزند تا در جنوب فرانسه زندگی‌ای پرمخاطره و در عین حال سرشار از لودگی و مضحکه را ادامه دهند.

در اواسط دههٔ ۱۹۶۰ سیاست‌بازی سطحی و آماتوری گدار (فیلم ***سرباز کوچک*** به خاطر انتقاد از اعمال تروریستی جناح راست در طی جنگ الجزایر سه سال توقیف بود) جای خود را به حمایت جدی از چپ‌گرایان داد. مهم‌ترین اثری که در این دوره ساخته شد (۱۹۶۶)

آناکارینا به همراه کلود براسور (چپ) و سامی فرای در **Bande a part** (ژان لوک گدار، ۱۹۶۴)

است. فیلم حکایت زنی پاریسی است‌که به فحشا روی می‌آورد و در دل این داستان، گدار به گونه‌ای گسترده‌تر به بررسی جامعه‌شناسی پاریس معاصر می‌پردازد. در **چینی** (۱۹۶۷) گروهی از مائویست‌های جوان فرانسوی کوشش می‌کنند درس‌های «انقلاب فرهنگی» (چینی) را وارد جامعه‌ای فرانسه کنند. ***تعطیلات آخر هفته*** (۱۹۶۷) با طنز تلخ یک خانوادهٔ بورژوایی فرانسوی شروع می‌شود و بعد به فیلمی جاده‌ای بدل می‌شود که با تصرف منطقه‌ای در پاریس توسط باندی از هیپی‌های مسلح به‌اوج می‌رسد.

در ۱۹۶۸ علایق داستانی گدار به سمت فیلم‌های مستندگونه و مقاله‌وار (essay films) که به بررسی مسائل سیاسی می‌پرداختند تغییر جهت داد. دو فیلم La Gai Savoir (۱۹۶۸) و ***یک به اضافهٔ یک*** حاصل این دوره‌اند. پس از رویدادهای ماه مه ۱۹۶۸ گدار از سینمای «هنرین» گسست و تحت نام گروه ***ژیگا ورتوف*** (گدار و ژان پیر گورین) کارش را ادامه داد و به ساخت فیلم‌های تجربی مقاله‌وار در باب مسائل سیاسی و ایدئولوژیکی پرداخت.

باد شرق (۱۹۶۹) تجربه گروه است در کار داستانی، فیلمی وسترن، ساسر تخریب با بازیگری ژیان ماریا ولونته. این کارهای اولیه که خام و ابتدایی به نظر می‌رسیدند در ظهور مجدد گدار و گورین، پس از تصادف گدار با موتورسیکلت در سال ۱۹۷۱، تجلی منسجم‌تری یافتند. رمانس سیاسی ***همه چیز روبراه*** (۱۹۷۲) که با صرف هزینهٔ بسیار ساخته شد و فیلم ***ایو مونتان و*** جین فوندا در آن نقش‌آفرینی می‌کنند نوعی مطالعهٔ برشتی رابطهٔ بین جنسیت صنعت و سیاست است و به بازنگری آن چه پس از مه ۱۹۶۸ در فرانسه روی داده است می‌پردازد. فضای فیلم به شدت تحت تأثیر فیلم ***نامه‌ای به جین*** و به جین است، فیلمی مقاله‌وار که طی آن گدار و گورین رابطه جین فوندا با سیاست بازنمود (politics of representation) و جنگ ویتنام را بی‌رحمانه مورد انتقاد قرار دادند.

گدار مابقی دههٔ ۱۹۷۰ را در استودیوی تلویزیونی تجربی خود در سوئیس به کار با رسانهٔ جدید ویدئو گذراند. همراه با همکار تازه‌اش آن ماری میه‌ویل مجموعه کارهایی را با هدف کاوش در امکانات این رسانه تازه ساخت (سریال تلویزیونی Sur et sous la communication، ۱۹۷۶) و (Francetour deux enfants، ۱۹۷۸) و در آنها به بررسی زندگی طبقهٔ کارگر فرانسه پرداخت و به ویژه به رابطهٔ بین کار و جنسیت توجه خاص نشان داد.

گدار با فیلم‌های ***حرکت آهسته*** (۱۹۸۰) و ***شهوت*** (۱۹۸۱) به سینمای داستانی روایی بازگشت. فیلم‌های دههٔ ۱۹۸۰ او به شدت پراکنده‌اند و از تریلرهای طنزآمیز گرفته (***کاراگاه***، ۱۹۸۴) تا داستان‌های جنایی رمانتیک (**موج نو**، ۱۹۹۰ که بازسازی شاه‌لیر است) و فیلم‌های بحث‌انگیزی چون **سلام بر مریم** را که بازسازی داستان انجیل در فضای معاصر سوئیس است دربرمی‌گیرد. در هر حال، این فیلم‌های آخر قبل از هر چیز یک بار دیگر خود فیلمساز را که حال سن و سالی از او گذشته است به صورتی رویایی گم گشته و یا محوشده نشان می‌دهد. در این فیلم‌ها که بار دیگر بر سیاست نهادین بازنمود تأکید دارند، درونمایهٔ اصلی که گاه‌جدی است و گاه شوخی (کمیک) خود کار پیچیده فیلمسازی و روایت فیلم است. همراه با این فیلم‌ها، گدار کماکان به ساخت فیلم‌های ویدئویی نیز مشغول بوده، و این حوزه از کار او که غالباً نادیده گرفته شده بود، در جشنواره‌ای در موزهٔ هنرهای معاصر نیویورک در سال ۱۹۹۲ مورد بررسی و تقدیر قرار گرفت.

سینمای گدار سینمایی است به شدت سیاسی، نه صرفاً به خاطر موضوع‌شان، بلکه به جهت پافشاری او بر «سیاسی فیلم ساختن» و نه «فیلم سیاسی ساختن». درونمایه‌های اصلی آثار عبارتند از پول، مسائل جنسی، سیاست و خود سینما به منزلهٔ دستگاه بازنمود. او ماتریالیستی است با انگیزه‌های رمانتیک بسیار قوی و مارکسیستی است با گرایشات شدید اگزیستانسیالیستی. مشخصهٔ بارز فیلم‌های او که ریشه در کلاسیسم سینمای هالیوود دارد، نوعی مدرنیسم اروپایی است که در بهترین حالت در نظام‌های تازه‌اش لذت تماشا کردن و گوش دادن را به اوج می‌رساند. او به گونه‌ای بنیادی ضدواقع‌گرایی (رئالیسم) است که به نظرش واقعیت مسألهٔ اصلی است. او در رسانه‌ای که داستان‌های گفتنی و ناگفتنی بسیار دارد به کار روایت پرداخته است، و نشانه‌شناس برجستهٔ سینماست که عمری را به کاوش در پیوندهای ـ و فاصله‌های ـ پیچیده بین صدا و تصویر در سینما و ارتباط آن با انسان و اجتماع گذرانده است.

فیلیپ دراموند

گزیده فیلم شناسی

ازنفس افتاده (۱۹۵۹)، زن، زن است (۱۹۶۱) ، این زندگی من است (۱۹۶۲)، تحقیر(۱۹۶۳)، جدا افتاده‌ها (۱۹۶۴)، زن شوهر دار (۱۹۶۴)، آلفاویل (۱۹۶۵)، پیرو خُله (۱۹۶۵)، مذکر مؤنث (۱۹۶۶)، ساخت آمریکا (۱۹۶۶)، دو سه چیزی که ازش می‌دانم (۱۹۶۶) ، چینی (۱۹۶۷)، تعطیلات آخر هفته (۱۹۶۷)، یک علاوه یک (۱۹۶۸)، باد شرق (۱۹۶۹)، همه چیز روبراهه (۱۹۷۲) ، اینجا و جاهای دیگر (۱۹۷۴)، شماره دو(۱۹۷۵)، حرکت آهسته (۱۹۸۰)، شهوت (۱۹۸۱)، نام کوچک کارمن (۱۹۸۲)، سلام برمریم (۱۹۸۳)، ظهور و سقوط یک شرکت کوچک فیلم (۱۹۸۵)، شاه لیر (۱۹۸۷)، موج نو (۱۹۹۰).

کتاب شناسی

Bellour, Raymond, and Bandy, Mary Lea(eds.) (1992), Jean-Luc Godard: son+image 1974-1991.

Brown, Royal S.(ed.)(1973), Focus on Godard.

در زمینهٔ فیلمسازان فمینیست و فکر یک ضدسینمای فمینیستی نیز دربرگیرندهٔ تلویحاتی ضمنی است. با پی بردن به این نکته که گریز از داستان (و خطرات ملزم به آن یعنی گرایش به چشمگیر کردن Spectacularization) و رفتن به سوی واقعیت کافی نبود، قضیه پیچیده‌تر شد. تصویر واقعی مستند به اندازهٔ داستان آلوده بود و مملو از قراردادهایی که محو زنان در طول تاریخ حاصل توطئه‌آمیز آنها بود. گسستن بازنمودهای تاریخی به اندازهٔ مقاومت در برابر وسوسه‌های داستان برای فیلمسازان اهمیت پیدا کرد. هرچند، فیلمسازان زن نسبت به برخی همتایان مذکرشان بیشتر به همراهی و هم‌سویی با مخاطبان گرایش نشان دادند و ضرورت سیاسی یافتن متحدانی عموماً بر وسوسهٔ تحمیل پذیرش افکار هنرمند در مورد آن که کار ساختارشکنانهٔ خوب چیست غالب بوده است.

در دههٔ ۱۹۸۰ نظریهٔ سینمای فمینیستی به راه خود ادامه داد. دوقطبی بودن پیچیده و متناقض نمای تماشاگر زن وو لذاتی که زنان از سینما می‌بردند به کانون اصلی توجه تبدیل شد. و این خود به گرایش به ملودرام و فیلم‌های زنان و تشخیص این که بالماسکهٔ زن‌گرایی رایج در سینما پدیده‌ای کاملاً منفی نیست، انجامید. در نظریهٔ فمینیستی سینما، هم‌چون حوزه‌های دیگر، بر آن چه مخاطبان در بین خطوط می‌خوانند اهمیت بیشتری داده شد و نه به ساختار ایدئولوژیکی که به زنان و زن بودن جایگاه ثانوی اجتناب‌ناپذیری می‌دهد.

دریافت

طرفداران سینمای ضدهنجار در تأکید بر اهمیت مخاطبان در تعیین مفهوم فیلم (معنای فیلم از دید آنها) تنها نیستند. منتقدان فمینیست نیز قبلاً این بحث را مطرح کرده بودند که موقعیت تماشاگر زن آن‌قدر که برخی نویسندگان «ساختگرا» گفته‌اند ثابت و بدون تغییر نیست، در حالی که در کوشش برای بی‌اعتبار خواندن تیپ‌سازی نژادپرستانه و ارتجاعی فیلم‌های هالیوودی، از جمله مجموعهٔ رامبوی سیلوستر استالونه، اغلب این واقعیت نادیده گرفته شده است که آن گروه از مخاطبان که این گونه تیپ‌سازی را منفی تلقی می‌کنند، به هر رو راه و شیوهٔ خود را برای مبالغه پنداشتن این تیپ‌سازی می‌یابند و از فیلم لذت می‌برند. این توانایی مخاطبان در خوانش خاص و منحصر به فرد خود از فیلم در دههٔ ۱۹۸۰ در کانون توجه قرار گرفت و نظریه‌پردازان سیلان معنا که از متفکران پسامدرن از جمله ژاک دریدا و ژان بودریار تأثیر پذیرفتند و هم‌چنین مطالعات تجربی انجام شده روی مخاطبان که نشانگر وجود طیف متنوعی از دریافت‌های متفاوت در بین آنان بود نیز مؤید آن بودند. در همین حال نسبت به دورهٔ کلاسیک، مخاطبان نیز به شدت متکثر شده بودند و برای آن که فیلمی بتواند با اقبال عام روبرو شود باید امکان خوانش‌های متفاوت را در طیف گستردهٔ تماشاگران ایجاد کند. به این لحاظ سینما پسامدرن شده است زیرا مخاطب چنین خواسته است. فیلم‌هایی چون ***آخرین قهرمان اکشن*** (۱۹۹۳) تعمداً با آمادگی مخاطب برای تغییر موضع از یک منش دریافت به منش دیگر بازی می‌کنند.

مطالعات سینمایی و اصول

با توسعهٔ تحصیلات عالی و تأسیس رشتهٔ تازهٔ مطالعات سینمایی، کانون نوشته‌های جدی و پژوهشگرانه از دنیای غیررسمی مشتاقان فیلم فاصله گرفت و به محیط نظام‌یافته‌تر دانشگاه‌ها وارد شد و این خود موهبتی دوجانبه است. از جهت مثبت، نوشتن تاریخ سینما هم پیچیده‌تر شده است و هم منابع بهتری یافته است. نه تنها تاریخ‌نگاران سینما از فرصت‌های بهتر برای به‌کارگیری حرفهٔ خود بهره‌مند شده‌اند، بلکه توانسته‌اند به پیشرفت‌های فکری در زمینه‌های مرتبط، از جمله تاریخ اقتصاد و تاریخ فرهنگ، نزدیک شوند. چشم‌اندازهای گسترده‌تر، به همراه کار دقیق و تفصیلی بر روی طیف گسترده‌ای از منابع مختلف، به این معناست که جایگاه سینما در فرهنگ قرن بیستم و در اقتصاد جهان سرمایه‌داری بسیار بهتر از بیست سی سال پیش درک شده است.

هرچند در زمینهٔ نقد، اوضاع بسیار آشفته است. بسیاری از نظریه‌پردازان انقلابی سینما در دههٔ ۷۰ با این اندیشه که نقد فیلم واکنشی ذهنی (سوبژکتیو) به فیلم است و باید به جای آن صورت‌های پالوده‌تر و دقیق‌تر تحلیل را جایگزین کرد به شدت مخالفت کردند. در هر حال، نقد فیلم به طور کلی در وضعی نابسامان و رو به افول است، اما علت اصلی بی‌میلی دبیران بخش‌های ادبی مجلات است به تخصیص امکانی برای بررسی گستردهٔ فیلم‌های روز و نه قوت و استحکام حملاتی که به آن می‌شود. به هر رو، نوشته‌های دانشگاهی در باب فیلم و سینما به نوعی در پیله‌ای محافظ فرو رفته است و مسائلی را دغدغهٔ خود قرار داده است که (با وجود ادعای سیاسی بودن) تأثیر چندانی بر محیط خارج از دانشگاه ندارند. این مسأله تا حدی ناشی از تغییر و تحولاتی است که در خود سینما رخ داده است. در مقایسه بادههٔ ۱۹۶۰ فیلم‌های خیلی کمتری ساخته می‌شوند که به نوعی تحلیل دقیق زیبایی‌شناختی، آن گونه که زمانی در مورد فیلم‌های هالیوودی، اروپایی، ژاپنی یا هندی عمل

شانتال آکرمان

آکرمان در بروکسل و در خانواده‌ای یهودی و لهستانی‌الاصل به دنیا آمد. با دیدن فیلم **پیروخله** ساختهٔ گدار (۱۹۶۵) اشتیاق وافر او به نویسنده شدن تغییر جهت داد و میل به فیلمساز شدن جای آن را گرفت. در نخستین تجربهٔ کوتاه «انفجاری»اش Soute ma ville (۱۹۶۸) آشپزخانه‌ای را منفجر کرد و نوید شکل‌گیری رویکرد تازه‌ای را به سینما داد که در آن همه چیز پیوسته مبهوت‌کننده و حیرت‌آور است.

در نخستین فیلمش که مورد توجه جدی قرار گرفت، Je tu ilelle (۱۹۷۴)، خود راوی است و عهده‌دار نقش اصلی. در این فیلم شواهد بسیاری دیده می‌شود دال بر شکل‌گیری یک سبک شخصی بسیار قوی که عنوان «کمینه‌گرا» (مینیمالیست) را به خود اختصاص داد. ویژگی‌های این سبک عبارتند از استفاده از دوربینی ثابت و تنظیم قاب از جلو و فقدان نماهای زاویه دید و هم‌چنین نماهای نزدیک. فیلم‌های او با سبک و سنگین کردن شکل‌های آوانگارد، مدرنیست، و ساختگرا آغاز شدند، ولی باید پذیرفت که رد این وسوسه‌های اولیه در همهٔ آثارش به چشم می‌خورد.

دومین فیلم آکرمان (نا) مشهورترین فیلم او نیز هست. این فیلم که Jeanne Dielman 23 Quai du Commerce 1080 Bruxelles نام دارد، سه روز از زندگی زن خانه‌داری را به تصویر می‌کشد که در عین حال فاحشه نیز هست. این فیلم را فمینیست‌ها شاهکار دانستند و بسیار از آن استقبال کردند. با عدم پذیرش زن به مثابهٔ وجودی فریبنده فیلم **ژان دیلمان** با چگونگی حس خود ژان از آیین، زمان و مکان شکل می‌گیرد. ضبط دقیق و موبه‌موی زندگی عادی و روزمرهٔ ژان و سپس گسست آن که معمولاً به شکل عمل جنسی نشان داده می‌شود، و در واقع گسست از سلسله مراتب قراردادی اهمیت است چه به لحاظ روایت و چه به لحاظ تصویر. به این ترتیب پوست کندن سیب‌زمینی همان اندازه وقت فیلم را به خود اختصاص می‌دهد که کشتن مشتری.

خبرهایی از خانه (۱۹۷۶)، دوربین آن بخش‌هایی از نیویورک را می‌کاود که به ندرت بر صفحهٔ سلولوئیدی فیلم نقش بسته است. طی مجموعه‌ای از نمادها ما ترغیب می‌شویم به آن سوی اسطوره بنگریم، و از تجربهٔ فضاهای متفاوت لذت ببریم: خیابان‌ها، ایستگاه‌های مترو، دیترین مغازه‌ها. بدون هیچ روایت، یا شخصیت، نگاهی که در **خبرهایی از خانه** تحقق می‌یابد نگاهی است همراه با نقاب (ماسک) سینما، اما با امکاناتی که قاب (تصویر) برای نگریستن به وجود می‌آورد، تأکیدی که بر ویژگی‌های خود نگاه می‌شود. در همین حال، لذت در اصل در نگاه پرسه زن دوربین نهفته است، نگاه پرسه‌زنی که امکان خلق نوعی فضای خصوصی بین بیننده و تصویر را به وجود می‌آورد.

پس از فیلم **قرارملاقات با آنا** (۱۹۷۸) که در آن کلمنته نقش فیلمساز بلژیکی‌ای را بازی می‌کند که از کلن به پاریس سفر می‌کند و فیلم **سال** Toute une unite (۱۹۸۲)، فیلم‌های آکرمان بازیگوشانه‌تر شدند، و مستقیماً از جنبه‌های فریبندهٔ روایت کلاسیک بهره گرفتند.

سال طلایی (۱۹۸۶) که تا به امروز پرهزینه‌ترین فیلم آکرمان بوده است، فیلمی است موزیکال که محیط آن یک مجموعهٔ بزرگ تجاری است و به این ترتیب سرشار است از صحنه‌های تماشایی و تصنعی، جایی که عشق هم در آن کالایی است که چون لباس خرید و فروش می‌شود. با وجود شاد و سرزنده بودنش، این فیلم موفقیت چندانی به دست نیاورد، و شاید به همین دلیل آکرمان دوباره به تولید فیلم‌هایی در مقیاس کوچک‌تر (و با هزینهٔ کمتر)، از جمله **داستان آمریکا** (۱۹۸۹) روی آورد. محیط این فیلم نیز مانند **خبرهایی از خانه** شهر نیویورک است و فیلم اساساً مبتنی است بر مصاحبه‌ها و پژوهشی که آکرمان در سطح شهر انجام داده است. فیلم در عین حال گرامی‌داشت فرهنگ یهودی است و سوگ همهٔ آن چه در این لحظه رنگ باخته است.

پس از Neit et jour (۱۹۸۱)، مثلثی عشقی در فضای پاریس، آکرمان به ریشه‌های خود در اروپای شرقی بازمی‌گردد و فیلم D'est (۱۹۹۳) را می‌سازد، مستندی که شرح سفری است در دل اروپای شرقی، با تکیه بر حرکات، چهره‌ها و زندگی روزمره. توجهی که در این فیلم بر موضوع (سوبژه) می‌شود تأییدی است بر همان طرح اولیهٔ آکرمان، یعنی «تصویرهایی در بین تصویرها»، و خلق سینمایی برای نشان دادن آن حوزه‌هایی که از دید روند غالب در سینما پنهان مانده است. پس سینمای او در حقیقت سینمایی است حاشیه‌ای که با این وجود نباید به حاشیه رانده شود، زیرا طرح بنیادی آن به چالش فراخواندن درک ما از آن چه سینما هست و یا آن چه می‌تواند باشد، است.

کاترین فولر

گزیده فیلم‌شناسی

Je tuielle (۱۹۷۴)، ژان دیلمان...(۱۹۷۵)، خبرهایی از خانه (۱۹۷۶)، قرارملاقات با آنا (۱۹۷۸)، Toute une nuit (۱۹۸۲)، سال‌های طلایی ۱۹۸۰ (۱۹۸۶) ، داستان آمریکا (۱۹۸۹)، Neit et Jour (۱۹۸۱)، D'est (۱۹۹۳).

کتاب شناسی

Atalier des Arts, 1 (1982).

Bergestrom, Janet (1977), Jeanne Dielman.

Champetier, Caroline (1978) 'Les Rendez-vous d'Anna rencontre avaec Chantal Akerman.

دلفین سایریگ در نقش زن خانه‌دار و فاحشه در فیلم ژان دیلمان ....(۱۹۷۵)

آینس واردا (۱۹۲۸-)

آینس واردا از پدر و مادری بلژیکی و یونانی زاده شده است و سپس به تبعیت فرانسه درآمده است. او یازده فیلم بلند (که از این میان پنج فیلم جایزهٔ بین‌المللی برده‌اند) و شانزده فیلم کوتاه و مستند ساخته است. مهارت‌هایی که از فیلم‌های مستند به دست آورده است به صورت نوعی عینیت (ابژکتیویته) بی‌طرفانه به فیلم‌های بلندش منتقل شده است. نگاه بی‌طرفانه و مهارت او در تجربه‌های فیلمسازیش ریشه در تجربیات قبلی او دارد یعنی وقتی عکاس، نقاش، مجسمه‌ساز و عکاس خبری بوده است. واردا کار خود را در فصل مشترک داستان واقعی و واقعیت داستانی قرار می‌دهد و از فیلمی سخن می‌گوید که ذهنیت (سوبژکتیویتهٔ) فرد را در ارتباطش با عینیت (ابژکتیویتهٔ) محیط به تصویر می‌کشد. فرد در متن جامعه قرار داده می‌شود و آنجا به او نگریسته می‌شود، و به این ترتیب فیلم‌های واردا عموماً به گونه‌ای استثنایی موضوعی هستند یعنی با موضوعات روز سر و کار دارند (برای مثال سرطان در دههٔ ۱۹۶۰، فمینیسم در دههٔ ۱۹۷۰ و زوال اجتماعی در دههٔ ۱۹۸۰). واردا موضوعی را می‌گیرد و سپس می‌کوشد آن را به طریقی غیرمتعارض مستند کند. در نتیجه فیلم‌های او ایدئولوژیک نیستند اما سرشارند از رئالیسم اجتماعی.

اگرچه برای او هر فیلم نقطهٔ آغاز تازه‌ای است، روش او در فیلمسازی مشخصه‌های ویژه‌ای دارد: استفاده از نقطهٔ مقابل (کنترپوان)، فاصله‌گذاری، و آن چه او خود نگارش سینمایی (cinecriture) نامیده است. واردا نخستین کسی بود که پی برد چگونه از نقطهٔ متقابل (کنترپوان) (به مفهوم فاکنری قرار دادن دو روایت در کنار هم) در سینما استفاده کند که به طور هم‌زمان مسائل فردی و اجتماعی را نشان دهد. سبک تدوین او که بی‌طرفانه (او چونان ناظر خنثی و بی‌طرف عمل می‌کند) و کنترپوانی است، سبکی است منحصر به فرد که مورد توجه فیلمسازانی چون رنه و گدار نیز قرار گرفت. هم ذهنیت فردی و هم عینیت اجتماعی باید به گونه‌ای بی‌طرفانه و خنثی نگریسته شوند تا رئالیسم از دل برخورد دو روایت نمود بیابد. به این دلیل است که واردا معمولاً در چارچوب خشونت به سینما می‌نگرد.

واردا به همان اندازه از شخصیت‌هایش هم فاصله می‌گیرد. او هیچ بار روانی به آنها نمی‌دهد و به همین دلیل آنها هیچ ژرفایی ندارند. یعنی آن که شخصیت‌ها الزاماً جنبهٔ مرکزی ندارند ـ داستان هر یک از آنها همان قدر مهم است که داستان دیگری. به همین دلیل عنوان‌هایی که به محل‌ها، مفاهیم کلی، یا حرکات داده می‌شود به یک اندازه اهمیت دارند.

واردا از طریق مکان، زمان و روایت به فاصله‌گذاری مورد نظر خود دست می‌یابد. او رمزگان و قراردادهای سینمای کلاسیک را بر هم می‌زند، ساختار ژانرها را می‌شکند تا آنها را در قالبی دیگر بازسازد (برای مثال L'Une chante, leartre pas، ۱۹۷۷، فیلمی موزیکال در مورد حقوق زنان)، شیوه‌های فیلمسازی او با همذات پنداری بیننده مقابله می‌کند؛ او را در فاصله‌ای نگه می‌دارد تا فیلم را ارزیابی کند. به همین ترتیب روش نگارش سینمایی او توجه را به فرآیند فیلمسازی جلب می‌کند. روش واردا شبیه تکنیک‌های نقاشی است، ترکیب ساختاری، بافت و تونالیته ـ و او اغلب با واژگان نقاشی در مورد کارهایش سخن می‌گوید (در Sans toit ni loi، ۱۹۸۵، او از نقاشی سینمایی بافت تنهایی حرف می‌زند).

واردا فمینیست است و در بیشتر فیلم‌هایش این نکته را در نظر دارد که چطور زن‌ها در سینمای کلاسیک تثبیت شده‌اند، جاودانه و بدون هیچ تغییر، به مثابهٔ ابژهٔ نگاه مرد و برای نگاه مرد ـ و به این ترتیب به مثابهٔ ابژه‌ای غیرتاریخی، به مثابهٔ غیر (دیگری). واردا فیلم‌های خود را طرح پرسش می‌داند و آن هم طرح پرسش به گونه‌ای برآشوبنده. او از زبان سینما به گونه‌ای اخلال‌آمیز و آشوبی استفاده می‌کند و عمد دارد تا طبیعی تلقی کردن ایدئولوژی غالب مردانه را بر هم زند و اسطوره‌های نهادی را افشا کند. از آنجا که زنان بیرون از تاریخ‌اند، در قالب غیرتجسم‌یافته‌اند و بنابراین فاقد سوبژکتیویته (ذهنیت)اند، او می‌کوشد عدم وجود (non-existance) آنها را مشهود کند و به تصویر کشد (برای مثال در *کلئو از ۵ تا ۷*، ۱۹۶۱). زنان بیرون از زبان قرار داده شده‌اند و او می‌کوشد این را با فاش کردن و بر هم زدن زبانی که موجود است نشان دهد (برای مثال Sans toit ni loi).

به این ترتیب واردا در فیلم‌هایش می‌کوشد نشان دهد که این اوست که زبان سینمایی را ابداع و مهار می‌کند. به همین دلیل است که برخی منتقدان فاصله‌گیری (بی‌طرفی) سرد او و دغدغه و وسواس او در مورد تکنیک دوربین را نمی‌پسندند، همان چیزی که در آثار برسون و ستایش می‌شود. مهار زبان یعنی مهار بازنمود واقعیت و چون زبان در حال حاضر سازه‌ای مردانه است، به چه طریق دیگر می‌توان آثار واردا را نفی کرد به جز با اتهام «غیرزنانه» بودن آنها؟ منتقدان فمینیست در این مورد هم‌صدا نیستند؛ برخی آثار او را تداوم سبک سینمای اروپا (یعنی سینمای مردانه) می‌دانند و برخی دیگر معتقدند که او راه نخستین فیلمسازان فمینیست فرانسوی یعنی گای، دولاک و اپستین را ادامه می‌دهد.

سوزان هیوارد

گزیده فیلم‌شناسی

کلئو از ۵تا۷(۱۹۶۱)، Le Bonheur (۱۹۶۵)، Les creatures (۱۹۶۶)، عشق شیر (۱۹۶۹)، Nausicau (۱۹۷۰)، ۱۷۰ فیلم دو دقیقه‌ای (۱۹۸۳)، آواره (۱۹۸۵)، استاد کنگ‌فو (۱۹۸۷).

کورین مارشان در فیلم کلئو از۷ تا۵ (آینس واردا، ۱۹۶۱)

می‌شد، نیاز داشته باشند. اگر ساختکارهایی که به موجب آنها فیلم‌ها چگونگی درک و دریافت را شکل می‌دهند طراوت و شادابی خود را از دست داده‌اند و فیلم‌هایی که درک و دریافت را دگرگون می‌کنند نیز اندک شده‌اند، جای تعجب نیست که نقد فیلم از یک سو به نوعی ژورنالیسم نفس‌گیر و از سوی دیگر به نقدهای دانشگاهی میدان داده است.

فقدان یک نظام ارزشی مشروع مسأله را پیچیده‌تر کرده است. تا سال ۱۹۶۰ در مورد آن که کدام ارزش‌ها مهم هستند و کدام فیلم‌ها و فیلمسازان این ارزش‌ها را به بهترین نحو به نمایش می‌گذارند، توافق عمومی وجود داشت. منتقدان اواخر دهۀ ۵۰ و اوایل دهۀ ۶۰ که به اهمیت خلاقیت کارگردان در فیلمسازی معتقد بودند کوشیدند ملاک ارزش‌های مقرر را تغییر دهند ـ و هاوکس را بالاتر از فورد، روسلینی را بالاتر از دسیکا، میزوگوچی را بالاتر از کوروساوا قرار دهند و غیره، و نه آن که شیوۀ تفکر را به کلی تغییر دهند. نویسندگان بعدی نسبت به همۀ شکل‌های قایل شدن به اصول در سینما با تردید نگریسته‌اند، برخی اوقات دلیلش آن بوده است که سلایق شخصی‌شان آنها را در جهاتی غیرهنجار و غریب هدایت کرده است و برخی اوقات به این دلیل که معتقدند فکر قایل شدن اصول و هنجارهایی برای سینما اساساً و به گونه‌ای خطرناک نخبه‌گرایانه و نخبه‌سالارانه است.

این وضعیت مشکلات شدیدی را در سر راه رسیدن به درکی درست از سینما به وجود می‌آورد. نخست آن که کماکان اصولی وجود دارد، اما بیشتر با نوعی بازی باب روز و کاملاً تصادفی تعیین می‌شود و نه براساس بحثی نظام‌یافته و خردمدار. دوم، در غیاب چنین شیوۀ استدلالی، خود فکر اهمیت سینما دچار اضمحلال می‌شود. اگر هر فیلمی بتواند به اندازۀ هر فیلم دیگری مهم باشد، و اگر قضاوت‌های شبه‌تاریخی یا فردی جای استدلال زیبایی‌شناختی را بگیرند، آن وقت هر کسی می‌تواند فیلم و سینما را زیر سئوال ببرد. باید به نوعی برداشتی وجود داشته باشد از آن چه سینما در طول صد سال گذشته به دست آورده است و این که برای نشان دادن دستاورد آن باید کجا به دنبال گواه گشت. این دستاورد در شکل آثاری که ممکن است پایدار بمانند و چون روزی به طریقی با مخاطب سخن گفته‌اند می‌توانند چالش‌های تازه‌ای در برابر قضاوت‌های کنونی و آتی ما مطرح کنند تجلی می‌یابد.

هرچند، هیچ اصولی نمی‌تواند جاودانه ثابت بماند، و در عین حال نباید اجازه داد که هیچ مجموعه‌ای از اصول و ملاک‌های سینمایی رو به اضمحلال بروند، همان طور که در ادبیات اتفاق افتاده است و سرانجام فهرستی از مؤلفان باقی مانده است ـ که عموماً درگذشته‌اند، سفیدپوستند و مذکر ـ و کار آنها فرای هر نوع چالشی تلقی می‌شود. خوشبختانه، در مورد سینما وقوع چنین وضعیتی بسیار بعید به نظر می‌رسد. به منزلۀ نقطه‌ای برای شروع کار، مطالعات سینمایی به صورت قانع‌کننده‌ای این بحث را تثبیت کرده‌اند که دستاورد سینما موضوعی مربوط به مؤلفان نیست و بسیاری از کارهای بنیادی، بخصوص در سینمای کلاسیک هالیوود، محصول یک نظام (سیستم) هستند (در هر دو فیلم **بربادرفته** و **جادوگر شهر زمرد** اواسط کار کارگردان عوض شده است). دوم، نظام نقد فیلم همیشه نظامی بین‌المللی بوده است، و منتقدان همیشه کوشیده‌اند ـ و امیدواریم که این کوشش تداوم داشته باشد ـ تا ارزش‌های جایگزینی را در برابر روند غالب مطرح کنند و جهان سوم را در برابر غلبۀ صنعتی و فرهنگی جهان اول ترغیب نمایند.

موضوع سینمای زنان بسیار مسأله‌سازتر است. قدرت زنان در سینما همیشه به مثابۀ مصرف‌کننده مورد توجه بوده است تا تولیدکننده، و پذیرش این که فیلمسازان زن نقش مهمی (هرچند نادیده انگاشته شده) در خلق سینما بازی کرده‌اند و باید بازی کنند، تا حدی مغایر اصول (و یا ضداصول) است و در تقابل با ارزش‌های غالب قرار دارد. اما بحثی که در طرفداری از اصول در اینجا مطرح شد بحثی در طرفداری از اصول‌گرایی تخطی‌ناپذیر نیست، بلکه بحثی است در دفاع از بحث، در دفاع از اعلام دلایل انتخاب‌های زیبایی‌شناختی و غیره و دفاع از این دلایل.

ترجمه: فرزان سجودی

کتاب شناسی

Andrew, J. Dudeley (1976), The Major Film Theories.

Barthes, Roland (1967), Elements of Semiology

Cook Pam, and Johnston, Claire (1974), "The Place of Women in the Films of Raoul Walsh"

Elsaesser, Thomas (1972), "Tales of Sound and Fury"

Metz, Christian (1971), Language and Cinema"

Mulvey, Laura (1975) "Visual Pleasure and Narrative Cinema"

Wollen, Peter (1972), "Counter - cinema: Vent d'est"

....., (1972), Signs and Meaning in the Cinema.

احیای سینما

جفری ناول- اسمیت

از دهۀ ۱۹۶۰ گاه گاه و در جاهای مختلف این احساس پیش آمده است که سینما رو به افولی بازگشت‌ناپذیر است. و این احساس را شواهدی چون کاهش تماشاگر، فقدان تنوع در فیلم‌های ساخته شده، و ـ از همه مشهودتر ـ صحنه‌های غم‌انگیز ویران کردن سینماهای عظیم سابق برای ساختن پارکینگ‌های بزرگ، و یا تغییر کاربری سالن‌های سینما و بهره‌برداری از آنها به عنوان قمارخانه و سالن بازی بولینگ و یا حتی انبار تقویت می‌کند. مسأله دیگری که چندان مشهود نیست ولی به همان اندازه ناراحت‌کننده است، وجود این احساس است که سینما مرکزیت خود را از دست داده است، بخصوص در اروپا و سنگر را به دیگر وسایل ارتباط جمعی و صورت‌های فرهنگی تحویل داده است.

با این وجود بررسی دقیق‌تر نشان می‌دهد که افول سینما چه به لحاظ کمی و چه کیفی فقط ظاهری است. سینما تغییر کرده است. ویژگی سینما دگرگون شده است، محل آن جابجا شده است. سینما که تازه صدمین سال تولد خود را پشت سر گذاشته است، بسیار سرزنده‌تر وارد دومین سدۀ حیات خود می‌شود. در خلال این سدۀ دوم بی‌تردید سینما بسیار متفاوت خواهد بود، زیرا محیط پیرامون آن ـ تلویزیون، ویدئو و شکل‌های در حال ظهور چندرسانه‌ای ـ نیز در حال دگرگونی‌اند. تردیدی نیست که در آیندۀ قابل پیش‌بینی سینما به حیات خود ادامه می‌دهد و به مثابۀ رسانۀ هنرین و سرگرم‌کنندۀ متمایزی پیش می‌رود و مخاطبان را، چه هزار هزار باشند و چه میلیون میلیون، در معرض تجربه‌هایی قرار می‌دهد که دیگر شکل‌های رسانه‌ای قادر به آن نیستند.

الگوی دگرگون‌شونده نمایش

از مشهودترین نشانۀ افول سینما آغاز می‌کنیم: تردیدی نیست که تعداد سالن‌های نمایش رو به کاهش گذاشته است، بخصوص در مراکز شهرها، و غم‌انگیزتر از آن در بسیاری از شهرهای کوچک و حتی متوسط. امروز شهرهایی هستند که اصلاً سینما ندارند. اما سینماهای بزرگتر که باقی مانده‌اند در بسیاری از موارد سالن‌های خود را افزایش دادند به دو، سه و یا حتی چهار سالن. یعنی در واقع سالن‌ها کوچکتر شدند و این باعث شد که تماشای فیلم و تجربۀ حاصل از آن دیگر آن جذابیت سابق را نداشته باشد. اما از سوی دیگر سینماهای دارای چند سالن نمایش این برتری را دارند که برای عموم مردم و جریان باب روز و هم‌چنین مخاطبان خاص امکان انتخاب‌های متفاوتی را به وجود می‌آورند. به این ترتیب و پس از پیروزی اروپا از شیوۀ آمریکایی‌ها و تأسیس سینماهای چندسالنی در حومۀ شهرها، هم امکان انتخاب گسترش یافته است و هم دسترسی به سینما راحت‌تر شده است. برخی از این سینماها واقعاً تماشایی‌اند و در آن واحد در سالن‌های متعدد یک ساختمان تعداد بسیار زیادی از فیلم‌های مختلف نشان داده می‌شود و مخاطب به راحتی می‌تواند از میان آنها یکی را برگزیند، به علاوه این مجموعه‌ها دارای سالن غذاخوری و دیگر تسهیلات لازم برای گذران اوقات فراغت هستند. برای مثال در کینه‌پولیس در بروکسل، در یک هفته (برای نمونه) در اوایل سال ۱۹۹۵ بیست و شش فیلم متفاوت در بیست و هشت سالن مجزا نمایش داده شد (و همان طور که ارقام نشان می‌دهد دو فیلم یعنی **شیرشاه** والت دیزنی که به دو زبان فلمیش و فرانسه نمایش داده می‌شد، و آخرین فیلم آرنولد شوارتزنگر، **جونیور**، که به زبان‌های انگلیسی و فرانسه نمایش داده می‌شد، به طور هم‌زمان در دو سالن روی پرده بودند).

باز شدن سینماهای چندسالنی نشان می‌دهد که کاهش توجه مردم به سینما دست‌کم تا حدی نه ناشی از بی‌علاقگی آنها به فیلم‌ها، بلکه ناشی از این واقعیت بوده است که دسترسی به سالن‌های سینما مشکل بوده است و این مکان‌ها از امکانات کافی نیز بهره‌مند نبوده‌اند. در حال حاضر به نظر می‌رسد افت فروش فیلم‌ها که در دهه‌های ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰ در دنیای غرب تقریباً پدیده‌ای سراسری بود تا حدی جبران شده باشند. در بریتانیا، در سال ۱۹۸۴ تعداد مخاطبان سینما به ۵۰ میلیون کاهش یافت، یعنی هر نفر از جمعیت در طول سال کمتر از یک

آخرین امپراطور، حماسهٔ تحسین شدهٔ برتولو چی دربارهٔ تاریخ چین (۱۹۸۷)

بار به سینما رفته بود، اما امروز این رقم به ۱۰۰ میلیون رسیده است؛ در کشورهای دیگر که افول سینما دیرتر آغاز شد نیز به نظر می‌رسد روند احیا شروع شده است؛ در ایالات متحده تعداد مخاطبان سینما دو سال‌های متوالی کم و بیش ثابت مانده است.

موضوع نگران‌کنندهٔ دیگر از منظر اروپاییان همچنین از دیدگاهی جهانی (اگرچه باز اهمیت آن ممکن است دچار سوء تعبیر شود) رواج روزافزون فیلم‌های هالیوودی و شبه‌هالیوودی در جریان اصلی سینما است و نازندگان اصلی دگرگونی شیوهٔ نمایش (یعنی رو آوردن به سینماهای چندسالنی) فیلم‌های قدیمی (و سینماهای نمایش‌دهندهٔ آنها) و فیلم‌های خارجی بودند. همان طور که در جدول‌های پیوست مشاهده می‌کنید (جدول‌های ۱ و ۲)، فیلم‌های آمریکایی ۸۰ درصد بازار را در بیشتر کشورهای اروپای غربی به خود اختصاص داده‌اند و بقیهٔ بازار نیز سهم فیلم‌های بومی هر کشور است و فیلم‌هایی ساخته شده در دیگر کشورهای اروپایی و کشورهای غیراروپایی فقط سهم بسیار بسیار اندکی دارند. با باز شدن بازار در اروپای شرقی، در آن کشور نیز الگوی کم و بیش مشابهی دیده می‌شود: در آسیا وضع بسیار پیچیده‌تر است، زیرا فیلم‌های ساخته‌شده به زبان‌های چینی و هندی حضور بین‌المللی گسترده و قابل ملاحظه‌ای دارند، و فیلم‌های وطنی در کشورهایی چون فیلیپین، اندونزی و ایران با اقبال قابل ملاحظه‌ای روبرو هستند. اما حتی در آن کشورها «توجیه» بازار به نفع فیلم‌های هالیوودی در شرف انجام است و ثرات آن را نمی‌توان خیلی به تقویق انداخت.

هالیوودی کردن سینمای جهان خود پدیدهٔ تازه‌ای نیست. در گذشته، در دههٔ ۱۹۲۰ هالیوود ۸۰ درصد بازار را در کشورهایی دور مثل ایتالیا و کانادا به دست آورده بود و سهم آن از بازار کل جهان هیچ گاه به کمتر از ۵۰ درصد کاهش نیافت. اما بازاری که نخست هالیوود در دوران سینمای صامت به آن راه یافت، بازاری رو به گسترش بود، بازاری که در آن فیلم‌های غیرآمریکایی نیز در سطح جهان به طور قابل ملاحظه‌ای در چرخش بودند. در آن زمان حتی این امکان برای کشورها وجود داشت تا بازار خود را به گونه‌ای انتخابی بر روی برخی فیلم‌ها ببندند و بسیار از کشورها نیز چنین کردند. آمدن سینمای ناطق

صنایع فیلمسازی ملی را باز دچار وقفه کرد و این امید که هالیوود بتواند باز هم بی‌هیچ مرزی به سرگرم کردن مردم بپردازد، مورد توجه قرار گرفت.

آنچه در این باب و در وضعیت جار تازه است، و هشداردهنده، این نکته است که امروز دیگر هیچ کنترل بر اعمال قدرت شرکت‌های بزرگ هالیوودی به بازار وجود ندارد و فضای مانور برای سینماهای دیگر، حتی در خود ایالات متحده به شدت محدود شده است. هالیوودی شدن سینما امروز دیگر واقعیتی تحقق یافته است، و بقای سینماهای دیگر، به جز در آسیا، در هاله‌ای از ابهام فرو رفته است. در بسیاری از کشورهای جهان وضعیت سینمای ملی شبیه وضع ماهی‌ریزه‌ای در دهان کوسه شده است. در عین حال انحصاری کردن بازار جهانی یعنی آن که بسیاری از فیلم‌ها، بخصوص فیلم‌های ساخته شده در کشورهای کوچک، فقط در همان کشورها و یا گاهی در جشنواره‌ای به نمایش درمی‌آیند، در نتیجه تولید این فیلم‌ها به لحاظ اقتصادی دچار مشکل می‌شود. تلاش‌های اتحادیه اروپا برای ایجاد «بازار مشترک» محصولات سینمایی اروپایی، و به این ترتیب توان مقابلهٔ جمعی در برابر رقیب هالیوودی، دست‌کم تا جایی که روند عام فیلم‌های اکران‌شده نشان می‌دهد، چندان موفق نبوده است، اما در حوزه‌های دیگر نتایج مهمی حاصل شده است.

تعارض بین سینما و دیگر رسانه‌ها، از جمله تلویزیون و ویدئو، دست‌کم به اندازهٔ تعارض بین سینمای هالیوودی و سینمای بقیهٔ جهان اهمیت دارد. برای مدتی طولانی صنعت سینما (بخصوص البته، سینماداران) تلویزیون و ویدئو را رقبایی متخاصم می‌دانستند. آنچه امروز مشاهده می‌شود الگویی از وابستگی دوسویه است. افزایش تعداد کانال‌های تلویزیونی افزایش تقاضا برای فیلم‌های جدید و قدیمی را به دنبال داشته است. شبکه‌های تلویزیونی فیلم‌های فراموش‌شدهٔ استودیوهای فیلمسازی و توزیع‌کنندگان فیلم را خریده‌اند و در زمینهٔ فیلم‌های جدید نیز بخصوص در اروپا سرمایه‌گذاری گسترده‌ای کرده‌اند. امروز فیلم‌های بسیار زیادی را می‌توان از طریق تلویزیون یا ویدئو تماشا کرد، امکانی که حتی در روزهای اوج سینما وجود نداشت، و کل تعداد موارد تماشای فیلم (عمدتاً بر صفحهٔ کوچک) بسیار بیشتر از ایامی است که سینما رفتن رایج‌ترین و محبوب‌ترین تفریح مردم محسوب می‌شد. با قدرت می‌توان گفت که بیش از نصف درآمد اکثر فیلم‌ها، امروز منشأ در بازارهای «ثانوی» تلویزیون و ویدئو دارد، و بازار سوم فروش موسیقی، سیستم‌های چندرسانه‌ای و حقوق مترتب از

تیم راث و هاروی کاتیل در سگدانی (کوئنتین تارانتینو، ۱۹۹۲)

تصویرهای ساکن که به صرت‌های مختلف تکثیر می‌شود نیز به کمک آمده است.

در ۱۹۹۳ مذاکرات انجام‌شده در اروگوئه تحت عنوان توافق عمومی در مورد تعرفه‌ها و تجارت (پیمان گات) کم و بیش بر این مسألهٔ حمایت از بازار سینمای اروپا و بخصوص سینمای فرانسه در برابر هالیوود متمرکز بود ـ و یا به نظر می‌رسید این طور باشد. در واقع، بحث اصلاً دربارهٔ مسألهٔ نمایش فیلم‌های سینمایی، یعنی میدانی که اروپا قبلاً نبرد را در آن باخته بود و سنگرها را واگذار کرده بود، نبود. بلکه بحث دربارهٔ بازارهایی بود که در صنعت سینما به اصطلاح بازارهای ثانویه تلقی می‌شوند اما در سطح جهانی ارزش بیشتری دارند و میدان رقابتی را به وجود آورده‌اند که جنگ در آن هنوز مغلوبه نشده است. مبارزه امروز بر سر کنترل امواج هوایی و ارتباطات کابلی ـ تلویزیون، ویدئو، سیستم‌های چندرسانه‌ای دیجیتالی، و «ابربزرگراه اطلاعاتی» ـ جریان دارد. هم در این‌جا و هم در بازارهای قدیمی میراث سینمایی و نمایش مستقل فیلم (که هنوز مهم و معتبرند)، اروپا، ژاپن و مابقی جهان، دست‌کم در این لحظه، با وجود مشکلات بسیار، موقعیت خود را حفظ کرده‌اند.

سینما و رسانه‌های دیگر

مرز سینما کجاست؟ تا کجا را سینما تلقی کنیم و از آن پس را چیز دیگری؟ می‌توان گفت که تماشای فیلم بر روی پردهٔ کوچک اصلاً سینما نیست و فیلمسازی به منظور نمایش روی پردهٔ کوچک، خود افول فیلم است. هرچند، در واقع سینما به مفهوم ناب کلمه همان تجربهٔ تصویرهای متحرک است، حتی در جهان پیچیدهٔ سیستم‌های چندرسانه‌ای. نه ویدئو و نه تلویزیون هیچ یک بازار مستقل و خودکفایی برای فیلم‌های بلند نیستند. اگرچه برخی فیلم‌ها «برای تلویزیون» و یا «برای ویدئو» ساخته می‌شوند و می‌توان آنها را از همان آغاز به صورت الکترونیکی ساخت و از فیلم سلولوئیدی استفاده نکرد، و اگرچه برخی از فیلم‌هایی که از آغاز به قصد سینما ساخته شدند، نمایش‌شان هیچ گاه از حدود پردهٔ کوچک فراتر نرفت، کماکان نسخهٔ ۳۵ میلی‌متری ضرورت هر فیلم در خور توجه و مهم است. فقط نسخهٔ نمایش سینمایی است که برای فیلم‌ها اعتبار و شهرت می‌آورد و در سینماست که این فیلم‌ها آن‌گونه که باید باشد دیده (و شنیده) می‌شوند. فن‌آوری نوین تجربهٔ دیداری و شنیداری سینما را بسیار قدرتمندتر از گذشته کرده است و این تجربه است که مخاطبان کماکان بر آن ارج می‌نهند، حتی اگر فقط گاه‌گاهی به سینما بروند. در این فضای تازه‌ای که پیش آمده است، ظهور تلویزیون دارای شفافیت و وضوح بسیارزیاد (High Definition TV) را باید به منزلهٔ بسط ارزش‌های سینما به دنیای تفریحات درون خانه دانست و نه خزش بیشتر تلویزیون به دنیای سینما. مرحلهٔ بعدی پیشرفت فن‌آوری، یعنی دیجیتالی شدن تصویرهای فیلم برای انتقال از طریق ارتباطات رایانه‌ای، دامنهٔ ارتباط متقابل بین رسانه‌ها را افزایش می‌دهد، اما نقش سینما را به مثابهٔ نقطهٔ کانونی و مقیاس استانداردی که تصاویر متحرک با آن سنجیده می‌شوند، زیر سئوال نمی‌برد.

در فضای رقابتی موجود بین رسانه‌ها، سینما قبل از هر چیز ویترینی است برای نمایش آن‌چه تازه و تماشایی است (و شاید به همین دلیل در روی پردهٔ بزرگ در سراسر جهان هالیوود حرف اول را می‌زند). هر چه پای تنوع فرهنگی، جغرافیایی و تاریخی بیشتر به میان کشیده شود، سینما هم بیشتر سر از پردهٔ کوچک درمی‌آورد. دست‌کم در اروپا و ایالات متحده تعداد فیلم‌های قدیمی که برای توزیع جهت نمایش سالنی و غیرسالنی موجودند به شدت رو به کاهش گذاشته است و مخاطب نمایش فیلم‌های سینمایی که برای پردهٔ بزرگ گرفته شده‌اند و در عین حال نه جدیدند و نه تابع جریان غالب روز و نهٔ چشمگیر (و از نظر شرایط فیزیکی نیز شاید خراب و فرسوده باشند) نیز کاهش یافته است. اما این ارزش‌ها در نمایش روی پردهٔ کوچک چندان مهم نیستند و ملاک قرار نمی‌گیرند و مخاطبان از طریق تلویزیون و یا نوار ویدئویی است که با گسترهٔ عظیم فرهنگ سینمای جهان آشنا می‌شوند. اگرچه کاستی‌های عجیب و نامعمولی در آن‌چه موجود است دیده می‌شود (که غالباً ناشی از اختلاف و کشمکش بر سر حقوقی است که مانع از توزیع مجدد فیلم می‌شود)، امکان دسترسی به دانش سینما هیچ‌گاه تا این حد گسترده نبوده است.

با این وجود لختی مکث و بررسی اثرات وضعیتی که طی آن به نظر می‌رسد سینما بیشتر و بیشتر شکل هرمی را پیدا می‌کند که دارای قاعدهٔ بسیار گسترده‌ای، یعنی در واقع همان انبوه فیلم‌هایی که می‌توان آنها را از طریق تلویزیون یا ویدئو تماشا کرد، و رأس باریکی است که از اندک فیلم‌هایی تشکیل شده است که امروز به مفهوم واقعی کلمه برای نمایش سالنی ارائه می‌شوند.

هالیوود یا «میراث سینما»

هالیوود نه تنها بیشتر پرده‌های سینماها را در نمایش فیلم‌های جدید به خود اختصاص داده است (بیست فیلم از بیست و شش فیلمی که در کینه پولیس نشان داده می‌شد، و قبلاً به آن اشاره

مارتین اسکورسیزی (- ۱۹۴۲)

مارتین اسکورسیزی در محلهٔ سیسیلی‌های ایتالیای کوچک نیویورک یعنی در خیابان الیزابت بزرگ شد. پدر و مادرش در صنعت پوشاک کار می‌کردند و هر دو از فرزندان مهاجران بودند. مارتین در کودکی از بیماری آسم در رنج بود و همین مانع از آن شد که او نیز چون بقیهٔ همسالانش به فعالیت‌های جسمانی و بازیگوشی‌های معمول بپردازد، پس خود را غرق فیلم و سینما کرد. عشق او به سینما و فیلم‌های بسیاری که در کودکی دید بی‌تردید در کار حرفه‌ای او تأثیرگذار بوده است. اسکورسیزی ابتدا درس کشیشی خواند اما سرانجام در دانشگاه نیویورک به رشتهٔ فیلمسازی رو آورد. و همان جا بود که به سختی شیفتهٔ موج نوی سینمای ایتالیا و فرانسه شد و فیلمسازی زیرزمینی شرلی کلارک و جان کاساویتس را ستود. هنوز دانشجو بود که نخستین فیلم‌های کوتاهش مورد توجه قرار گرفت و سرمایهٔ مالی لازم برای ساخت نخستین فیلم بلندش ***کیست که در می‌زند؟*** (۱۹۶۹) را فراهم کرد.

همچون بسیاری از فیلمسازان آن دوره، اسکورسیزی نیز نخستین فرصت کار تجاری را از طریق راجر کورمن به دست آورد. کورمن او را برای کارگردانی فیلم Boxcar Bertha (۱۹۷۲) استخدام کرد. در ساخت این فیلم دست اسکورسیزی به لحاظ اعمال سبک و درونمایه‌های شخصی کاملاً باز گذاشته شد.

کورمن قول داد که فیلم بعدی اسکورسیزی را توزیع کند. با اتکا به این قول، اسکورسیزی ***خیابان‌های بی‌رحم*** (۱۹۷۳) را ساخت، فضای فیلم‌محیط آمریکایی - ایتالیایی کودکی‌اش بود که در نخستین فیلم بلندش نیز به تصویر کشیده شده بود و در طول حرفهٔ فیلمسازی‌اش به قوت می‌توان گفت این فضا همیشهٔ حضور داشته است (در فیلم‌های ***گاو خشمگین***، ۱۹۸۰ و ***رفقای خوب***، ۱۹۹۰) و هم چنین فیلم مستندگونه‌ای که از زندگی پدر و مادرش ساخت Italianoamerican، ۱۹۷۴). ***خیابان‌های بی‌رحم*** فیلمی است خشن که با بهره‌گیری رئالیستی از آن محله و شخصیت‌هایش ساخته شده است. چارلی (هاروی کیتل) و جانی بوی (رابرت دونیرو، که نخست نقشش را برای اسکورسیزی بازی کرد) شخصیت‌های اصلی این فیلمند. فیلم سکانس‌هایی دارد که کار دوربین در آنها جنبهٔ تجربی و سبکی دارد - بخصوص نماهای تعقیبی دور و کنش کند - از موسیقی معاصر که به دقت همراه با تصویر تدوین شده نیز بهره گرفته شده است تا نوعی حالت رقص تصویر با موسیقی خلق شود. (این جلوه افکت در فیلم‌های بعدی او بخصوص سکانس‌های مشت‌زنی در به کار گرفته شده است). همان طور که در حقیقت ***خیابان‌های بی‌رحم*** آغاز سبک بصری ویژه‌ای بود که در فیلم‌های بعدی اسکورسیزی صیقل داده شد، درونمایه‌های این فیلم، بخصوص مفاهیم مذهبی گناه و رستگاری (که در این فیلم حول شخصیت کشیش و گانگستر پرورانده شدند) نیز در آثار بعدی کارگردان حضوری پیوسته داشتند. این درونمایه‌ها هم چون سبک بصری خاص او، آمیزه‌ای از نوعی رئالیسم زندگی‌نامه‌ای و تأثیر قدرتمند تاریخ سینما هستند. اسکورسیزی مدعی است «در همان حال

رابرت دونیرو در نقش مکس کودی در تریلر تنگه وحشت (مارتین اسکورسیزی، ۱۹۹۱)

که تصویر دقیق را از زندگی ایتالیایی ـ آمریکایی‌ها می‌ساختم، کوشش می‌کردم به نوعی فیلم‌های گانگستری برادران وارنر را بستایم و به ایشان ادای احترام کنم.»

پس از موفقیت تجاری دو فیلم ***آلیس دیگر اینجا زندگی نمی‌کند*** (۱۹۷۵؛ که بر خلاف روش معمول اسکورسیزی این فیلم داستان زندگی یک زن است) و فیلم برجستهٔ ***راننده تاکسی***، فیلم‌هایی که مورد ستایش منتقدان نیز قرار گرفتند، فیلم‌های اسکورسیزی به لحاظ گیشه با شکست روبرو شدند. فیلم‌های ***گاو خشمگین*** و ***نیویورک، نیویورک*** (۱۹۸۱) و ***سلطان کمدی*** (۱۹۸۳) بعدها از جمله بهترین‌های دههٔ ۱۹۸۰ شناخته شدند. اسکورسیزی سطح کار خود را پایین آورد تا با نیازهای صنعت سینما تطبیق یابد، و کمدی سیاه ***دیروقت*** (۱۹۸۶) را ساخت و حتی برای تلویزیون کار کرد و سرانجام با فیلم ***رنگ پول*** (۱۹۸۶) که دنبالهٔ ***بیلیاردباز*** بود به موفقیت تجاری دست یافت. این موفقیت به اسکورسیزی امکان داد تا زمینه‌های لازم برای طرحی را که سال‌ها رویای ساختنش را در سر می‌پروراند فراهم کند، فیلم ***آخرین وسوسه مسیح*** برمبنای رمانی از کازانتزاکیس. سرانجام فیلم در ۱۹۸۹ پخش شد، فیلمی دربارهٔ کشمکش بین جنبه‌های انسانی و الهی مسیح. گروه‌های مذهبی با فیلم مخالفت کردند و بسیاری از سینماها را واداشتند تا از نمایش آن خودداری کنند.

رابطهٔ اسکورسیزی با هالیوود به رابطهٔ عجیبی بدل شده بود، آمیزه‌ای از موفقیت تجاری و شکست، و او که در این میان در نوسان بود به ساخت فیلم‌های استودیویی نیز تمایل نشان داد (برای مثال، ***رنگ پول*** و ***تنگهٔ وحشت***، ۱۹۹۱) تا امکان ساخت طرح‌های شخصی‌اش را که بسیار دوست‌شان می‌داشت به دست آورد. روش‌های فیلمسازی اسکورسیزی بین پیوند کامل با سینمای تجاری و موضعی مستقل‌تر و شخصی‌تر نیز در نوسان بوده است. اسکورسیزی در نخستین تجربهٔ تجاری‌اش با کورمن، نما به نمای فیلم Boxcar Bertha را با وسواس و موشکافی بسیار برنامه‌ریزی کرد، تکنیکی که در ساخت فیلم کم‌هزینه‌تر ***راننده تاکسی*** برای کلمبیا ادامه داد. از سوی دیگر، اسکورسیزی با پذیرش بداهه‌گویی‌های بازیگران در فیلم‌هایش، گاهی آسان‌گیر هم بوده است. او بداهه‌گویی‌ها را روی نوار ضبط می‌کرد و سپس آنها را در دیالوگ فیلم بازنویسی می‌کرد. نتیجهٔ شیوهٔ باز اسکورسیزی در برخورد با بازیگران و حساسیت او نسبت به آنها بازی‌های فوق‌العاده‌ای است که در فیلم‌هایش به چشم می‌خورد. الن برستین، رابرت دونیرو و پل نیومن همه به خاطر بازی در فیلم‌هایی که او کارگردانی کرده است جایزهٔ اسکار گرفتند. اسکورسیزی با گروهی از بازیگران از جمله هاروی کیتل و جو پشی کار کرده است، اما بی‌تردید به یادماندنی‌ترین فیلم‌های او هفت فیلمی است که با حضور رابرت دونیرو ساخته است، زیرا در فیلم‌هایی چون ***خیابان‌های بی‌رحم***، ***راننده تاکسی***، ***گاو خشمگین***، ***سلطان کمدی*** و ***تنگهٔ وحشت*** اسکورسیزی این آزادی را به دونیرو می‌دهد تا خصوصیات فردی‌اش را به بهترین نحو ممکن نشان دهد.

اگرچه اسکورسیزی بیش از همه برای فیلم‌های ایتالیایی ـ آمریکایی‌اش شهرت دارد، در بسیاری از ژانرهای سنتی کار کرده و نوآوری‌هایی داشته است، فیلم موزیکال، فیلم با درونمایهٔ مشت‌زنی، و حماسهٔ مذهبی و غیره نیز ساخته است. به علاوه فیلم‌های او مبتنی بر مطالعهٔ دقیق طیف گسترده‌ای از فیلم‌های متفاوتند. اسکورسیزی بیشتر وقت خود را در فواصل بین ساخت دو اثر به حمایت از فیلمسازان دیگر و بررسی دقیق آثارشان می‌گذراند. تلاش او برای احیای شهرت مایکل پاول که فیلم‌هایش تأثیر ژرفی بر آثار اسکورسیزی داشته‌اند، از آن جمله است. اسکورسیزی کارگردانی است که الهامات هنرمندانه‌اش ریشه در ژرفای سنت فیلمسازی دارد که خودگاه با استانداردهای زیبایی‌شناختی جاری و معیارهای کنونی موفقیت و جلب توجه عموم در تضاد است.

ادوارد آر. اونیل

گزیده فیلم‌شناسی

کیست که در می‌زند؟(۱۹۶۹)، خیابان‌های بی‌رحم (۱۹۷۳)، گاو خشمگین(۱۹۸۰)، نیویورک، نیویورک (۱۹۸۱)، سلطان کمدی (۱۹۸۳)، دیروقت (۱۹۸۶)، تنگهٔ وحشت (۱۹۹۱)، رنگ پول (۱۹۸۶).

کتاب شناسی

Kelly, Mary Pat (1991), Martin Scorsese: A Journey.
Keyser, Les (1992), Martin Scorsese.
Thompson, David and Christie, Ian (eds.) (1989), Scorsese on Scorsese.
Weiss, Marion (1987), Martin Scorsese: A Guide to Refrences and Resources.

کردیم، آمریکایی بودند)، بلکه این موفقیت را در حوزهٔ نوع بخصوصی از فیلم به دست آورده است. آن روزها گذشته‌اند که هالیوود به لحاظ هنری تابع محدودیت‌های قوانین تولید بود، در حالی که اروپاییان در نمایش روابط جنسی و انحراف ازاخلاقیات آزادانه‌تر عمل می‌کردند (فیلم‌های اروپا ممکن است هنوز در این زمینه‌ها بسیار صادقانه‌تر عمل کنند، اما این بحث دیگری است). اگرچه هالیوود هنوز فیلم‌های زیادی برای مخاطب «خانواده» که روز به روز از تعداد آن کاسته می‌شود،می‌سازد، آماج بیشتر تولیداتش مخاطبان بزرگسالان و جوانان است و لذا در به‌کارگیری زبان هرزه، سکس و خشونت آزادانه‌تر عمل می‌کنند. این را دیگر نمی‌توان حرکتی به سوی واقع‌گرایی (رئالیسم) دانست؛ برعکس (همان طور که لیندا ویلیامز گفته است) این شیوهٔ جدیدی است برای آن که فیلم‌های سینمایی بتوانند، هیجان‌انگیز و متفاوت و از همه مهمتر متمایز از تلویزیون جلوه کنند. این شیوه که آشکارا پا را از حدود فرامی‌گذارد، دیگر قدرت ایجاد تکان (شوک) در مخاطب را ندارد، زیرا این شیوهٔ افراطی به روشی عادی و روزمره تبدیل شده است که مخاطب عوام (اگر نه ناظران بیرونی) به آن عادت کرده‌اند. اغلب فیلم‌های جدید هالیوودی در پس شیوهٔ سکس و خشونت و گهگاه صحنه‌های عجیب (گروتسک)، به لحاظ صورت‌های روایی و حتی ارزش‌های اخلاقی کاملاً عادی و مطابق عرف عمل می‌کنند.

بیشتر سرزندگی و شور سینمای آمریکا را باید در حاشیه‌ها یافت ـ در تولیدات مستقلی که شاید در خط فیلم‌های روز قرار بگیرند و به این شکل توزیع شوند و شاید هم چنین اقبالی نداشته باشند. از این جمله است کار کوئنتین تارانتینو که در فیلم‌های (۱۹۹۲) ***سگدانی*** و داستان عامه‌پند(۱۹۹۴) آمیزه‌ای از منابع سینمایی را به کار می‌گیرد و شیوهٔ خشونت را البته با زیرکی، بازیگوشانه و هوشمندانه مورد استفاده قرار می‌دهد. هرچند، تارانتینو الهاماتش را نه تنها از سینمای B آمریکا و اخلاف آن (مونته هلمان، سازندهٔ فیلم‌های وسترن و فیلم‌های جاده‌ای در دههٔ ۱۹۷۰ یکی از تهیه‌کننده‌های فیلم ***سگدانی*** بود) بلکه از موج نوی فرانسه نیز می‌گیرد؛ ***داستان عامه‌پسند*** با گدار همان کرد که گدار خود در دههٔ ۱۹۵۰ با سینمای جنایی آمریکا کرد. تصادفی نیست که موقعیت کالتی در اروپا گسترده‌تر است تا در آمریکا. دیگر کارگردانان جوان از قبیل گاس ون‌سنت نیز توانسته‌اند با برخورد آگاهانه و خلاقانه با موضوعاتی که خارج از خط فکی غالب و باب روزند (معتادان در ***Drugstore Cowboy***، و ولگردها در فیلم ***آیداهوی خصوصی من*** راهی به سطح جهانی بیابند، در حالی که ریچارد لینگلیتر شجاعانه قراردادهای روایی هالیوود را بر هم ریخته است و در فیلم ***Slacker*** (۱۹۹۱) و ***Dazed and Confused*** (۱۹۹۳) با نگاهی تازه به موضوع نگریسته است. هرچند، درست برعکس، نمایش فیلم‌های غیرآمریکایی در ایالات متحده بسیار محدود است. و مخاطبان آمریکایی (و فیلمسازان آتی) از باروری ناشی از تبادل فرهنگی که همیشه در دنیای سینما ارزش ویژه‌ای داشته است محروم مانده‌اند.

این واقعیت که امروز فیلم‌های آمریکایی همهٔ شرایط لازم «خیابانی» را دارند و مخاطبان جوان را به سوی خود جلب کرده‌اند و وضعیت خود را به مثابهٔ نشان مدرنیته تثبیت کرده‌اند از دو جهت اهمیت دارد. از یک سو این واقعیات نشان می‌دهد که سینمای آمریکا هنوز استعداد نوآوری و واکنش به تغییر تقاضای مخاطبان را از دست نداده است. اما مشکلاتی برای تهیه‌کنندگان در کشورهای دیگر به وجود می‌آید. آیا آنها باید رقابت کنند؟ (و آیا می‌توانند؟) آیا امکان امتزاج سبک‌های هالیوودی و غیرهالیوودی و شیوه‌های تولید وجود دارد؟ یا آن که تولیدکنندگان کشورهای دیگر باید به حوزه‌های دیگر عقب‌نشینی کنند و در زمینه‌های کیفی فعالیت کنند که فیلم‌های آمریکایی قادر به بازتولید آن نباشند؟ جسورانه‌ترین پاسخ را سینمای هنگ‌کنگ داده است. کارگردانان هنگ‌کنگی از جمله جان وو سینمای چینی متمایزی پدید آورده‌اند که از تجربهٔ اروپاییان نیز بی‌بهره نیست (بخصوص از سینمای وسترن «اسپاگتی») و با این شیوه توانسته‌اند هالیوود را در نمایش خشونت از صحنه به درکنند. در همین حال، در ایتالیا تنش‌های زندگی مدرن، بخصوص تجربه جوانان از آن، در آثاری که اصطلاحاً کمدی نو نامیده می‌شود تجلی می‌یابد. این فیلم‌ها را گروهی کارگردان بازیگر دست می‌کنند که بسیاری از آنان خصیصه‌های متمایز هنری خود را نخست در تلویزیون، تئاتر و یا کاباره پرورش دادند. ضرورت درگیر شدن در مسائل سیاسی، اخلاقی و زندگی جاری در این سبک سینمایی و در برخی آثار دیگری که در اروپا تولید می‌شوند کاملاً مشهود است: در سینمای عرب cinema beur و در کارهای فیلمسازان جوان فمینیست فرانسوی، در آثار گروه نویسنده ـ کارگردان حنیف قریشی و استیون فریرز در بریتانیا و در فیلم‌های کارگردان لهستانی‌الاصل کریستوف کیسلوفسکی از جمله تریلوژی ***سه رنگ ـ آبی*** (۱۹۹۳)، ***سفید*** (۱۹۹۴) و ***سرخ*** (۱۹۹۴).

هرچند در بیشتر موارد کارگردانان و تهیه‌کنندگان اروپایی به نظر می‌رسد ناخشنودی‌های خود از تجربهٔ مدرن را رها کرده‌اندو

دردنیای بسیار آسوده‌تر گذشته پناه گرفته‌اند. در دهه‌های ۱۹۸۰ و ۱۹۹۰ ژانر تازه‌ای در سینما پا به عرصهٔ وجود گذاشت که اصطلاحاً آن را «فیلم میراثی» (Heritage Movie) خوانده‌اند. بخصوص در فرانسه و بریتانیا سینما به موضوعات تاریخی و اقتباس از ادبیات قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم رو آورده است، از امیل زولا گرفته (ژرمینال، کلود بری، ۱۹۹۵) تا ئی. ام. فورستر (گذر به هند، دیوید لین، ۱۹۹۵). این این گرایش ذاتاً قهقرایی نیست؛ وقتی گذشته‌ای چنان غنی وجود دارد، عدم توجه به آن مایهٔ تأسف است، و تاریخ و ادبیات همیشه برای فیلمسازان منابعی غنی محسوب می‌شده‌اند. به علاوه فیلم‌هایی که موضوعات تاریخی دارند الزاماً در پیله‌ای غیرقابل برگشت از گذشته قرار ندارند و می‌توان (با حسن نیت یا سوءنیت) از آنها برای تمثیل زمان حال استفاده کرد. اما با در نظر گرفتن تعدادی فیلم‌های موفق که آرایش زمانی و مکانی معاصر دارند اما به طریقی «نوستالژیک» و «گذشته‌نگر» به موضوع‌شان می‌نگرند [برای مثال ***ماهی‌ای به نام واندا*** (۱۹۸۸) و ***چهار عروسی و یک عزا*** (۱۹۹۴)] فیلم‌های میراثی کنونی نشانگر وجود نوعی گرایش نگران‌کننده در سینمای اروپاست. نه فقط به خاطر آن که بیشتر آنها اثر انتقادی چندانی ندارند، و خشنودند به آن که تصویری از گذشته‌ای زیبا را که می‌توان ادعا کرد بدی‌های گهگاهیش رشد کرده‌اند، به نمایش بگذارند؛ آن چه برای آیندهٔ درازمدت سینمای اروپا خطرناک‌تر است، وسوسهٔ بازگشت به نوعی کالای لوکس، داستان دیزنی‌وار اروپایی، یک گردشگاه سلولوئیدی که ناخشنودی‌های مدرنیته بسیار راحت و بی‌دردسر از آن بیرون رانده شده‌اند.

سینمای میراثی یا میراث سینمایی؟

در عین حال ابهامی جدی در بازیافت خود تاریخ سینما تأثیر می‌گذارد، غنای گذشتهٔ سینما مورد پذیرش عموم است، اما این پذیرش عمومی غنای گذشتهٔ سینما همه جا دیده می‌شود به جز در گیشه. فیلم‌های قدیمی را در تلویزیون و ویدئو می‌توان دید. تعداد زیادی از دانشجویانی که درس مطالعات سینمایی می‌گیرند این فیلم‌ها را می‌بینند. از سوی دیگر می‌توان آنها را در موزه پیدا کرد، که به منزلهٔ یادواره‌های گذشتهٔ فرهنگی نگاه داشته‌اند و فقط با ریسمان‌های باریک به حال وصل شده‌اند. این وضعیت نامطلوب نتیجهٔ مستقیم یکی از برجسته‌ترین و متمایزترین خصیصه‌های سینما به مثابهٔ هنری همگانی و عامه‌پسند است. از همان آغاز فیلم‌ها با ادعای جدید بودن به صحنه آمدند، در آغاز پیدایش این هنر، فیلم‌های سال پیش ـ یا شاید حتی هفتهٔ پیش ـ از بین برده می‌شدند تا راه برای فیلم‌های جدید باز شود. امروز فیلم‌ها را نگه می‌دارند، بعضاً به خاطر تلاش‌های متصدیان آرشیوها، اما در اصل به خاطر این امکان درآمد ناشی از بازارهای ثانویه همیشه وجود دارد. اما در بازار اولیهٔ سینما، که همهٔ هیاهوی مربوط به فیلم‌ها و زندگی پشت صحنهٔ ستارگان سینما در آن برپا می‌شود، کماکان جدید بودن فیلم مطرح و مهم است. سینمای عامه‌پسند هیچ‌گاه «گنجینه‌ای» یا نوعی حس سنت را (و هم‌چنین ضرورت طغیان علیه سنت را) به وجود نیاورده است، آن‌گونه که هنرهای دیگر مثل موسیقی، نقاشی، و تئاتر عمل کرده‌اند. حتی موسیقی عامه‌پسند به نوعی بازچرخه و بازیافت گنجینه (ترانه‌ها یا سبک‌های اجرا) گرایش دارد، در حالی که سینما هیچ‌گاه چنین نکرده است، تغییر این وضعیت بی‌تردید مشکل است، و نیازمند تلاش خلاقهٔ بسیار از سوی گردانندگان این صنعت از یک سو و فیلم‌خانه‌ها (آرشیوهای) از سوی دیگر. اما در این محیط رسانه‌ای که پیوسته در حال تغییر و تحول است، این کار هم شدنی است و هم ضروری. آن چه تاکنون مانند ذرات کاه در باد به نظر می‌رسید ـ موفقیت گهگاهی رویدادهایی مثل بازسازی ***ناپلئون*** آبل گانس توسط کوین براونلو و دیوید جیل هم برای ارکستر زنده و هم برای اجرای تلویزیونی، یا تلاش کارگردان‌هایی چون مارتین اسکورسیزی در جهت حفظ آثار کلاسیک ـ باید به یک برنامهٔ توسعهٔ چندرسانه‌ای متمرکز بدل شود که کانون توجه آن هم زمان بر تاریخ فیلم و بر ارائهٔ سینمایی آن باشد. اگر کوشش شود، سینما می‌تواند با اعتماد به نفس و جسارت قدم در دومین سدهٔ حیاتش بگذارد.

ترجمه: فرزان سجودی

پیوست

الف

آ. ۶۲۷
آئروگراد ۴۶۷
آب رودخانهٔ نیل ۴۰۹
آبریل، ویکتوریا ۷۰۴
آبل ،ریچارد ۸۴، ۱۳۹، ۱۴۰، ۱۹۷ ، ۱۴۲
آبوت،بود ۲۸۲، ۵۹۷،۶۰۱
آبولادزه، چنگیز ۷۶۶، ۷۶۲
آبونامسیاس ۴۲۳
آبه،یوتاکا ۴۸۸، ۴۸۹،
آبی ۷۱۵
آبی بزرگ ۶۸۴
آبیش هانس ۴۵۳
آپاچی ۵۳۲
آپارات ۱۵۵
آپارتمان ۴۱۱،۷۳۹
آپتد مایکل ۷۱۳
آپته،شانتا ۴۷۵
آپکروید دان ۵۶۳
آپولینر ،گیوم ۱۲۳، ۱۲۵
آتالانت ۴۱۰،۲۹۹
آتسپ،فیودور ۲۰۲
آتش ۶۵۱
آتش بازی ۶۳۳
آتشپاره ۳۳۸
آتشدان ۱۵۳
آتش! دزدی جسارت‌آمیز در روز ۱۶۳
آتش دشت ۸۴۱
آتلانتید ۱۵۲
آتلانتیس ۱۵۷،۱۷۳،۱۹۰
آتلانتیک ۴۳۱،۲۵۶،۲۵۸
آتلانتیک سیتی ۸۶۶
آتلانتیک سیتی یو.اس.ای ۵۳۲
آتن بورو، ریچارد ۷۱۳
آتور،سوملای ۴۵۵
آتیلیو ۶۹۱
آخر بهار ۴۹۵
آخرین امپراطور ۸۹۳،۶۹۱
آخرین بازمانده موهیکان‌ها ۳۵۱،۶۷۱
آخرین پیچ ۴۱۱
آخرین تانگو در پاریس ۶۷۴،۶۸۹، ۶۹۲، ۵۲۳
آخرین حربه ۴۱۶
آخرین‌خنده۱۶۹، ۱۷۶، ۱۷۷، ۱۷۸، ۱۸۰، ۱۷۹، ۱۸۱، ۱۸۳، ۱۸۴، ۴۵۳، ۲۴۵
آخرین روز تابستان ۷۳۸
آخرین روز زمستان ۸۲۳
آخرین روزهای پومپی ۱۵۷،۱۶۰
آخرین روزهای خانهٔ ما ۸۵۸
آخرین روزهای سلطان ۷۷۳
آخرین روزهای یک قربانی ۸۸۰
آخرین زن ۶۸۲،۶۸۹
آخرین شکار ۳۴۹
آخرین شورش سرخپوستان ۵۰۷
آخرین فرمان ۲۶۲
آخرین فیلم ۶۰۳
آخرین قهرمان اکشن ۵۹۷،۶۰۷،۸۸۸
آخرین لحظات بعد از ظهر یک دیو ۷۴۳
آخرین مترو ۶۸۲
آخرین مرحله ۷۴۱
آخرین والس ۳۶۳
آخرین وسوسه مسیح ۸۹۷
آخرین ولگرد ۴۱۴
آدام ۱۴۶
آدلر،استلا ۵۲۲
آدم ۶۵۱
آدم بی شرف ۱۵۳
آدم عجیب ۶۰۰
آدمیرال،هورتی ۴۵۸
آدنائر ۴۵۴
آدیر یون ۶۲۹
آذرخش ۸۴۱
آراکون آیدین ۷۶۹
آراگون ۱۲۹
آراندا،وینسنت ۷۰۴
آربوکل ۶۷
آرتکرفت پیکچرز ۷۸،۸۱
آرتو ۱۳۱
آرجنتو داریو ۶۹۵
آردن ،انوک ۵۲
آرزنر، دوروتی ۱۷۶
آرزوهای بزرگ ۵۱۷
آرزوهای غیر عادی ۴۴۷
آرسنال ۲۱۱،۴۶۶
آرشیتکت ۷۳۶
آرکادویچ، دنیس ۱۱۸
آرکان ۸۶۹،۸۶۶
آرکوف ۶۰۰،۶۰۲
آرلتی ۴۱۰،۴۱۳،۴۱۵
آرلن،هارولد ۳۵۶
آرلیس ،جرج ۳۳۹،۳۴۰
آرمت، توماس ۲۴
آرمز ۷۷۴
آرمز، ری ۷۷۷
آرمسترانگ ۸۵۳،۸۵۲،۸۵۷
آرمس روی ۷۱۲
آرمور ۱۵۰
آرنا ۱۳۴
آرناز دسی ۵۴۷
آرنشتاین ،مارک ۲۱۴، ۲۱۵،
آرنش ژان ۶۸۴
آرنولف،رینر ۶۳۸
آرنهایم،رودلف ۲۶۰، ۱۸۱
آرواره ها ۵۲۸،۵۵۷،۵۶۲، ۶۰۳
آریستارین ۸۸۰
آزادی از آن ماست ۲۹۹،۴۱۰،۴۱۱
آزادی اورشلیم ۱۵۸
آزادی کجاست ۴۲۲
آزاگارف،گئورگی ۲۰۱
آزبرن جان ۷۰۶
آسا ۷۶۱
آسانسور به سوی قتگاه ۴۱۸،۶۶۲،۶۷۹
آسانو،شیرو ۲۱۶
آسایش و لذت ۷۱۳
آسپاراگوس ۶۵۳
آستانیلسن ۱۷۰،۱۷۱،۳۹،۴۰،۲۴۷،۷۳،۱۷۰
آستر ۳۵۷،۳۰۱
آستر راجرز ۳۵۶
آستر،فرد ۳۵۶،۲۷۲،۳۳۷،۳۰۱
آسترو ۳۳۹،۳۷۲
آستروبوی ۶۵۳
آستروک ۶۷۱
آستور،مری ۳۷۲
آسفالت ۱۸۳،۱۸۴

آسکوبیت آنتونی ۴۴۴،۴۳۹
آسمان بزرگ ۳۴۹
آسمان تقسیم شده ۷۳۴
آسمان خراش جهنمی ۵۲۸
آسمان سرپناه ۶۹۱
آسمان کودکی مان ۷۶۵
آسمان من، خانهٔ من ۸۱۱
آسمان هفتم ۲۴۴
آسیاب آقای فابره ۷۸۰
آسیاب بادی کنار شهر ۷۶۶
آسیاب قدیمی ۳۲۱
آسیفا ۶۴۷
آشار مارسل ۴۱۰
آشپزخانه ۶۳۷
آشپز، دزد، همسر و رفیقه اش ۵۸۱
آشغال ۶۳۷
آشفتگی ۸۲۳
آشوب ۸۴۲
آشیانهٔ شناور مرغابی شانه به سر کوچک ۲۱۶
آغاز ۷۶۴
آفتاب و رگبار ۸۲۴
آفرین، هنری ۷۳۶
آف کلرکر ،گئورگ ۱۹۳، ۱۹۴،
آقای ۴۲۰ ۴۷۷
آقای آرکادین ۵۳۵
آقای اسمیت به واشنگتن می‌رود ۲۷۸
آقایان موطلایی‌ها را ترجیح می‌دهند ۳۰۸
آقای باگ به شهر می‌رود ۳۲۵
آقای تود ۳۲۵
آقای چیپس ۲۷۸
آقای کلاین ۷۰۹، ۶۷۸
آقای لینکلن جوان ۲۷۳،۷۹۹،۸۸۳
آقای ماگو ۳۲۶
آکاد، لطفی ۷۷۲
آکرس ۲۵
آکرمان، شانتال ۸۸۹
آکسل، پیترسن ۱۹۱
آکسل، گابیرل ۶۷۵
آکشل، ایلونا ۴۵۵
آکوئیرا ۶۶۵
آکوییلانو ،پاسی فیکو ۱۰۴
آگاروالا جیوتیپراساد ۷۹۸
آگراندیسمان ۶۸۷،۷۱۱
آگفا ۱۶
آگوئیره، خشم خداوند ۷۲۲
آگوست ۲۲
آگوست، بیل ۶۷۵
آگوستوس، کارنی ۱۰۵
آگوستی، سیلوانو ۶۸۹
آگه ۶۹۲
آلئا ۸۷۷،۸۷۵
آلئه آ.تی. جی. ۸۷۳
آلباتراس ۱۵۰ ،۱۵۴،۱۴۹
آلبانی مارچلو ۴۲۱
آلبرت اسمیت ۲۱،۲۵،۲۴،۱۷۶،۵۰۵
آلبرتینی ،تئو ۱۵۵
آلبرتینی،لوچیانو ۱۶۰
آلبرس،هانس ۱۸۵ ،۱۷۷،۴۵۲،۴۴۹
آلبرینی ۱۵۵
آلتمن، رابرت۳۵۸، ۵۴۸، ۵۴۹، ۶۰۱، ۶۰۳، ۶۶۴،۶۵۹
آلتمن، ریک ۳۵۳، ۳۵۶، ۳۵۷، ۳۳۱
آلتوسر ۸۸۳
آل جالسون ۷۰،۵۸۷،۱۸
آلدا، رابرت ۳۷۳
آلد باران ۴۲۱
آلدریچ، رابرت ۶۰۱،۶۳۴،۶۰۳،۵۹۹
آلساندرینی ۴۲۳
آلست ۲۲۸
آلسکی ،جس ۴۸
آلفاویل ۱۷۸،۸۸۶
آلفرد هیچکاک تقدیم می‌کند ۵۴۸
آلکان هانری ۴۱۶، ۶۸۶
آلکسیف ،الکساندر ۸۶۹،۳۲۸
آلگرتو ۳۲۵
آلمان در پاییز ۷۲۹،۷۲۳،۷۲۱،۷۱۹
آلمان سال صفر ۵۱۵،۵۱۳،۴۲۷
آلمان سرزمین رنگ پریدهٔ مادری ۷۲۸
آلمندروس، نستور ۸۷۶، ۶۸۶
آلمودوار پدرو ۷۰۵،۷۰۳
آلن پو ،ادگار ۶۰۲،۲۰۹،۳۲۶
آلن، جین ۳۳۶
آلنده ۸۷۹
آلنده،سالوادور ۸۷۸،۸۷۲
آلن،سیلیتو ۷۰۶
آلن، وودی ۵۳۹ ،۵۶۴،۵۴۳
آلوارز ۶۲۴
آلوارز،سانتیاگو ۸۷۶
آلونن،اسکار ۱۸۷
آلیتا ۲۰۹
آلی‌خم،شولم ۲۱۳، ۲۱۴
آلیس ۶۵۰،۷۳۹،
آلیس در شهرها ۷۲۴
آلیس دیگر اینجا زندگی نمی‌کند ۸۹۷
آلینیکوف ۲۰۰
آلیو رنه ۶۸۳
آمادئوس ۷۴۶
آمارال سوزانا ۸۸۰
آمارکورد ۶۹۳،۶۸۸،۶۶۴
آمبرسون‌های باشکوه ۵۳۴
آمبروزیو ۱۵۹،۱۵۷،۱۵۶،۱۵۵،۱۰۴،۸۳
آمبیگ ۱۴۸
آمریکا ۶۶
آمریکا در انتظار اسن ۶۳۹
آمریکن گرافیتی ۶۰۳ ،۵۶۳
آمفیت ریون ۱۸۱ ،۴۵۱
آمی،بل ۴۵۳
آمیدی، سرجیو ۵۱۳
آن ۳۱۵
آنابلا ۴۱۳،۴۱۰
آنابولین ۲۲۴
آنارشیک ۳۲۳
آناستازیا ۲۷۷
آن، اسکی ۲۱۵
آناش، کوا ۷۸۵
آناکارنینا ۲۳۳،۲۳۲،۸۸۶،۸۲۹
آناکریستی ۲۵۸،۲۳۲
آناند، ویجی ۷۹۹
آنتای ۱۲۸
آنتراکت ۱۲۴،۱۲۶،۱۲۸،۲۳۰، ۲۳۱، ۲۴۵، ۲۹۸، ۲۹۹،۶۶۵
آنتراکت به تئاتر ۱۲۸
آنتوان ،آندره ۱۴۶
آنتوانت ،ماری ۵۹۷
آنتون، کاراس ۳۰۷
آنتون، کارل ۴۶۰
آنتونلی، لورا ۶۹۲
آنتونن، آرتو ۱۳۱، ۶۸۹
آنتونی، آسکوئیت ۱۶۷
آنتونی،مارک ۵۲۲
آنتونیو، امیل دی ۶۲۴
آنتونیو،پی‌ترانجلی ۶۹۲

آنتونیو، داس مورتس ۸۷۴
آنتونیو درکورتیس گالیاردی گریفوفوکاس کومنودی بیزانسیو ۴۲۲
آنتونی و کلئوپاتر ۱۵۸
آنتونیونی ۴۲۸، ۴۲۹، ۵۹۹، ۶۶۷، ۶۶۹، ۶۷۸، ۶۸۷، ۶۹۲، ۷۱۲، ۷۱۱، ۴۲۹، ۵۴۲
آنجا، باما ۷۶۷
آنجا در رانچوگرانده ۵۰۴، ۵۱۰
آنجلوپولوس، تئودور ۶۶۷، ۶۷۰، ۶۷۴
آن چه خدمتکار دید ۱۶۷
آندراپرادش ۷۹۶
آندرسن جیلین ۸۵۸
آندرسون ۲۳۴
آندرسونه ،ماکسول ۳۴۶، ۵۲۶
آندری روبلف ۷۵۳، ۷۵۴، ۷۵۶،
آنزولا،آلفردو جی. ۵۰۷
آنزولا، ادگار ۵۰۷
آن سوی خیابان صدودهم ۵۹۴
آنکا،پل ۸۶۴
آن که سیلی می‌خورد ۱۹۲
آنگاه که همه ناپدید می‌شوند ۶۲۶
آنو، ژان ژاک ۶۸۴، ۶۹۳
آنها از اندرون آمدند ۸۶۷
آنها بوسه در صحرا ۷۷۴
آنها پای جای ببر می‌گذارند ۸۴۲
آنها جماعت عجیبی هستند ۸۴۹
آنها در شب زندگی می‌کنند ۵۲۴، ۵۳۳
آنها فراموش نخواهند کرد ۵۸۸
آنها قابل چشم پوشی بودند ۳۴۸
آنها وی را امیگو نامیدند ۷۳۳
آن‌هرد، گیل ۶۰۲
آنیتالوس ،چون ۳۳۶
آنیوسن ۶۵۳
آواره ۴۷۷
آواره‌ها ۶۱۰
آوارهٔ دشت‌های مرتفع ۵۵۳
آواز جادهٔ کوچک ۸۰۰
آواز جنوب ۳۲۵
آواز جوانی ۸۱۶
آواز در باران ۳۶۱، ۲۵۹
آواز دل ۷۷۵
آواز دو انسان ۱۷۸
آواز سنگ‌ها ۷۸۰
آواز سیلان ۲۹۹
آواز صحرا ۳۵۴، ۳۱۲، ۳۳۴
آواز عاشقانه ۱۶۱، ۴۲۰
آواز عشق پیروزمند ۲۰۲، ۲۰۳
آواز قو ۴۷۵
آواز لیسبون ۷۰۲
آوازهایت را می‌خوانی ۷۷۲
آوازی متولد می‌شود ۳۳۳
آوالون،فرانکی ۳۶۳
آوانگارد ۵۷۵
آوای موسیقی ۳۵۸، ۳۶۳، ۵۲۷، ۵۶۸
آوتری ،جین ۷۰
آودیف ۱۰۵
آوریل ۴۴۹
آه، استانبول زیبا ۷۷۳
آهای ۷۷۳
آه، برق قشنگ ۸۲۵
آه زندگی لعنتی ۷۳۷
آهنگساز جادویی ۳۲۶
آیا ۸۵۹
آیا قرص رهایی بخش است ۶۲۶
آیداهوی خصوصی من ۸۹۸
آیزا، میراند ۳۶۸، ۴۲۴
آیزنر، لوته ۴۴۶
آیزنشتین،سرگئی ۴۶، ۸۲، ۱۲۴، ۱۲۵، ۱۳۰، ۱۳۳، ۱۱۸، ۲۰۰، ۲۰۵، ۲۰۷، ۲۰۸، ۲۱۱، ۲۱۲، ۴۶۸، ۴۷۱، ۲۵۳، ۵۱۰، ۸۰۴، ۱۳۰، ۱۳۷، ۵، ۱۲۲، ۲۴۶، ۳۰۶، ۳۱۵، ۳۲۸، ۴۸۶، ۵۰۷، ۷۵۵، ۷۶۳، ۶۵۲، ۶۳۳، ۲۰۶، ۱۶۹، ۱۹۷
آیزینگ ،رودلف ۱۰۱، ۳۲۳
آیسلر ۲۹۹
آیسنر، مایکل ۵۶۱
آیشبرگ،ریچارد ۱۸۴
آیشمن ۷۱۷
آیکرود، دن ۸۶۵
آی کیچی راننده ۴۸۸
آیلین وورنوس: فروش یک قاتل ۶۲۹
آیندهٔ چیچ و چانگ ۵۶۴
آین راند ۴۲۳
آینه ۷۵۴، ۷۵۸
آینه سه رویه ۱۵۳
آینهٔ وهم ۸۰۶
آی ورکس ۱۰۰
آیوری، جیمز ۷۱۵
آیوری، مرچنت ۶۹۰
آیین ۶۷۳
آیین در زمان دگرگون شده ۶۳۳
ابدراشتف،وادیم ۷۵۸
ابران مرل ۴۳۳
ابراهام، جان ۸۰۵
ابعادگفتگو ۷۳۹، ۷۴۳، ۶۵۰
ابوسیف ۷۷۶
اپاتوشو، یوسف ۲۱۳
اپاتوفسکی،یویسف‌مه‌یر ۲۱۳
اپرای سه پولی ۲۵۸
اپرتای بولواری ۱۸۳
اپرت لهار ۷۵
اپریمف، سریک ۷۶۷
اپستاین ۱۲۴، ۱۳۳، ۱۵۲، ۱۵۳، ۴۱۰
اپستاین ،ژان ۱۴۹
اپستاین ،لوی و مری ۱۴۹
اپستین، رابرت ۶۲۷
اپنهایمر ،ماکس ۳۰۲، ۱۴۸، ۱۸۷، ۹۸
اپوس ۱۲۷
اتاق سبز ۶۷۷
اتاق موسیقی ۸۰۰
اتاقی به شکل دال ۷۰۷
اتاقی در طبقهٔ بالا ۷۰۷
اتاکا،هیروشی ۴۸۴
اتا،کرواورا ۲۶۴
اتاکس، پی‌یر ۶۸۱
اتان لارا، کلود ۴۱۵
اتحادیهٔ دختران کوتنا هورا ۴۶۰
اتفاق سحرآمیز ۳۲۶
اتللو ۵۳۵
اتوبوسی به نام هوس ۵۲۲، ۶۶۲
اتولنگی ،کامیلو ۱۵۵
اتومار، آنشوتز ۱۶۹
اتومبیل آودو ۷۶۳
اتو،مول ۶۳۸
اته والی ۷۳۶
اتیونس ،روبی ۳۳۸
اجتماع خشمگین ۶۵۶
احداث راه آهن بریتانیا ـساختن‌لوکوموتیو ۱۶۳
احساسات پرحرارت ۱۹۱
احساس عمیق در جوانی ۴۹۳
احمق آواز خوان ۳۵۵، ۴۶۱، ۴۶۰، ۵۸۷
اختراعی برای ویرانی ۷۳۹
اختلال روانی و نبوغ ۲۰۳

اخلاقیات خانم دولسکا ۴۶۱
ادئون ،نیکل ۳۷، ۴۲، ۵۳، ۴۰، ۵۰، ۵۲،
ادامه بده پرستار ۷۱۰
ادامه بده کابوی ۷۱۰
ادامه بده کریستف کلمب ۷۱۰
ادامه بده کلئو ۷۱۰
ادامه بده گروهبان ۷۱۰
ادری، ژاکلین ۴۱۸،۴۱۳
ادسا در آتش ۴۲۳
ادگرن، گوستاو ۱۹۴
ادو ۴۲۲
ادوارد دست قیچی ۵۶۹
ادوارد دوم ۷۱۵
ادوارد، ریموند ترنر ۱۶
ادواردز، بلیک ۶۶۳
ادومنایته،نیژوله ۷۶۰
ادیسون، توماس۱۳۷،۱۵۵، ۲۲۳، ۱۲، ۱۴، ۱۵، ۲۱، ۲۲، ۲۳، ۲۴، ۲۵، ۲۸،۳۰، ۳۱، ۳۲، ۳۶، ۳۷، ۴۰، ۴۳، ۴۴، ۵۰، ۷۲، ۱۱۵، ۲۵۵، ۴۵۵، ۴۷۴، ۵۷۶
ارابه‌های آتش ۷۱۳
اربابان دیوانه ۶۲۱
ارباب خانه ۱۳۲،۱۹۱
ارباب و مستخدم ۷۶۳
اربرتس ۷۱۳
ارتباط ۶۳۹
ارتباط فرانسوی ۵۲۸
ارتش سرخ ۴۷۱
ارتفاع صفر ۳۳۲
ارتوغرول موشین ۷۶۸، ۴۶۹
اردت ۱۳۲،۱۳۳
اردمان ۲۲۹
اردو ۴۲۲
اردینسکی، ریژارد ۴۶۱،۴۵۸
ارسکان ۷۷۲
ارسنال ۲۱۲
ارکسان متین ۷۷۱
ارملر،فریدریش ۲۰۸،۴۷۰،۴۶۸
ارمولیف ۲۰۱
ارنبورگ، ایلیا ۷۴۸
ارنستو ۴۱
ارنشتاین ۲۱۴
ارنمان ۱۵
ارواح ۴۶۱
اروپا، اروپا ۷۴۶
اروپای ۵۱ ۴۲۷، ۵۱۳
اروتیکون ۴۵۷
ارول،موریس ۶۶۲
ارولوا،ورا ۲۰۲
ارویکا ۷۳۷
اریش،هونکر ۷۳۴، ۷۳۵
اریک ۱۲۸
اریکسون، پیتر ۵۱۷، ۱۷۴، ۱۸۹
اریک، فن استروهایم ۷۴،۵۳۵
از اتومبیل‌ها بر حذر باش ۷۴۹
از اینجا تا ابدیت ۵۲۸
از این هفته گریس ۴۳۴
از بام تا شام ۴۸۸،۴۸۹
از خاکستر سوزان ۶۲۷
ازدواج ۲۰۸،؛ ۷۶۳
ازدواج همت آقا ۷۶۸
از راه رسیده‌ای در غبار ۵۸۹
از ریشه درآمده ۷۹۸
از فضا آمد ۳۱۹
از مرد بی‌رحمی حذر کند ۸۴۷
از نفس افتاده ۸۸۶،۵۷۳، ۶۶۷،۶۷۷
ازنفس افتاده ۸۲۴
ازو،یاساجیرو ۸۴۰، ۴۹۶،۸۴۷،۴۹۵،۴۹۷
از هر کوهی بالا برو ۳۶۳
اژدها ۶۴۸
اسادزه رزو ۷۶۷
اسارت بشری ۲۶۶
اساینر ۳۰۵
اسب ۶۵۱
اسب آهنین ۳۴۶،۳۴۷
اسب برلین ۶۴۴
اسب کادویی ۱۴۳
اسپارتاکوس ۳۲۰،۵۳۷،۵۶۷،۶۵۷، ۷۱۰
اسپار، لوئیس ۱۸۸
اسپاک، کاترین ۶۹۲
اسپرینگ، باینگتون ۲۷۵
اسپنسر تریسی ۲۷۸
اسپنسر،کوزتر ۴۹۸
اسپور ،جرج کی. ۳۴۴
اسپونر ،سسیل ۴۰
اسپید،سام ۳۷۲
اسپید ،لانسلوت ۱۰۱
اسپیکینگز ۷۱۲
اسپیگل،سام ۵۲۸
اسپیلبرگ‌استیون ۵۴۳، ۵۵۷، ۵۶۲، ۵۶۳، ۵۶۴، ۵۶۶، ۵۲۸، ۵۹۶، ۶۰۳، ۶۱۰، ۶۱۱، ۶۱۵
اسپینا، آسونتا . ۱۵۹
اسپینوزا خولیو گارسیا ۸۷۵، ۶۷۰، ۸۷۷
استابوواگوا ۲۱۲
استادلار ،گایلین ۲۹۰، ۲۴۱، ۲۶۳
استادلر ۵۲۷
استاد مست ۸۳۲
استاد و مارگریتا ۷۴۵
استادی ۱۰۲
استادی ،جرج ۱۰۱
استارک ری ۵۵۹
استارلینگ کلاریس ۵۶۰
استارویچ،لادیسلاس ۹۹، ۲۰۱، ۹۹، ۱۰۲، ۱۹۸،
استاکر ۷۵۵
استاک، رابرت ۵۲۳
استاک،وود ۳۶۳
استالونه،سیلوستر ۶۰۷، ۵۶۵، ۸۸۸
استالین۶۱، ۱۱۹، ۲۰۶، ۲۰۷، ۲۵۴، ۴۶۷، ۴۶۸، ۴۷۰، ۴۷۱، ۴۷۲، ۵۴۲، ۷۴۸، ۷۴۹، ۷۵۳، ۷۵۸،۷۶۰،
استالینگ ۳۰۱
استامپفر ،سیمون ۱۶۹
استانیر ۳۱۰
استانیر ،ماکس ۳۰۱، ۲۵۳، ۳۰۳
استانیسلاوسکی ۱۹۸،۲۴۷،۵۲۲،۷۳۸
استاویسکی ۶۷۹
استاهلبرگ ۱۸۷،۱۸۸
استایگر ۲۴۵
استایگر ،جانت ۲۷۱
استاین،جان ۱۲۵، ۳۴۶
استاینر ماکس ۶۵۶،۱۴۹،۳۰۱،۳۰۴، ۲۶۱
استاینز ،هوگو ۱۴۹
استپانووا، وروار ۱۱۸
استتار ۷۴۴
استخدام قاتل حرفه‌ای ۶۷۵
استخر مرگ ۵۵۲
استرا ۱۲۵
استراتژی عنکبوت ۶۸۹،۶۹۱
استراسبرگ ،لی ۲۴۷،۳۰۸
استراق سمع ۶۸۹

استرانبرگ دیتریش ۲۹۰
استراند ،پل ۱۱۹، ۱۳۰، ۵۱۰
استراوینسکی ۶۵۷
استرایسند باربرا ۶۰۹
استرجس ،پرستون ۲۷۹، ۲۹۵، ۳۰۷، ۳۳۸، ۵۳۰
استرجس،جان ۵۲۸
استرر ایزیدور ۴۳۰
استرنبرگ ۲۶۲،۲۶۳،۸۸۴
استروتزی تیتو ۴۵۶
استروس ۳۵۰
استروفسکی ۲۰۶
استروفسکی، نیکلای ۷۵۰
استروگف ،میشل ۱۴۹، ۱۵۲، ۲۰۳، ۲۰۴
استرومبولی ۲۷۶،۲۷۷،۵۱۳،۵۱۵
استروهایم ۲۲۱
استریابو ۸۱۴
استریپ، مریل ۸۵۴
استریت ۷۰۹
استریژفسکی،ولادیمیر ۲۰۱
استریندبرگ ۱۹۳
استریو ۸۶۷،۸۶۸
استفان ۱۳۳
استفان، پولاس ۵۱۲
استفانو، پیتالوکا ۱۶۱
استفیل، دنیس ۵۲۸
استلاندر،اریک ۱۸۸
استلان، رای ۱۷۴،۱۷۳،۲۱۸
استم، رابرت ۸۷۸
استن ۱۰۹،۴۸۲
استن،آنا ۲۰۲
استنکاراژین ۱۹۷،۴۶۵
استن ،لئور ۲۷۴، ۲۸۲، ۲۸۱
استنلی، کریمر ۳۲۶،۵۲۸
استنویک ۳۳۸
استوارت ،جان ۲۵۶
استوارت ،جیمز۳۴۹، ۵۱۹، ۵۲۸،۲۴، ۲۵، ۹۶، ۳۵۰
استورک ۲۹۹
استورک، هانری ۱۳۰، ۱۲۰
استورگاتسکی، ارکادی ۷۵۴
استورم، تئودور ۱۸۰
استورم ،رابرت ۱۹۱
استوری دیوید ۷۰۶
استوکوفسکی ،لئوپولد ۲۵۷، ۳۲۲
استون ۵۱۲
استون، الیور ۶۶۵، ۶۱۲
استون ،لوئیس ۲۷۵
استیصال ۸۲۴
استیلر ۸،۱۳۲،۱۹۴
استیل، راد ۴۹۸
استیلر،موریتس ۱۹۱، ۱۹۲، ۱۹۳، ۲۳۲، ۸، ۸۵، ۲۴۴
استیلیزه ۱۷۷،۱۸۰
استیوارت ،دانلد آگدن ۳۳۶
استیونس، جرج ۳۴۹، ۱۵۲
استیونس، رابرت ۷۰۷
استیونسون ۴۷۴
استیون،والاس ۸۵۷، ۸۵۳
استیونیس،لیز ۶۲۷
اسحاق ۲۱۴
اسرار ارگانیسم ۷۴۵
اسرار شاتو دودس ۱۲۷
اسر،مایکل ۱۸۳
اسرول ۸۰۹
اسکات، تونی ۵۶۲،۸۶۹،۲۲۳
اسکات، تونی ۶۶۳
اسکات،جی. ۵۸۷
اسکات ،راندولف ۳۵۰، ۵۳۸
اسکات ریدلی ۵۵۵،۶۸۲،۶۶۳، ۶۷۴، ۷۱۶
اسکات،سینتیا ۸۶۹
اسکاتلند ،مری ۳۴۶، ۳۴۶
اسکادران سفید ۴۲۳
اسکار ۶۸۱
اسکارپتا ۴۲۲
اسکارپلی ۶۹۲
اسکارفیوتی فردیناندو ۶۹۱
اسکارمستر ۱۶۹،۱۷۰
اسکافیلد،پل ۷۱۱
اسکروبال ۱۸۵،۳۵۹
اسکلادانوفسکی، امیل ۱۸۷
اسکلادانوفسکی ،ماکس ۲۱، ۲۲
اسکلار ۲۷۰
اسکلا،روبرت ۲۷۰
اسکلتون لیدی باربارا ۴۴۲
اسکندریه: از نو و از نو ۷۷۷
اسکندریه چرا ۷۷۷
اسکواتیری، پاسکواله ۶۹۴
اسکودرو، ماریاگارسیا ۶۹۸
اسکورز ۴۶۷
اسکورسیزی،مارتین۳۶۲، ۴۳۷، ۵۱۳، ۵۴۳، ۵۶۰، ۵۶۴، ۵۶۵، ۶۱۰، ۸۹۷،۸۹۹،۸۹۶
اسکولا، اتوره ۶۹۲،۶۹۵، ۴۲۶
اسکولدوف ۷۵۳
اسکولیموسکی یرژی۷۴۱، ۷۴۵، ۷۴۶، ۷۳۸، ۷۴۲
اسکوندیدو،ریو ۵۰۴
اسکیا، لئوناردو ۶۹۴،۶۸۹
اسکیمو ۸۶۹
اسلاتیکن ،ریچارد ۳۵۰
اسلاوکو ۳۵۹
اسلحه مرگبار ۶۰۹
اسلومن،ادوارد ۲۰۴
اسلونیمسکی، آنتونی ۴۵۸
اسموسارسکا،بادویگا ۴۵۸
اسموسارسکا،باربارا ۳۳۸
اسمیت ۱۶،۲۴،۳۰،۳۱،۴۹۸، ۶۳۹،۶۷۴
اسمیت ،جرج آلبرت ۱۶، ۲۵
اسمیت، جک ۶۳۹
اسمیت، راجر ۶۲۹
اسمیت ،گلادیس لوئیس ۷۸
اسمیت، هری ۶۳۲،۶۴۷
اسناپ پولارد ۱۰۹
اسنلمان ۱۸۸
اسنودن،آلیسون ۸۷۰
اسنو،مایکل ۸۷۱،۸۷۱، ۵۷۵
اسنوی، بیگرو ۴۹۸
اسنی ۳۷،۱۱۰
اسوالد،ریچارد ۱۷۲، ۱۷۳، ۱۷۴، ۱۸۰، ۱۷۴، ۴۲۴
اسومی و مادرش ۴۸۹
اسویلوا ،الیزاوتا ۱۱۸
اس. هارت ،ویلیام ۸۴، ۸۹، ۹۰، ۱۴۶، ۳۴۵
اشباح ۱۹۰، ۱۴۴
اشباح پیش از ظهر ۱۲۴
اشپیکوفسکی ۲۰۸
اشپیلمان، ولادیسلاو ۴۶۱
اشتانکه، گونتر ۷۳۴
اشتاوت، ولفگانگ ۴۴۹،۷۳۲
اشتاین هوف، هانس ۴۴۷
اشتراب، ژان ماری۷۱۸، ۷۲۰،۲۴۶، ۲۴۷، ۳۱۰، ۸۸۵، ۷۱۹

اشتراوس ریشار ۶۶۳
اشتروژگ ۷۲۳
اشتروهایم ۳۰۲،۳۳۹،۲۴۶
اشتیاق ۲۶۰،۱۳۰،۱۲۵
اشرار خیابانی ۴۹۴
اشعهٔ مرگبار ۲۰۸
اشغال در ۲۶ صحنه ۷۴۵
اشکلوفسکی ۲۱۱،۲۰۹
اشکورکی ژوزف ۷۳۸
اشک‌ها و لبخندها ۵۲۷
اشلاتر، چارلی ۸۵۷
اشلندورف، فولکر ۶۷۱
اشما ۸۱۸
اشمیکن، ریچارد ۶۲۷
اشنایدر،آبه ۵۲۸
اشنایدر، ماریا ۶۷۴
اشنی ۱۸۸
اشنیدلر،ادوارد ۱۹۰
اشنی و ویگت ۱۸۹
اشوارتس،موریس ۲۱۵
اشینمن، کارولی ۶۴۲
اصطبل ۸۶۲
اطاعت کن یا بمیر ۱۴۰
اعتراف ۶۸۱
اعترافات یک جاسوس نازی ۲۹۵
اعتصاب ۶۲۵،۲۱۱،۲۰۸،۲۰۶
اعدام ۱۸۹
اعدام با دار ۸۴۴
اغتشاش ۷۳۵
اغما ۷۶۰
افتتاح گنبد لذت ۶۳۳
افراد گمنام ۶۹۳
افروس،میرل ۲۱۴
افسانه پل و پلا ۷۳۵
افسانه قلب یخی ۷۶۳
افسانه قلعه سورام ۷۶۴
افسانه کیبل هوگ ۳۵۱
افسانه‌های شهوت ۸۳۲
افسانهٔ آناتاهان ۲۶۲
افسانهٔ شراب خوار مقدس ۶۸۹
افسانهٔ کوهستان تیان یون ۸۲۰
افسانهٔ گوستابرلینگ ۱۹۴
افسانهٔ میداس ۶۵۰
افسر غیر مأمور آنها ۱۷۳
افسون شده ۴۶۷
افق‌های غرب ۳۵۰
افولس ۴۱۰،۵۱۸،۳۰۷،۳۰۳،۴۱۸،۴۱۶
افولس مارسل ۶۸۳،۶۲۷
افولس ،هنری ماکس ۳۰۲
اکاتونه ۵۸۲
اک. ای. راید ۵۸۶
اکتبر ۲۱۱،۲۰۶
اکر ،پل ۱۱۵
اکرمن ،شانتال ۴
اکست، مندوزا ۲۳۰
اکست،ویلیام ۲۹۸ ،۲۲۶
اکسمان،یولی ۲۱۱
اکلاهامای، تاد-آ.اُ ۳۱۸
اکلاهم ۳۵۸
اکلاهما! ۳۶۰
اکلر۸۳، ۹۶، ۱۰۱، ۱۴۲، ۱۴۳، ۱۴۴، ۱۴۷، ۱۴۹، ۱۵۶، ۱۷۳، ۱۸۰،
اکلیپس ۱۴۶،۱۴۳
اکو،اومبرتو ۸۷۸
اگالوب ۱۰۲
اگان ۳۷۳
اگان،ریچارد ۳۷۳
اگتسو مونوگاتاری ۵۱۸ ،۸۴۱،۴۹۳،۴۹۲
اگر ۷۱۲
اگراندیسمان ۶۶۸
اگر بلعیده شود مضر یا مهلک است ۵۷۵
اگرت، مارتا ۲۱۲،۴۵۸
اگر عشق باشد چه؟ ۷۵۳
اگر ما همگی فرشته بودیم ۴۵۱
اگر می‌توانی ما را بگیر ۷۱۰
اگرین ،آلفرد ۳۴۰
اگزالیا ،نینو ۱۵۸ ،۱۵۹ ،۱۶۰
اگزوتیکا ۸۶۹
اگلینک ۱۲۸،۱۲۵،۱۲۴
اگوچی ،تاداشی ۲۱۹ ،۲۱۸
اگورودنیکف، والری ۷۶۰
اُگوست لوست ،اوژن ۱۷
اگوستو، جینا ۱۵۹
اگون کیش، اروین ۴۶۰
اگون،گونتر ۷۳۵،۷۳۴
اگویان ۸۶۹
ال ۵۰۹،۵۰۸،۵۰۴
الاغ سبز ۴۱۸
ال. بورنتو ۱۵۶
التهاب سرخ ۶۰۷
ال جالسن ۲۵۶
الجزایر ۲۴۲
الجزایری‌ها در باداورس ۷۸۰
الدر ۷۶۳
ال دورادو ۱۵۲
الدیک بشیر ۷۷۸
الریحانی نقیب ۷۷۵
الزا ۵۰۱
الزتری ۴۳۰
الستاین،ابراهام ۲۱۵
السی، استون من ۵۴
السیسر ،توماس ۸۸۳ ،۲۲۵ ،۱۶۹
الطبیب، عاطف ۷۷۸
الفرید، یلینک ۷۲۷
الفی ۷۱۰
القادسیه ۷۷۸
الکترا ۷۴۴
الکساندر ۴۷۱،۴۱۴
الکساندرنوسکی۲۰۶، ۴۶۹،۲۰۷، ۲۵۳، ۳۰۶
الکساندروف ۴۶۸،۷۴۹
الکسیف ۳۲۹
ال کندور ۵۹۲
الگار ،جیم ۵۹۵ ،۵۹۱ ،۵۸۴ ،۳۲۵
الگرتو ۳۲۸
الگرو باربارو ۷۴۴
الگره، ایو ۴۱۶،۶۷۸
الماس ۴۹۵
الماس ملکه ۱۴۰
الماس‌ها ابدیند ۷۱۰
المپیا ۴۴۷،۱۸۳،۱۲۷
المپیک ۵۲ ۶۲۲
المرگنتری ۵۳۲
المندورف ،دوایت ۱۱۵
المو بزرگ ۱۴۰
المو بی باک ۱۴۰
النا و مردان ۵۱۵
النتووا وانتینا ۷۵۷
الوآر ۱۲۹
الوف الکساندر ۷۵۰
الویرانو تاری ۱۶۱
الوی،موریس ۱۶۷

الوییس ۴۶۰
الهام ۶۴۹
الهه ۱۹۲،۸۰۰
الی ۱۰۹
الیا پروکتور ۴۰
الیاسری فیصل ۷۷۹
الیاس کرجتا ۶۹۸
الیاسی ۷۷۹
الیجاه پیامبر ۲۱۵
الیسو ۲۱۲
الیسیون، ریچارد ۶۳۰
الینیکف،مویسیی ۲۰۵، ۲۰۰
الیوت ،جرج ۵۴
الیورا ۵۲۸
الیویا ۴۱۸
ام ۳۶۵،۲۹۹،۳۰۷
امان بدهید ۶۸۹
ام باتر فلای ۸۶۷
امبروسیو ۳۸،۴۱
امپایر ۱۵۰، ۶۳۶،۶۳۴
امپراطریس سرخ ۲۹۰
امپراطور باز می‌گردد ۶۰۶
امپراطور را بزرگ بدارید ۴۹۰
امپراطوری ۱۴۲
امپراطوری احساس ۶۷۱، ۸۴۴،۵۸۱
امپراطوری الماس ۸۰۱
امپراطوری خورشید ۶۱۰
امپرسیونیستی ۱۵۲
امپریال ۷۱۵۲۱۵۰
ام. پی. پی. سی ۳۷،۳۸،۴۰،۵۳،۵۷
ام. جی. راماچاندران ۴۸۱،۴۸۲،۴۸۰
امرسون ۸۱
امرسون ،جان ۸۱
امروز و فردا ۴۵۵
امریکن ماتوسکوپ ۲۳
امشب دوستم بدار ۳۵۴،۵۷۴
امفی، لیلی ۷۴۱
ام کلثوم ۷۷۵
امگنا ۱۵۶
املکا ۱۸۱
امید ۷۷۰،۷۷۲
امیل کول ۹۵،۹۶
امیل و ولرمو ۱۴۷
انامورادا ۵۰۴
انبار شعله ور ۶۴۴
انتامورو،جولیا ۱۵۸
انتخاب ۷۷۷
انتخابات مقدماتی ۶۱۸،۶۲۰
انتظار ۸۵۸
انتظار درتاریکی ۶۵۹
انتقام ازمخلوق ۵۵۲
انتقام افعی‌ها ۷۷۱
انتقام شکارچی ۱۷۰
انتقام فرانکستاین ۴۴۴
انتقام کامپیوتری ۵۶۸
انتقام کریمهیلد ۲۳۸،۲۳۹
انتونیونی ۴۱۷
انجمن شاعران مرده ۵۶۲
انجیل به روایت متی ۵۸۲، ۶۸۷
اندرسن ،کن ۳۲۵
اندرسون ۹۹،۲۳۴،۵۱۷
اندرسون ،گیلبرت ام ۳۴۴
اندرسون ،گیلیان ۲۳۱
اندرسون لیندزی ۷۰۶،۷۱۲، ۶۵۷، ۵۱۷
اندرسون ،هلن ۶۹
اندوه ۷۷۰
اندی پاندا ۳۲۴
اندیشمند ۱۵۲
انریکو ۱۵۵
انزجار ۷۴۶،۷۱۱
انزوا نزدیک جنگل ۷۴۳
انسان پرندگان را تعقیب می‌کند ۷۶۵
انسان پرنده نیست ۷۴۳
انسان خورشید را دنبال می‌کند ۷۵۲
انسان وحشی ۴۱۱
انسداد ۲۹۳
انعکاس چشمان طلایی ۵۲۶،۵۲۳
انقلاب ۷۱۴
انگر ،کنت ۱۳۴، ۱۲۸
انگشت طلایی ۶۶۴
انگل ۱۷
انگور سبز ۷۶۳
انگی ورا ۷۴۴
انمیک سینما ۱۲۷
انوئه ۴۹۰
انوئه،ماتسونوسوکه ۴۸۹، ۲۱۸
انور،دده ۴۱۶
انهدام بنای روسی در سن استفان ۷۶۸
انیسکی ۷۵۲
انینسکی لف ۷۵۰
انی هال ۵۶۴
اوئدرائوگو ایدریسا ۶۳۵، ۷۸۳
او آقای پورتر ۴۴۲
اوارو ۱۵۶
او ازمام وطن دفاع می‌کند ۴۷۰
اوالد،اشتورم ۷۳۸
اوای موسیقی ۶۰۳
اوبالدو، ماریا دل ۱۶۱
اوبایاشی، نوبوهیکو ۸۴۶
او باید داشته باشدش ۵۹۵،۵۹۶
اوب، ایوکس ۳۲۱
اوبر ۱۴۷،۱۴۹،۱۵۰
اوبراستابلیش، منت ۷۷
اوبرت ۱۴۶
اوبرون ،مرل ۶۷، ۲۶۲
اوبولر،آرک ۵۲۳
اوبه ۱۰۰
اوتکین،آلکس ۱۹۶
اوتینگر، اولریخ ۷۲۷
اوچیدا،تومو ۴۹۰، ۴۹۶، ۸۴۱
اوچیکی ،گوستاو ۲۶۰، ۱۸۱
او حتی تنباکو هم می‌جوید ۶۲۷
اودئون ،نیکل ۱۴۲
اودالسیک ۶۵۳
اودیار، میشل ۴۱۶
اودیپ ۵۸۲
اودیسه ۲۰۰۱ ۶۰۳
اودیسهٔ برهنه ۶۹۲
اودیسهٔ خونین ۴۲۳
اورالسکی ۲۰۲
اورالسکی،الکساندر ۲۰۲
اورام، بیتس ۲۱۴
اوربان ۱۱۶
اوربان ،چارلز ۱۱۷
اوربانو ۶۸۸
اوررا ۷۶۰
اورسینی، ویتوریو ۶۹۰
اورفهٔ ۱۷۸
اورلاندو ۶۷۴،۷۱۵
اورل ،روبرو ۱۴۹
اوروب ۷۹۹
اوریانا ۸۸۰

اوری،ژرار ۶۸۱
اوریسا ۷۹۶
اوریک،ژرژ ۲۹۹
اوریون ۵۶۱
اوزینز،ایگور ۸۵۵
اوژنی باور ۱۵۸،۱۹۱،۱۹۶،۲۰۲،۲۰۴
اوستاش، ژان ۶۸۳
اوسمار، اسماعیل ۸۰۹
اوسیلیف،سرگئی ۲۰۸
اوشی، جان ۸۶۰
اوشیما،ناگیسا ۸۴۱، ۵۸۱، ۵۴۲،۸۴۳،۸۴۴
اوغلان ،شورکاراکا ۷۷۱
اوفوجی ،نوبورو ۳۳۰
اوفولس ۲۳۳
اوکاکان، مسوت ۷۷۲
اوکتن، زکی ۷۷۰،۷۷۲
اوکلاهما ۳۴۲،۵۲۴
اوکنیفسکا، ماریا ۴۶۱
اوکیس ۳۴۶
اوکیف، تولوموش ۷۶۳،۷۶۵،۷۶۷
اوگافالنا ۱۵۸
اوگستر ۳۲۴
او گفت بران ۵۹۹
اوگو ،پی‌یرو ۶۹۲
اوگوری، کوهی ۸۴۷
اوگوفالنا ۱۵۸
اولبریشت، والتر ۷۳۴،۷۳۵
اول تابستان ۴۹۵
اولسن،اول ۱۸۹
اولسن،جی. ای. ۱۸۸
اولسن،جی. ای. دبلیو. ۱۸۷
اولمر،ادگار جی. ۲۱۵
اولمی، ارمانو ۶۸۹،۷۱۳
اولیس ۴۲۸
اولیس، اوبر هولترز ۱۳۵
اولین حمله ۸۷۷
اولین حمله شمشیر به دستان ۸۷۷
اولین خون ۶۱۵
اولین زن جنگل ۸۲۵
اولین صبح جوانی ۷۶۵
اولین لامبارت ۳۲۶
اولین معلم ۷۵۳،۷۶۳
اولیور ۶۰۳،۷۱۰،
اولیویر ۷۰۷
اولیویرا ۷۰۲
اولیویه، لورنس ۶۵۵، ۳۰۶
اومتسوگو، اینو ۸۳۰
اومنگا ،روبرتو ۱۱۶
اوموری،کازوکی ۸۴۶
اوندس ،لس ۳۲۸
اونر ،فرد ۱۰۵
اونزنورتروپ ،هانری ۱۱۵
اونسیم ۱۴۳
اونیل،ادوارد ر. ۳۳۸، ۳۳۶، ۳۷۱، ۵۳۵
اونیل ،اونا ۱۱۱
اونیل ،جیمز ۶۳
اوون دان ۸۶۶
اوون ویستر ۳۴۳
اوهر اشتفان ۷۴۳
اویاما ۲۱۸،۲۱۹،۲۲۱
اویتا ۵۱۱
اویتنگر ۷۳۰
اُوین برنار ۶۸۶
اُهایو ۴۹۵
اهل ازدواج ۳۳۶
اهل کوهستان ۵۵۵
ایبسن ۸۰۱
ایپ، جان ۸۳۶
ایتالیکا، آرس ۱۶۱
ایتامی،ژوزو ۸۴۷
ایتامی،مانساکو ۴۹۶
ایتماتف چنگیز ۷۶۵
ایتو ۲۲۰
ایتو، دایسوکه ۲۲۰، ۴۹۰، ۴۹۵، ۸۴۱
ای. تی ۶۰۶،۶۱۱، ۶۱۰
ایثار ۷۵۴،۷۵۵
ایجی ،جیمز ۱۱۲، ۵۲۶
ایدریسا ۶۲۵
ایر ۴۷۵
ایر،جین ۵۳۵
ایر،جینجر ۳۳۷
ایرمارپ ۱۳۸
ایرن ۳۱۲
ایرنه و ژان ۹۹
ایرها،هرمن ۷۲۰
ایزاک،جولین ۷۱۴
ایزدیل ،برایان ۳۰۰
ایزومی ،کیوکا ۴۹۲
ایزی رایدر ۵۲۸، ۵۹۸، ۶۰۳،۷۱۲
ایستگاه ۷۷۲
ایستگاه اتوبوس ۳۰۸،۵۴۸
ایستگاه قاهره ۷۷۷،۷۷۸
ایستگاه قطار برای دو نفر ۷۴۹
ایستگاه قطبی زبرا ۵۹۲
ایستمن ،جرج ۱۲
ایستمن، کداک ۱۴،۱۵،۱۶،۸۴
ایستوود ،جیمز ۳۵۱
ایست‌وود، کلینت ۳۵۱،۵۵۲،۵۵۳، ۵۵۲، ۶۰۳، ۶۶۲،۳۵۰، ۳۵۱، ۵۲۸، ۵۳۸، ۵۹۴، ۵۹۶
ایسو ایزدور ۶۳۷، ۶۳۸
ای. سی. استیوارت ۲۵۷
ایشوپتل ۸۷۰
ایشی، سوگو ۸۴۶
ایشیکاوا،کن ۸۴۱
ایشیناپور ،بب ۲۳۹
ایکابد ۳۲۵
ایکه دار ۴۹۰
ایکه دار، تومیاسو ۴۹۰
ایکه دا،یوشینوبو ۴۸۸
ایگا،داییچی ۴۹۶
ایلینسکی، ایگور ۷۴۹
ایلینگ ۴۳۹
ایلی‌نیکو، یوری ۷۴۹
ایمار ۱۷۹
ایمامورا، شوهی ۸۴۱،۸۴۰،۸۳۹،۸۴۳
ایمایی، تاداشی ۴۹۷، ۸۴۱
ایمی، جالی ۲۹۰
این است ارتش ۲۶۸
این است سرگرمی ۳۵۸
این است سینه راما ۳۱۸
اینتر متزو ۲۷۶
ایندیانا جونز ۶۰۶
ایندیانا جونز و معبد سرنوشت ۶۱۵
این زندگی ورزشی ۷۰۶
اینس، توماس ۶۴، ۸۹، ۱۰۷، ۳۴۵، ۵۱۰، ۶۶، ۳۴۵، ۲۲۸،
اینس ،رالف ۱۶۹
این سه ۳۱۴
اینک آخرالزمان ۵۲۳
این کار گناه نیست ۲۹۲
اینگبورگ هولم ۱۹۲

اینگرام رکس ۷۴
این گروه خشن ۳۵۰،۵۷۸، ۶۹۹
این گونه است ۶۴۱
اینویویه ۲۱۸
اینویویه،ماساتوا ۲۱۸
اینیاس ۴۱۰
ایو ۱۹۷
ایوارسون،هری ۱۸۹
ای. و. امو کارل ۴۴۹
ایوان ۱۵۲،۴۶۶
ایوانف وانو ،ایوان ۱۰۲
ایوان مخوف ۲۰۶،۲۰۷،۴۷۱
ایوانوفسکی ۲۰۹،۲۱۱
ایورس،هانس ۱۷۳
ایورس،هانس هاینس ۱۷۴
ای ورکس ۱۰۰
ایو،روبرت ۶۸۱
ایوری ۳۲۴
ایوری ،تکس ۳۲۲،۳۲۳
ایوزف مختار ۷۶۵
ایولت،اولترا ۶۳۶
ایونس،یوریس ۸۲۳، ۱۳۰، ۴، ۱۲۰، ۴۸۶، ۶۲۲،۶۲۴

ب

بئاتریس ،دال ۶۸۵
با ایمان به خدا ۴۵۶
با این حال آنها ادامه می‌دهند ۴۹۲
باب آرام در ابعاد پایین‌تر ۶۵۴
بابائیان سورن ۷۶۵
بابا امین ۷۷۷
باب،الیس ۸۵۳
بابرا ،جو ۳۲۷
بابز،چارلی ۷۱۰
باب قمار باز ۴۱۶،۴۱۸
بابل ۲۱۴
بابل جدید ۲۱۲،۲۳۱
بابوبانزا ۶۲۵
بابیلاس ۱۰۳
باپتیست ۱۰۳
باتالف الکسی ۷۵۱
بات،مایا شانکار ۴۷۹
باتیا،لئونی ۴۱۳
باتینگ ،مکس ۳۲۷
باج خور ۶۸۷
باجینی ،ایتالو ۱۵۵
باجینی ،ایتان ۳۴۸
باچان،آمیتا ۴۷۹
باچو،پیتر ۷۴۴
باچووتزکی ۲۰۲
باخ ۱۲۷،۴۱۰،۵۸۲
با خشم به گذشته بنگر ۷۰۷
باخ،فریدمان ۴۴۷
باد ۱۹۲،۱۹۳
بادبادک آبی ۸۲۵
باد شرق ۸۸۷
بادکنک قرمز ۷۵۲
بادی بلند در جامائیکا ۴۴۰
باراباس ۱۳۹،۱۵۱
باراندازهای نیویورک ۲۶۲
باران ساز ۵۳۲
باران عصرانه ۸۲۰
بارانوفسکایا،ورا ۲۰۲
باربارو،اومبرتو ۴۲۵
باربر شب کار ۴۵۴
باربرینای رقاص ۱۸۳
بارت ،رولان ۶۶۹، ۸۸۴
بارتلمس ،ریچارد ۴۴
بارتوش ،برتولد ۳۲۱، ۳۲۸، ۳۲۹
بارتو،لیما ۵۱۱
بارداش، موریس ۴۱۱
باردم، خوآن آنتونیو ۶۹۷
باردم، روی ۶۹۸
باردو ،بزیژیت ۴۱۸،۵۷۹،۶۷۹
بارساک، لئون ۴۱۶
بارکر ۵۶
بارکر کوردل ۸۷۰
بارکر ،ویل ۵۶
بارکلی‌های برادوی ۳۵۶،۳۵۸
بارنز ،جورج ۳۱۴
بارنز ،جیمز ۱۱۶
باروز،جکی ۸۶۸
باروز ویلیام ۶۳۸،۶۴۰
بارو، ژان لویی ۴۱۳، ۴۱۵
بارون ارتور ۶۲۳
بارون بب ۶۵۹
بارونچلی ۱۴۷،۱۵۳
باره ۱۰۱
بار، هری ۷۲۰
باری، جان ۶۶۲،۶۶۴
باری لیندون ۵۳۷
باریمو ،جان ۱۸، ۷۰
باریمور ،لایونل ۲۷۵
باریمورو باینگتون ۲۷۵
بازا ۸۵۱
بازجویی ۷۴۱،۷۴۴
بازجویی از یک همشهری مظنون ۶۹۴
بازرسان ویژه ۳۶۷
بازرس دولت ۴۶۰
بازگرد شبای کوچک ۵۳۲
بازگشت ۶۱۵
بازگشت ابدی ۴۱۴
بازگشت انگلستان ۴۷۸
بازگشت بتمن ۵۵۸،۵۵۹
بازگشت به آینده ۶۰۵،۶۰۶،۶۱۰، ۵۹۷، ۶۰۹، ۶۱۱، ۶۱۳، ۶۱۷
بازگشت به باتان ۳۴۸
بازگشت به خانه ۸۵۸،۳۱۷
بازگشت به خرد ۱۲۷
بازگشت به روستای زادگاه، زوج روستایی و مردم روستا ۸۲۴
بازگشت به مزارع ۱۴۷
بازگشت پسر متلف ۷۷۷
بازگشت تارزان و جین ۶۳۷
بازگشت جدای ۶۱۵
بازگشت سرباز ۷۷۲
بازن،آندره ۳۶۸، ۱۱۷، ۴۱۵، ۲۴۶، ۲۶۱، ۲۷۴، ۵۱۷، ۵۱۸، ۵۳۴، ۳۴۹، ۶۲۲، ۳۵۰
بازی آشکار ۵۵۹
بازی با نور ۱۲۴
بازی برای شش عاشق ۶۷۷
بازی تیلر مید ۶۳۹
بازی خانوادگی ۸۴۷
بازی سایه ۷۷۳
بازیگر ۵۴۸،۵۴۹،۵۹۷،۷۰۶
بازیگران سیار ۶۶۷،۶۷۰،۶۷۴،
بازیگران محلی ۷۳۸
بازیگر پوریم ۲۱۵
بازیگر زن ۷۳۵
بازیگر مشهور و جیرجیرک ۱۶۰
بازیگر و دار ۸۰۸
بازی مالی پایکان ۲۱۵

بازی نور، (اوپوس) ۳۲۷
بازیون، ایروین ۶۵۹
بازی‌های اشک آور ۷۱۵
بازی‌های فرشته‌ها ۶۵۱
بازی‌های کودکانه ۱۴۴
بازی‌های ممنوع ۴۱۱،۴۱۵
با سال‌های جنون‌آمیز دگرگونی ۷۸۰
باسترکیتن ۳۵۴
باسر، توفیک ۷۲۹
باسرمان ،آلبرت ۱۷۱
باس ،سائول ۳۱۰
باسک ۷۰۱
باسکاران ۷۹۹،۷۹۸
باسکومب ،ادوارد ۳۴۳،۳۴۶،۵۵۳
باسوکی، افندی ۸۱۰
باشف ،پیر ۱۵۴
باشگاه آماتورها ۲۱۹
باشگاه توفان ۸۴۷
باشگاه دختران ۶۰۰
باشگاه صبحانه ۵۶۳
باشگاه مردگان بزرگ ۲۱۱
باغ ۷۳۹،۷۱۵
باغ فینزی کونتی نی ۴۲۶
باغ‌های ماروین ۵۹۸،۵۹۹،
باقیماندهٔ روز ۷۱۵
باکال ،لورن ۳۳۳، ۳۰۸
باکامانوس ۷۲۷
با،کریم ۵۲۸
باکستن ،دادلی ۱۰۱
باک میکائیل، هانس ۷۳۱
باک واعظ ۵۹۱، ۵۹۰، ۳۵۱
باکوفسکی ۷۵۹
باکیا ،اماک ۱۲۷
باگدانوویچ، پیتر ۶۰۲،۶۰۳، ۳۷۱
باگرگ‌ها می‌رقصد ۵۵۹
باگری، مالون ۷۱۳
باگزبانی ۳۲۲،۳۲۳
باگی،هورتو ۴۶۰
بالابان ۶۸
بالابان، بارنی ۵۲۷
بالابان و کاتز ۶۹،۷۱
بالازتی آلساندر ۴۲۳، ۱۶۱
بالاژ،بلا ۱۳۰، ۱۸۱، ۴۵۸
بالچ، آنتونی ۶۴۰
بالراج، سانی ۴۷۸
بالفور،بتی ۱۶۵
بالکان، مایکل ۱۶۷، ۴۳۰، ۴۳۱، ۴۳۳، ۴۳۸، ۴۳۹، ۱۶۷،۴۴۱ ۴۴۲، ۴۵۰، ۷۰۶
بال، لوسی ۵۴۷
بالنگ ،هرمان ۱۳۲
بالوس ۸۱
بالوگون، الا ۷۸۵
بالوینکل ۳۲۷
بال ها ۲۲۸، ۷۵۸
بالهاوس، میکائیل ۷۲۰
بال‌های دهقان فقیر ۲۱۱
باله مکانیکی ۱۲۸،۱۳۳،۳۲۹
بالیو ۲۷۰
بامبی ۳۲۵،۸۸۵
باندارچوک، سرگئی ۷۵۶
باند، جیمز ۶۶۲،۵۳۲،۶۳۱
باند ،وارد ۳۴۸
بانگ صلح در میدان نبرد ۲۲۸
بانو ۷۷۳
بانو ناپدید می‌شود ۴۳۲
بانوی حاکم لبنان ۱۵۲
بانوی رقصنده ۳۵۶
بانوی زیبای من ۳۵۸،۳۳۶،۳۶۱
بانوی مرموز ۳۶۹،۳۷۲
بانوی ولگرد ۱۸۸
بانویی بدون کاملیا ۶۶۹
بانی ،جان ۵۰، ۱۰۵
بانی و کلاید ۵۳۸،۶۰۳،۷۱۲
باوا، ماریو ۶۹۴
با وحشت به خود آمدن ۸۵۰
باورآ،پی. سی. ۴۷۸
باورز ،چارلز ۹۷، ۹۸
باوسکی،ویلارد ۳۲۳
باید برایت اتفاق بیفتد ۳۳۶
بایومی، محمد ۷۷۴
ب.ب ۴۱۸
ببخشید شماره اشتباهی است ۵۳۲
ببر خفته ۷۰۸
ببر سلطنتی ۱۶۰
ببر کمایوران ۸۰۹
ببر کوسه ۳۳۲
ببری از جامپا ۸۰۹
ببیت ،آلبرت ۳۲۴
بتاوی، لئونگ ۸۰۹
بت دیویس ۲۶۶،۲۷۴،۲۷۶،۳۱۵، ۵۱۹
بتمن ۱۴۱، ۵۵۸، ۵۵۹، ۵۹۷، ۵۹۹، ۶۱۲، ۶۱۳، ۶۱۶
بتنی ۱۴۶
بتهون ۲۲۳
بتیلی ،موسی ۷۸۲
بچه ۱۳۸
بچه اردک زشت ۳۲۱
بچه‌ای را حمام می‌کند ۵۸۴
بچه پاریس ۱۳۹،۱۴۵
بچه دزد ۶۹۶
بچه‌ها نگاهمان می‌کنند ۴۲۵،۴۲۶
بچه‌های بهشت ۴۰۹،۴۱۱، ۴۱۳، ۴۱۴، ۴۱۵، ۴۱۶،
بچه‌های زمین ۷۹۸،۷۹۹
بچه‌های کوچه بن بست ۳۶۷
بچهٔ یتیم ۴۱۱
بحران ۸۰۹
بحران: در پس تعهد ریاست جمهوری ۶۱۹
بخارای متبرک ۷۶۷
بخت بد ۷۳۷
بخت تو باز خواهد شد ۷۷۸
بخت یهودی ۲۱۴
بخش سیصد و هفدهمی ۶۸۱
بخش ویژه ۶۸۱
بد ۶۳۷
بدارا، کاناپا ۴۷۵
بدرود بناپارت ۷۷۷
بدرود کیرا ۴۲۳
بدرود، محبوب من ۸۴۹
بدشانسی هفت ساله ۱۴۸
بدنارچیک، آنتونی ۴۵۵
بدنهادان ۱۴۴
بد و زیبا ۳۶۳،۵۳۳
بدون ترس ۷۶۵
بدهم جان ۵۶۲
برآمدن ماه ۳۴۶
برادرات هایت ۱۲
برادران ۲۰۴
برادران اسکلادانوفسکی ۱۶۹
برادران بلوز ۵۶۴
برادران پاته ۱۱۵
برادران خورشید ۱۵۸

برادران راپ ۶۹
برادران رویلون ۱۱۷
برادران فلی شر ۹۸، ۱۰۰
برادران لومیر ۱۲، ۱۵، ۲۱، ۲۲، ۲۳، ۲۴، ۲۶، ۲۷، ۲۸، ۴۱، ۱۱۴
برادران مارکس ۲۵۱، ۳۵۴
برادران مارکس در سیرک ۲۷۷
برادران وارنر ۱۸، ۷۱، ۷۷
برادران و خواهران خانوادهٔ تودا ۴۹۴
برادران ویتنی ۶۴۷
برادران هویی ۸۳۲
برادر کوچک ۸۴۱
برادر کونچالفسکی ۷۵۶
برادر نشناس تو ۷۳۶
برادفورد ۲۲۸، ۲۲۹
برازیل،ادگار ۵۱۰
براسور پیر ۴۱۳
براسور،کلود ۸۸۶
براسیاش روبر ۴۱۵، ۴۱۱
براش ژرار ۶۸۶
براک ۱۲۵، ۱۲۸
براک پیترز ۵۹۲
براکت ،چارلز ۲۷۹
براگاگلیا ،انتون گیولیو ۲۴۵
برامس ساندرز ۷۲۸
برانا ۶۵۷
بران،برژه پی‌یر ۱۴۷، ۶۸۶
برانبرگر پیر ۶۶۹، ۶۷۱
برانت ،جو ۲۷۳
براندو، مارلون ۵۲۲، ۵۲۳، ۵۸۰، ۵۹۸، ۶۲۰، ۶۷۴، ۶۹۱، ۷۰۷، ۳۷۳، ۱۱۱، ۵۲۲،
برانسون، ریچارد ۷۱۴
برانکو، بیلی ۳۵۱
برانلو، گیل ۲۳۴
برانیوس ۱۹۴
براور، یورگن ۷۳۵
براون ۲۳۳
براون برژه ،پیر ۱۴۹
براون، داک ۶۱۷
براون، رویال ۶۵۶
براون،کلارنس ۲۳۲
براونلو ۸۹۹
براون،ناسیو هرب ۳۶۱، ۳۰۱
براون، هری جو ۵۳۸
برای آیندگان ۶۲۳
برای بار نخست ۶۲۴
برای پدر و مادرم ۷۳۷
برای تولند ۳۱۴
برایتون ۲۵
برایستمن،راسموس ۱۸۸
برای کرم‌های شب‌تاب ۶۵۴
براین جان ۷۰۶
بر باد رفته ۲۶۶، ۲۹۳، ۲۵۰، ۲۷۴، ۲۷۸، ۲۸۰، ۳۱۳، ۳۳۶، ۴۸۷، ۵۱۲، ۵۲۳، ۵۸۹، ۸۹۱، ۶۵۶، ۶۹۱
بر بیبی جین چه گذشت؟ ۲۶۷
برتران،پل ۴۱۱
برت موگ،آری ۴۵۷
برتولوچی، برناردو ۶۸۹، ۶۹۱، ۸۹۳
برتولینی ،فرانچسکو ۱۵۷
برتون، تمی ۶۱۱
برتون، ریچارد ۷۰۶، ۱۲۹، ۵۲۴
برتون، وست کات ۱۶
برتینی ۴۰
برتینی ،فرانچسکا ۱۶۰، ۱۶۱، ۱۵۹
برخاسته از سطح ۸۰۵
برخورد ۶۶۷
برخورد کوتاه ۳۰۷
برخورد ناعادلانه ۶۰۷
برخورد نزدیک ۶۰۶
برخورد نزدیک از نوع رائول کوتار ۵۷۰
برخورد نزدیک از نوع سوم ۶۱۰
برخوردهای کوتاه ۷۵۸، ۷۵۹
برد ۶۶۲، ۵۵۳
برد خدنگ ۳۴۹
بردول، دیوید ۴۱۷
بُردول،دیوید ۴۹۵
برده عشق ۷۵۶
بردهٔ احساسات ۴۵۶
بر روی لبه ۶۳۳
بر زمین خطرناک ۵۳۳
برژنف ۷۵۵
برژه ۱۴۷
برژه ،یامان ۱۵۱
بر ساحل دوردست ۲۱۲
برستال، تیم ۸۴۹، ۸۵۰
برستین ،جوزف ۲۹۷
برسر مری چه آمد؟ ۱۳۷
برسفورد، بروس ۸۵۰، ۸۵۲، ۸۵۵، ۸۵۷
برسو، بنت ۳۷۳
برسون، روبر ۷۵۴، ۶۷۱، ۶۷۹، ۴۱۹، ۸۸۴
برشت،برتولت ۱۸۱، ۳۵۳، ۸۵۶، ۲۴۷، ۸۰۴، ۷۳۲، ۸۸۵
برشتین ۱۴۶
برش‌های کوتاه ۵۴۸
بر فراز انگلستان ۲۴۲
برف سیاه ۸۲۴
برف‌های سرنوشت ۱۹۴
برقص دختربرقص ۱۷۶
برقصیم ۳۵۷
برکت هنری ۷۷۸
برکلی ،بازبی ۲۷۷، ۳۰۱، ۳۵۹، ۳۵۴، ۳۵۵
برکه‌های میسوری ۵۲۳
برکیج ،استن ۵۷۵
برگ،اس. ام. ۲۲۸
برگدال ،ویکتور ۱۰۲
برگدرال ۱۰۲
برگر ۱۷۷
برگر ،لودویک ۱۷۶
برگر، نوئول ۴۳۹
برگستروم ،جانت ۲۳۹
برگسون ،هانری ۱۲۳
برگلوند ۲۵۶
برگمان، اینگمار ۲۷۶، ۲۷۷، ۳۰۷، ۶۶۷، ۵۶۴، ۶۷۲، ۶۰۱، ۷۱۲، ۷۵۴، ۸۳۹
برگمن،اینگرید ۴، ۲۷۶، ۵۱۳، ۵۱۵، ۵۱۸، ۵۷۸
برگ، وید ۶۶۳
برگ‌های طاقت فرسا ۸۶۴
برگ‌هایی از کتاب شیطان ۱۳۲، ۱۹۱
برگی از دیوانگی ۴۹۰
برلانگا، لوئیس ۶۹۷، ۶۹۸، ۷۰۱
برلند، کنت ۶۵۷
برل، وایت ۱۳۶
برلوپینو ۳۷۳
برلوسکونی، سیلویو ۵۵۴، ۶۹۵، ۵۵۱
برلین ۳۰۱
برلین،ایروینگ ۳۵۶، ۳۰۱
برلین: سمفونی یک شهر ۱۲۷، ۳۲۷
برلین ـ نبش شونهاوسر ۷۳۴
برلیّی ،لیدا ۴۰
برمونت، اسمیت ۴۹۸
برنارد ۱۵۲، ۱۵۳، ۳۰۷

برنارد ،ریمون ۱۴۹
برنارد ،سارا ۶۳،۲۴۷، ۳۹، ۱۴۵
برناردی دی ۶۹۲
برنار، ناتان ۱۴۹
برنان، برنان ۲۲۸
برنان،ویلیام ۵۸۳
برنت ۳۶۷
برنت،اولین ۳۶۷
برنت،اولین ۳۵۳
برنت، هلر ۲۳۴
برنت ،یولین ۲۶۲
برنج تلخ ۴۲۰، ۵۷۷
برند ،آرتور ۱۳۸
برندگان و گناهکاران ۸۳۳
برنز، مانتل ۲۴۰
برنستاین، المر ۴۴۰، ۶۶۲، ۳۱۰
برنستاین،سیدنی ۴۳۱، ۵۵۰
برنسون، چارلز ۶۰۷
برنهارت، کروت ۴۱۰
بروانینگ / چینی ۲۴۰
بروس، ولف. جی. بی ۱۱۷
بروک ۳۶۷
بروکس، دیوید ۶۳۹
بروکس،لوئیز ۱۸۴، ۱۷۴
بروکولی ۷۰۹
برو،مایکل ۶۲۳
برو، میشل ۸۶۴، ۸۶۶
برونته ـ داستان یک قتل عام ۶۹۴
برون، کنت کلر ۶۲۵
برونو، اس ۷۲۲
برهنه پایین آمدن از پلکان ۱۲۸
بری ۴۱۰
بریان، ای هرن ۱۶۷
بریتن ۸۶۴
بریتن،دانالد ۸۶۴
بری ،ج. ر. ۹۸
بری ،جون ۱۱۱
بریجیدا، جینالولو ۴۲۸
بریدزه، لاناگوگو ۷۶۳
بریر ۱۲۴
بری، راندولف ۹۷
بری، ژول ۴۱۰، ۴۵۵
بریک،اسیپ ۲۱۱
بری، کریس ۸۲۱، ۴۸۳
بری،کلود ۸۹۹
بریکمن، پل ۵۶۳
بریکمن، مارشال ۵۶۴
بریکیج ۶۴۰
بریگادون ۳۶۰
بریل ۲۲۶،۲۳۰، ۲۳۴
برین ۲۹۲، ۲۹۳، ۲۹۷
برین، باکوئیگلی ۲۹۱
برین،جو ۲۹۵
برین ،جوزف ۲۸۶، ۲۹۱
بری و باره ۹۷
بریون ،مارسل ۱۰۱
بری و هرد ۹۷
بری،همفریز ۸۵۰
بزباروا لاکیندرانات ۷۹۸
بزرگ ۴۶۹
بزرگ‌تر از زندگی ۵۳۳
بزرگترین پرسش ۲۲۸
بزرگراه هانکی تانک ۷۱۳
بزرگ کردن بیبی ۳۳۲
بزرگمرد کوچک ۳۵۱
بزهکاران جوان ۸۵۷
بزهکارها ۵۴۸
بسترهای یوکواونو ۶۳۹
بسوزان ۶۹۴
بسون، لوک ۴۱۱،۶۸۴
بسیار دور از هند ۶۲۷
بسیار دور، چنین نزدیک ۷۲۴
بعد از حکومت نظامی ۸۰۹
بعد از ظهر ۳۵۰
بعد از ظهر پاییزی ۴۹۵
بعضی شواهد ۶۲۴
بعضی‌ها داغشو دوست دارند ۳۰۹،۷۰۵
بعضی‌ها دوان دوان آمدند ۳۶۲
بقای من به عنوان یک بومی استرالیایی ۸۵۸
بقیهٔ ماجراهای عمو سام ۶۵۴
بک، جولیان ۶۹۱
بکر، ژاک ۴۱۸،۶۸۱،۳۶۸،۵۱۸
بکر، یورک ۷۳۱،۷۳۵
بکش و زنده بمان ۷۱۰
بک، فرانک ۵۷۴
بک، فردریک ۸۷۰
بکمن، اریکا ۵۷۶
بکه،گیوسپ ۲۲۶، ۲۲۹
بگذار جرج انجامش بده ۵۰۱
بگذار روشن باشد ۵۲۶
بگذار هر کسی بار دیگری را بر دوش بکشد ۷۳۶
بگرد و بخند ۴۳۴
بل ۷۱۹
بلازتی ۴۲۳، ۴۲۵
بلازتی،الساندرو ۴۲۰
بلاسکو ۴۸
بلاش ،نوئه ۱۴۹
بلاک ،گرگوری ۲۹۵
بلانشا، پیر ۴۱۱
بلانش، سوئیت ۴۳، ۶۶
بلانش، فرانسیس ۴۱۸
بلانک، لس ۷۲۲
بلانک ،هنری ۳۴۰
بلان، میشل ۶۸۵
بلاوشتاین، لئوپولد ۴۶۱
بلاهدورن، چارلز ۵۵۹
بلبل من ۴۸۴
بلتن، جان ۵۶۷
بلتون ،جان ۳۳۳
بل، دوژور ۵۰۹
بلر ،ماری ۳۲۵
بلسون ۶۴۷
بلسون، جوردن ۶۴۷
بلشویک، واپسن ۶۲۳
بلک اسمیت خواننده ۲۱۵
بلک ،الکساندر ۱۱۴
بلک، تد ۴۴۲
بلکتون ۲۴، ۴۱، ۹۵
بلکتون ،استوارت ۹۶
بلکتون،جی. استوارت ۹۴، ۲۲۸
بلموندرو ۶۸۵،۶۸۳
بلموندو ژان،پل ۶۸۱
بلمیپ ۴۵۱
بلندی‌های بادگیر ۲۷۸،۳۰۳، ۳۱۴، ۳۱۷
بلوار پیش از جنگ ۱۴۴
بلودورن،چارلز ۵۲۷
بلور،ریموند ۳۷۱
بلوشی ۵۶۳
بلوشی، جان ۵۶۳
بلوشی، مارکو ۶۸۹،۶۹۳
بلوف، کوگان ۵۵۲

بلو، کارول پاروت ۶۲۵
بلوم، آگوست ۱۵۷، ۱۹۰
بل، ویل ۱۳۹
بل، هاینریش ۷۱۸، ۷۲۹
بله خانم ۴۲۵
بلید، رانر ۵۵۹
بلیط زرد ۲۱۴
بلیک،ادوارد ۶۶۱
بلیه، برتران ۶۸۴
بلیه، برنار ۴۱۰
بمبرگ، ماریا لوئیزا ۸۸۰
بمب‌ها بر فراز مونت کارلو ۱۸۵
بمفورث ۱۶۳
بن ـ آمی ،یانکوف ۲۱۵
بن بارکا، سوهل ۷۸۰
بن بست ۳۱۴، ۳۱۷، ۷۴۶، ۶۵۹، ۷۱۱
بنت ،کنستانس ۲۹۱
بنداتزی ،جیان ۸۲۹
بنداتزی ،جیان آلبرتو ۱۰۲
بندر زرگرها ۴۱۶
بندر مه آلود ۴۱۱
بن عمار، عبدالطیف ۷۸۰
بنفشه‌های باشکوه ۱۵۱
بنکرافت،جرج ۳۶۲، ۳۶۶
بنکهوف، فیتا ۴۴۹
بنگال ۸۰۵، ۸۰۶، ۵۰۷
بنوآ ـ لوی ،ادمون ۱۵۰، ۳۲۷، ۱۴۳
بنوا ،ژان ۱۴۹
بنوا ـ لوی دوویویه ژولین ۴۱۰
بنونوتی ۶۹۲
بنونوتی،برناردی ۶۹۲
بنه دتی ،آلدودی ۱۶۱
بن، هور ۱۵۰، ۳۲۰، ۵۶۷، ۵۹۹
بنیامین ۱۹۴
بنیامین، رابرت ۵۲۸
بنیامین عاشق شده ۸۱۱
بنیامین، کریستمنسن ۱۹۰
بنیامین ،والتر ۱۳۱
بنیکس، ژان ژاک ۶۸۴
بنینی، روبرتو ۶۹۵
بوئر،چن ۴۸۶
بوارو ۱۴۳
بوایه، شارل ۴۱۱، ۸۰
بوب ۳۲۲
بوب، کانون ۳۲۶
بوپ ،بتی ۳۲۲، ۳۲۳، ۳۲۴
بوتز، یاکوبی‌گئورگ ۴۴۹
بوتلو،آلبرتو ۵۰۶
بوتیچر،باد ۵۳۸
بوتیلر، آرکادی ۱۰۵
بوث ،واتر ر. ۹۶
بوچاوتسکی،دیمیتری ۲۰۳
بوچر، یورگن ۷۳۴، ۷۳۵
بوچ کسیدی و ساندانس کید ۵۷۸، ۶۰۳، ۶۶۴،
بوچی، جولیوو ۷۷۵
بوخووتسکی ۲۰۲
بودای کوچک ۶۹۱
بودریو،روبر ۱۵۳
بودن یا نبودن ۲۲۵
بو ـ دی ـ زان ۱۴۶
بورائو، خوزه لوئیس ۷۰۰
بوربون ،ارنست ۱۴۳، ۱۰۴
بوردو ۱۴۸
بورزیگی ،فرانک ۸۶، ۲۹۰، ۲۴۴
بورسالینو ۶۸۱، ۶۷۸
بورسوس،فیلیپ ۸۶۸
بورشیک، رودلف ۷۳۶
بورگار، ژرژدو ۶۷۱
بورگنتو ۱۶۰
بورلتا ۱۰۳
بورلیسمو ۱۶۰
بورلی ،لیدا ۱۵۹، ۲۴۷
بورمن، جان ۴۳۷، ۵۶۳، ۶۵۷، ۷۱۶
بورویل ۴۱۸، ۶۸۵
بور، هری ۴۱۴
بوریس ۲۰۵، ۷۵۴
بوریس ،میخائیل ۱۱۸
بوزانکا، لاندو ۶۹۲
بوزنا، نمکوا ۴۵۷
بوز،نیتین ۴۷۷، ۴۷۸
بوژس ۲۲۸
بوژوسکی، لئوناردو ۴۵۸
بوژولد، ژنویو ۵۵۲، ۸۶۵
بوست ۴۱۶
بوستانی، کریم ۷۷۵
بوستی ۱۰۴
بوسه ۶۳۷
بوسه بر دهان ۶۲۶
بوسهٔ قاتل ۵۳۷
بوشارب، رشید ۶۸۴
بوشا ،شرلی ۵۳۲
بوش، هربرت آخترن ۷۲۹
بوعماری، محمد ۷۸۰
بوعنانی، احمد ۷۸۱
بوفالوبیل ۳۴۳، ۳۵۱
بوفالوبیل و سرخپوستان ۳۵۱، ۵۴۹
بوقدیر، فرید ۷۸۰
بوق، سوت، تالاپ و زوزه ۳۲۶
بوکانان ۳۵۴
بوکانان تنها می‌تازد ۳۵۰
بوکرتی. واشنگتن ۵۸۷
بوکو ۱۰۳
بوگارت،هامفری ۴، ۳۷۲، ۱۷۲، ۲۷۷، ۲۸۲، ۵۱۹، ۲۶۶، ۳۷۲، ۵۲۶، ۵۹۸
بوگارد، درک ۴۴۴، ۷۱۱
بوگایسکی،ریژارد ۷۴۱، ۷۴۴
بوگدانف ۱۱۸
بوگران، خملینسکی ۴۷۱
بولت، رابرت ۷۱۱
بولسلادفسکی،ریچارد ۲۰۲
بولسلاف، ماتوزوسکی ۱۹
بولسلاوسکی، ریژارد ۴۵۶، ۲۰۲
بولسلاولویکی ۴۶۱
بولکس ۶۳۹
بولوار ۱۵۲
بولوزان ۱۴۳
بومارشه ۵۱۷
بومیل،هرابال ۷۳۸
بونتارو، فوتاگاوا ۴۹۰
بونزو ۱۰۲
بونوئل ۱۲۴، ۱۲۵، ۱۲۸، ۱۲۹، ۱۳۱، ۱۳۷، ۳۰۷، ۵۰۸، ۵۰۹، ۵۱۰، ۶۴۷، ۶۹۹، ۷۰۰، ۷۰۴
بو،وانسانگ ۸۲۷
بوهاوس ۱۳۳
بوهم کارل ۴۴۴
بوهم هارک ۷۲۹
بوی خوش زن ۶۱۲
بوی خوش گل‌های وحشی ۷۴۵
بوی خوش موفقیت ۲۴۳، ۴۴۰، ۵۳۲
بهاتاچاریا، بایجون ۷۹۸، ۸۰۴
بهادر ،تی. رانگا ۴۷۶

بهار ۸۲۹
بهار به زمان نیاز دارد ۷۳۴
بهار در خیابان زارچنا ۷۵۱
بهار زودرس ۴۵۸
بهار زودرس فوریه ۸۱۸
به این مادر نگاه کن ۴۹۰
به این یا آن صورت ۸۷۷
به به ۱۴۳
به پول دست نزن ۴۱۶، ۳۶۸
به پیانیست شلیک کن ۵۷۰، ۶۷۷
بهترین سال‌های زندگی ما۳۰۷، ۳۱۴، ۳۱۵، ۵۹۷، ۷۳۴
به جاسوسی ادامه بده ۷۱۰
به جنگ کوچولوی عجیب ـ غریب و زشت ۸۸۰
به خاطر پرچم سرخ ۲۰۵
به خاطر چند دلار بیشتر ۵۵۲
به خاطر زندگی طبیعی‌اش ۴۹۸
به خاطر ژی ژی ۳۶۲
به خاطر شرف ۷۷۱
به خاطر عشق آیوی ۵۹۰
به خاطر می‌آوری دالی بل؟ ۷۴۵
به . اطر یک گردنبند ۱۴۳
به درد نخور ۸۴۳
به دنیا آمدم اما... ۴۹۴، ۴۹۵
به سوی جنوب ۵۹۹
بهشت ۱۷۸
بهشت از آن توست ۴۱۴
بهشت گمشده ۱۷۹، ۴۱۱
بهشت ممنوع ۲۲۵
بهشت موعود ۷۴۹
به عقب نگاه نکن ۶۲۰
به قدرت رسیدن لویی چهاردهم ۵۱۳، ۵۷۵
به کانادا خوش آمدید ۸۶۹
به نام پاپ و پادشاه ۶۹۴
به نام قانون ۷۷۱، ۴۲۷
به‌نظرمی‌آید که مرده... ولی فقط غش کرده ۶۹۵
به هوش، دشمن می‌شنود ۴۴۸
به‌یر، فرانک ۷۳۳
بی‌آبرو شده ۲۶۲
بیا بگیرش ۳۱۴، ۳۲۲
بیا خواب ببینیم ۴۱۲
بیاد ژرژا ۷۷۵
بی. ار. پانتو لووگ ۴۷۵
بی،اسکات ۵۷۶
بی‌انتها ۷۳۹،۷۴۴
بی.ان. ردی ۴۸۲
بیانیه توت فرنگی ۵۷۵
بی‌باک ۱۴۰،۶۶۵
بی،بت ۵۷۶
بیبرکوف، فرانتز ۷۲۰
بیبز در آغوش ۲۷۷، ۲۷۸
بی بی، پیک ۲۰۴
بیبی دال ۲۹۷
بی‌بی دل ۴۳۴
بیبی، رانی ۴۷۷
بیتر، کریک ۸۱
بیتزر ،بیلی ۹۶
بیتس، آلن ۷۱۱،۷۱۲
بیتل‌ها ۳۵۳، ۳۶۳،۶۶۴
بیتهام ،کیت ۲۶۷، ۳۰۹
بیت هم کیت ۵۶۱
بیتی وارن ۵۸۰
بیچاره‌ها ۷۷۰
بی‌خانمان ۲۱۵
بی خیال ۳۵۷
بیداری ۷۶۳
بیداری‌ها ۶۰۹،۶۱۲
بیربوهم ـ تری ۵۶
بیرت، آکرس ۲۵
بی‌رحم ۲۱۳، ۴۲۷
بیرگل، ویلی ۴۴۹
بیرمن، ولف ۷۳۴
بیروت: رویارویی ۷۷۸
بیری ۸۷۲
بیزه ۲۲۳
بیست ساله هستم ۷۵۱
بیست سپتامبر ۱۸۷۰ ۱۵۵
بیست‌هزار فرسنگ زیر دریا ۵۲۸
بیسکایند پیتر ۶۱۵
بیسکویت حیوانی ۳۵۴
بیسمارک ۴۴۷، ۴۴۸
بیسی، شرلی ۶۶۴
بیشتر ۶۶۴
بی‌قانون ۷۰۸،۷۰۹
بیکر، ژوزفین ۴۱۰
بیکوف، رولان ۷۵۸
بیگاس،لونا ۷۰۴،۷۰۵
بیگانسکی، موشا ویکتور ۴۵۸
بیگانگان در قطار ۳۷۰، ۳۷۲
بیگانه ۵۱۷، ۵۳۴،۷۸۰
بیگانه در شهر ۷۷۲
بیگانه ها ۶۰۸،۶۰۹
بیگانه‌های کامل ۴۳۸
بیگلو، کاترین ۶۰۹
بی گناهان پاریس ۲۹۴
بیگونی، برونو ۶۹۶
بیل ۳۲۷
بیل، تیتلا ۳۲۲
بیلنیسکی ،بوریس ۱۵۲
بیلی ۵۰۱
بیلیارد باز ۸۹۷
بیلی، برت ۵۰۱
بیلی، بیون ۱۰۸
بیلی، جک ۳۵۱
بیلی دروغگو ۷۰۷
بیلی، دکید ۳۴۳
بیلی کوچولوی کثیف ۳۵۱
بیلی، لی ۵۹۵
بیمارستان ۶۲۷
بیمبو ۳۲۳،۳۲۳
بین دو جنگ ۸۵۰، ۸۵۱
بینر در برادوی ۲۷۸
بین،وانگ ۸۱۵
بینوایان ۱۴۴، ۱۴۹،۱۵۲، ۳۶۸، ۴۱۱، ۴۱۸
بینوش، ژولیت ۶۸۵
بینی، ریگادین ۱۴۳
بیورن ،وان ۳۲۴
بیوسکوپ ۱۶۴
بیوف ،ویلی ۶۷
بیوگراف ۷۸، ۱۷۰
بیوهٔ پارسون ۱۳۲
بیوهٔ خندان ۵۹۹،۶۰۰
بیوهٔ شاد ۲۲۵،۲۹۴، ۳۵۳،

پ

پائیزا ۵۱۳
پابست، گئورگ ویلهلم ۱۶۹، ۱۷۴، ۱۸۱، ۱۸۵،۲۴۴، ۲۵۸
پاپینز،مری ۳۵۸، ۵۲۸
پاترپانچالی ۵۱۸، ۸۰۱

پاتر، سالی ۴۳۷
پاتریشیا، رزما ۸۶۸
پاتریشیارک ۴۴۲
پاتریک، رابرت ۳۶۵، ۵۷۱، ۶۰۵
پاته، شارل ۱۴۲، ۲۳
پاتیل، س. ک. ۷۹۶
پاتینو باسیلیو، مارتین ۶۹۸
پاچلّی ۴۱
پاچینو،آل ۵۲۲، ۶۱۲، ۵۸۰
پادشاه چارلستون ۴۵۶
پادشاه لنونگ ۸۱۱
پادشاه و پرنده ۳۳۰
پادووان، آدولفو ۱۵۷
پاراجانوف سرگی ۷۴۹، ۷۵۵، ۷۶۴
پارا ساکتب ۴۸۱
پارامونت در رژه، سلطان جاز ۳۵۴
پارخومنکو ۴۷۱
پارر، دیمین ۵۰۱
پارساک،لئون ۱۸۱
پارسلسوس ۴۴۷
پارسون ۱۸۸
پارسیفال ۷۲۶
پارکر، آلن ۵۵۵،۶۶۲،۳۳۹
پارکر، چارلی ۵۵۳
پارکر ،کلر ۳۲۸
پارک ژوراسیک ۵۶۵، ۶۰۵، ۶۰۷، ۶۱۰، ۶۱۱، ۶۱۳، ۶۱۶، ۶۱۷
پارکس ،گوردون ۵۹۳، ۵۹۴
پارک فیلم ۶۴۳
پارک مرکزی ۶۲۷
پارل، باب ۶۶۲
پارلورنتز ۱۳۰
پارولینی ۷۰۲
پاریزت ۱۳۹
پاریس تگزاس ۶۷۱،۷۲۴
پاریس مال ماست ۶۷۷
پازولینی، پائولو ۵۸۲، ۵۸۳، ۸۷۴،۶۸۹
پاس به جلو ۳۵۵
پاسترناک،جو ۲۷۵، ۳۵۹
پاسترون ۵۷
پاسترونه، جیووانی ۵۷، ۱۵۶، ۱۵۷، ۱۵۶، ۱۰۴
پاستریونه ۱۶۰، ۱۹۷
پاسر، ایوان ۷۴۲
پاسکال، پتی ۵۷۹
پاسکال، ماتیاس ۲۰۴
پاسکوالی ۱۵۵، ۱۵۶
پاشا،انور ۷۶۸
پاشنه آهنی ۲۰۵
پاکت،ویلهلم ۱۸۷
پاک کنندگان شب ۶۲۶
پاک، کوک ۸۸۵
پاگو ۱۷۳، ۱۷۷
پالار، راماوارما ۷۹۸
پال،الیوت ۲۹۳
پالرمو را فراموش کن ۶۹۴
پالرمی ،آملتو ۱۶۰
پالستر، رومن ۴۶۱
پامال سام باندام موردالیار ۴۷۴
پامپانینی، سیلوانا ۴۲۸
پانزدهمین پولود شوپن ۲۰۳
پانسیون میموزا ۴۱۳
پانفیلوف، گلب ۷۵۹، ۷۵۸
پان، وانژان ۸۱۹
پان، هرالد شوانتسن ۱۸۹
پانیول ۴۱۴، ۴۵۰
پاور، تایرون ۶۵۵
پاول ۱۵۵، ۴۳۷، ۴۳۹
پاول، جولیان ۳۲۶
پاول، دساو ۳۲۸
پاول، دیک ۳۵۵
پاولزن ۱۷۳
پاول،گریمو ۳۳۰
پاول، لنی ۱۶۹، ۲۲۸
پاول، لینداو ۵۳
پاول،مایکل ۳۵۳، ۱۷۲، ۴۳۰، ۴۳۹، ۳۰۰، ۸۰۲، ۵۱۴، ۵۷۸،۸۴۹، ۴۳۶،۴۳۵
پاول، نیک ۷۱۴
پاولوبچ، ژیووژین ۷۳۸،۷۴۳
پاول ،ویلیام ۲۷۷
پاوند ،ازرا ۱۲۵
پایان سنت ۲۱۱
پایان سنت پترزبورگ ۲۱۱، ۲۱۲
پای برهنه ۴۲۸
پای پای ۵۴۸
پای چپ من ۷۱۵
پایل ،هری ۱۷۱
پاین استنلی ۶۹۷
پاییز ۸۲۹
پاییزا ۴۲۷
پاییز قبیله شاین ۳۴۲، ۳۴۶
پترالگیا ساندرو ۶۸۹
پتربورسکی،جرزی ۴۶۱
پترزبورگ ۲۱۱
پترسن، سیدنی ۲۵۶،۲۵۸، ۳۲۶
پترسون، ولفگانگ ۷۲۹
پتر کبیر ۴۶۹
پتروف، ولادیمیر ۴۷۱
پترولیو ۵۸۳
پتروویچ، الکساندر ۷۳۸،۷۴۵
پتری، الیو ۶۹۳،۶۹۴
پتری، دوبکان ۷۰۶
پتری، گراهام ۷۵۵
پتکار، یشوانت ۷۹۷
پتو، رایکاس ۱۸۸
پتوشکو ،الکساندر ۳۲۵
پتولیا ۶۶۲
پت و مایک ۳۳۶
پتی، بروس ۸۵۰
پتیچ ورنر، استی ۷۲۲
پتیر ۳۷۱
پتی، کریس ۷۱۴
پدر ۱۵۷،۷۳۹،۷۶۴،۷۷۰
پدر آرام ۴۱۵
پدر خوانده ۵۲۳، ۵۲۷،۵۶۲،۶۰۳، ۸۰۸
پدر سالار ۳۶۳،۶۹۰
پدر سرباز ۷۶۳
پدر سرگیوس ۱۹۸
پدر عروس ۳۶۲
پذیرفته نشده، یا در جایی که خشونت حاکم است فقط خشونت کمک می‌کند ۷۱۹
پراتیاگاتمام ۸۰۲
پرادش، اندر ۸۰۲
پراکاشا ت. ۸۰۲
پرانهایم، رزافون ۷۲۷
پراود، پیتر ۴۵۰
پراوز، به ریو ۳۵۶
پرایر ،ریچارد ۵۹۶
پرت،چارلز ۱۰۸
پرتقال کوکی ۵۳۷، ۵۶۸، ۶۶۰،۶۶۳
پرتو خورشید ۸۰۷
پرتو کیهانی ۶۳۷

پرده ۱۲۹
پرده پاره ۶۶۵،۳۱۰
پردهٔ سرخ ۶۹۳
پررادوس،سانتوس ۸۷۲
پرزیبیلیسکی،یوسف‌نووینا ۲۱۵
پرسبرگر،امریک ۳۰۷،۳۵۳،۴۳۵،۵۱۴، ۴۳۷،۴۳۹
پرستار ارتش ۸۲۳
پرستاری ۶۰۳
پرستوهای مهاجر ۷۶۶
پرستوی تنها ۵۵۷
پرستویچ ۱۵
پرستیانی ۱۹۷
پرسش هایی برای زندگی ۸۲۳
پرسل، میشلین ۴۱۸
پرسونا ۵۷۸،۶۷۳
پرسه در پکن، آخرین خیالباف ۸۲۵
پرسه‌های یک غریبه ۷۰۸
پرسی ناش، جی. بی ۱۱۷
پرش مرغ ۸۶۲
پرفورمنس ۶۳۷،۶۳۸
پرگر،لیلی ۱۷۲
پرلود جنگ ۵۰۲
پرلودهایی در زمان جادویی ۶۴۸
پرندگان ۳۷۱
پرنده باز آلکاتراز ۵۳۲
پرنده خارزار ۳۳۸، ۵۵۷
پرنده سفید با لکهٔ سیاه ۷۴۹
پرنده سیاه آواز خوانی بود ۷۶۳
پرندهٔ سیاه ۲۴۰
پرنس ،شارل ۱۴۳،۱۰۳
پرواز ۶۰۲،۶۰۳
پرواز از جانب مرگ ۱۹۰
پرواز بر فراز آشیانه فاخته ۷۴۶،۵۹۸
پرو، پیر ۸۶۴
پروتازانوف ۹۱، ۱۴۰،۱۹۸، ۲۰۱، ۲۰۲، ۲۱۲
پروتستان فرانسوی ۱۴۴
پرودر،ابه. ز. ۵۷۵
پروژهٔ مهندس پریت ۱۹۸
پروژینسکی، کازیمیر ۴۵۵
پروست، مارسل ۷۲۹
پروفسور ماملوک و خانوادهٔ اپنهایم ۴۶۸
پروفسور ویلژور ۴۶۱
پروکوفیف،سرگئی ۳۰۶، ۳۰۷،۶۵۷،۲۵۳
پرولتکالت ۲۰۶
پرومتئوس ۱۲۲، ۱۸۴
پرومیر،ژرژ ۱۹۱
پرومیو،آلبرتو ۱۵۵
پرومیو، الکساندر ۱۱۴
پرونده ۶۸ ۷۷۶
پروندهٔ ۵۱ ۶۸۱
پروندهٔ ایپکرس ۷۱۰
پرونی ۵۱۱
پرونین، واسیلی ۷۶۲
پروین ،آندره ۳۱۰
پره ۱۴۵، ۱۴۶،۱۴۷، ۱۴۹،۱۵۳
پره ژن، آلبر ۴۰۹،۱۵۴
پره، لئونس ۱۰۴، ۱۴۴، ۱۹۰
پره مینجر، اتو ۳۲۰،۳۰۷، ۵۳۱، ۵۱۸، ۸۸۳
پره ور، ژاک ۴۱۰، ۴۱۱، ۴۱۳، ۳۶۸،۴۱۵
پری دریایی ۶۵۳
پری دریایی روی زمین ۴۸۹
پریرا، دوس سانتوس ۸۷۳
پریسلی، الویس ۶۰۰
پری شرور ۶۳۹
پرین ،جک ۳۴۵
پریونو، آمی ۸۱۱
پریه ،ژان ۱۵۲
پژکا، هولاند ۷۳۸
پس از آن که ازدواج کردیم ۱۹۴
پس این است پاریس ۲۲۵
پستچی ۷۷۸
پستچی همیشه دوبار زنگ می‌زند ۲۹۵، ۳۶۹، ۵۷۷
پست شبانه ۱۳۰
پست هوایی ۳۴۶
پسراسراف کار ۴۴۷
پسران اهل فنگ کویی ۸۳۷
پسران اینگمار ۱۹۲
پسران بد ۸۴۳
پسران خوش شانس ۴۴۹، ۴۵۱
پسران کتی الدر ۳۴۸
پسران ماتیو ۵۰۱
پسر باز آمریکایی ۷۲۰
پسر بی مادر ۵۰۷
پسرپاریسی ۱۵۳
پسر تنها ۶۲۳،۸۶۲
پسر خوشگذران ۷۹۹
پسر عموها ۶۷۷
پسرک خلیج ۸۶۸
پسرک کاکا سیاه رقاص ۵۸۴
پسر من ۲۱۲
پسر نیل ۷۷۸
پسری با موهای سبز ۷۰۸
پسری دختری را ملاقات می‌کند ۶۸۴
پسکه ۲۲۸
پشت بام ۴۲۶
پشت دیوارهای صومعه ۲۱۲
پک،گرگوری ۵۲۸
پک ،گریگوری ۳۴۹
پکوری،فرانکو ۴۲۶
پکین پا،سام ۳۴۲، ۵۹۲، ۶۰۳، ۶۵۷،۳۵۰، ۵۲۳، ۵۳۸، ۶۰۱
پل ۲۵، ۱۱۴، ۴۵۳،۸۱۵، ۶۶۱
پل،آر. دبلیو. ۱۲،۲۴
پل، رابرت ۱۱۴
پل رودخانه کوای ۵۲۸
پلشیان، آرتاواز ۷۶۳،۷۶۴
پل، لوشانوا ـ ژان ۴۱۵
پلنزدورف، اولریش ۷۳۱،۷۳۵
پلنگ صورتی ۶۶۳
پلنگ‌های سیاه ۶۲۴
پلوتو ۳۲۱
۳۹ پله ۳۷۰
پله‌های پشتی ۱۷۹
پل هیندمیت ۱۰۱
پلیس ۶۸۳
پلیس آهنی ۵۵۹،۶۱۳،۶۱۴
پلیس بورلی هیلز ۵۹۷
پلیس زن ۶۸۳
پلیس سوار نورث وست ۲۷۴
پلیس کودکستان ۶۰۷
پلیس میامی ۶۶۴
پلیس‌های کیستون ۲۳۳
پلیکی، کارل ۴۶۰
پلی، موران ۱۰۸
پمپیدو، ژرژ ۶۷۱
پن ۵۳۸، ۶۰۳
پنجاه‌وپنج روز در پکن ۵۳۵
پنج پوکه فشنگ ۷۳۳
پنج تا نه ۶۰۹
پنجره‌ای رو به پاریس ۷۶۱

پنجره عقبی ۳۷۰
پنج زن در اطراف او ۴۸۹
پنج فولادی ۲۰۸
پنج قطعهٔ آسان ۵۹۸
پنجه ۷۶۸
پنجه تقدیر بی رحم ۲۰۴
پنج گل طلایی ۸۱۸
پنه بیکر، دی ای ۶۱۸
پنیر بی‌نمک ۵۸۲،۶۸۷
پوئبلرینا ۵۰۴
پواتیه، سیدنی ۵۹۰، ۵۹۱،۵۹۲، ۵۹۳
پوار، ژان ماری ۶۸۴
پواره، موسژوکین ۱۵۲، ۱۵۳
پواریه، لئون ۱۴۷
پوتر ۳۲
پوتر، سالی ۷۱۵
پوتمکین ۲۰۶
پوتنام، دیوید ۷۱۳،۵۵۴
پوتوکی ۷۳۹
پوچینی،جیانی ۴۲۵
پودوفکین ۱۳۰، ۱۶۹، ۲۰۵، ۲۱۱، ۲۱۲، ۲۴۷، ۴۶۸، ۷۵۸،۷۶۳
پورتر ۲۵، ۳۱، ۱۲۵
پورتر ،ادوین. اس. ۲۹،۹۶،۵۸۵،۲۵
پورتن ،هنری ۱۷۱، ۱۷۰
پورتیلولوردسن ۶۲۹
پورکی ۳۲۴
پورکی پیگ ـ باگزبانی ۳۲۲
پورگی، وبس ۳۵۸
پورو ۱۸۸
پوروز آینده ۶۵۳
پوریس، ملوین ۳۶۷
پوریف ۴۶۸
پوست نازک ۱۵۳
پوست نرم ۶۵۶
پوشکین ۲۰۳
پوکتال، هانری ۱۴۶، ۱۵۳
پوکگلاس،سنت ۳۵۹
پوگاچف ۴۶۵
پوگیولی،فردیناندو ماریا ۴۲۵
پولانسکی، رومن ۷۴۰،۷۴۱،۷۱۱،۷۴۲،۷۴۶
پولا نگری ۱۷۶، ۲۱۴، ۲۳۲
پولسن،آرنولد ۱۹۱، ۲۵۶
پولیدور ۱۵۶
پومر ۱۸۰، ۱۸۱، ۱۳۲، ۱۷۳، ۱۷۶، ۱۸۱، ۴۳۱،۵۱۲
پونتی کارلو ۶۹۳
پونس،مانوئل ۸۸۰
پونکارال ۴۱۴
پوهجانهیمو،هجالمار. وی. ۱۸۸
پویش، گران ۸۶۸
پوییگ،مانوئل ۴۲۳
پی، آدامرستینی ۱۳۴
پیاده روی در شب ۱۸۰
پیاده روی طولانی ۸۰۹
پیالا، موریس ۶۸۳
پیانو ۶۷۴،۸۵۷،۸۵۸، ۸۵۹
پیت ۸۵۴
پیتالوگا، استفانو ۴۲۰
پیتر آنجلی، آنتونیو ۴۲۵
پیتر ،پن ۶۱۱
پیترز،ویلیام ف. ۲۲۸
پیترسون ،سیدنی ۱۳۴
پیترو، پاولا ۷۳۷
پیجون، والتر ۸۶۵
پیچ رودخانه ۵۲۸
پیچول ۷۶۰
پیچول واسیلی ۷۶۰
پیخوتوم،ماریو ۵۰۷
پیرامون ـ ژان ۴۱۳
پیراندللو ۲۰۴، ۴۲۰، ۴۲۲
پیراهن آتش ۷۶۸
پیراهن مشکی ۴۲۱
پیر بوست ژان، اورنش ۴۱۶
پیرس ،تد ۳۲۲
پیرس، لاری ۵۹۲
پیرس،میلدرد ۳۶۹
پیرگورن ژان ۶۲۴،۸۸۷
پیرلو، ژان ۶۷۴
پیرمردان و شاه جوان ۴۴۸
پیرمرد کوهستان ۳۲۳
پیرنی ۴۵۷
پیرو خُله ۶۶۳،۶۷۰،۸۸۶، ۸۸۹
پیروزی آسان ۷۴۲
پیروزی اراده ۴۵۲، ۴۵۴،۴۴۷
پیروزی از آن ماست ۴۶۹
پیروزی تاریک ۲۶۶
پیروزی سیاه ۲۷۸
پیروسمان ۷۶۳
پیری ، رابرت ادوین ۱۱۳
پیری‌یف، ایوان ۴۶۸
پیس، دنیس ۶۴۸
پیسکاتور،اروین ۱۳۰، ۲۴۷، ۵۲۲
پی‌سیه مری فرانس ۶۸۵
پیش از آمدن کارگردان جدید ۸۱۶
پیش از آن که خورشید بدمد ۲۲۱
پیش بینی شب ۵۷۵،۶۳۳،۶۴۰
پیشتازان فضا ۵۵۹، ۵۷۱
پیشخدمت ۷۰۸،۷۱۱
پیشگامان آزادی ۸۱۱
پیشگوی رودخانه ۵۰۷
پیش نمایش پورکی ۳۲۴
پیکابیا،فرانسیس ۱۲۴
پیکار سرنوشت ساز ۸۲۵
پیکاسو ۱۰۷، ۱۲۵، ۱۲۸،
پیکفورد،مری ۶۴، ۷۸، ۲۷۱،۸۶۵، ۴۰، ۶۳، ۶۶، ۶۹، ۷۰، ۷۹، ۸۱، ۸۲، ۹۲، ۱۱۰، ۲۶۵، ۵۲۸
پیک، لیون ۱۴۴
پیک نیک در هنگینگ راک ۸۴۹، ۸۵۱، ۸۵۲،
پیگمالیون ۳۳۶
پیلزبری، سام ۸۶۰
پیل، هری ۴۵۲
پینتر،بابو رائو ۴۷۴،۴۷۹
پینتر، هارولد ۵۳۱، ۷۰۸، ۷۱۱
پینتوف،ارنی ۳۲۷
پینچ، هرمان ۶۳۸
پینشور ۱۰۲
پینک فلوید ۶۶۴
پینکی ۲۹۶، ۵۸۹
پینگ،لان ۴۸۶
پینگ، ییون ۸۳۲
پینلوه ۲۹۹
پینوکیو ۳۲۵، ۵۲۸
پیوترفسکی،آدریان ۲۰۹
پیوتروفسکی ۲۱۱
پیونه ۶۹۴
پیووسکی، مارک ۷۳۸

ت

تئاتر رمزآلود کرافت ۵۴۸
تئاتر محبوب ۸۱۰

تئوپورو ۱۸۸
تئودوراکیس،میکیس ۸۷۹
تئورما ۵۸۳
تئووپور ۱۸۸
تائو زین ۸۳۰
تا بخواهی ویسکی ۴۴۰، ۴۴۱
تابستان با مونیکا ۶۷۲،۸۳۹
تابستان پرخشونت ۶۹۲
تابستان خشک ۷۷۱
تابستان داغ در کابل ۷۶۵
تابستان در شهر ۷۲۴
تابستان در منزل پدر بزرگ ۸۳۷
تابستان متغیر ۷۳۸
تابو ۱۷۸
تا پایان جهان ۶۷۱،۷۲۵
تاپ گان ۶۰۸
تاتسومی ،کوماشیرو ۸۴۶
تاتیانا ۲۰۲
تاتی، ژاک ۴۱۷، ۴۱۸،۸۰۳،۷۱۳
تاج آهنین ۴۲۳
تاجر چهار فصل ۷۲۰
تاچرت،آرتور ۴۹۸
تاچوسکی،کورت ۱۸۱
تاد ،مایک ۶۷
تا دم مرگ جدا می‌مانی ۷۳۵
تاد ،ویلیام ۱۰۵
تاراج ۱۳۶
تارانتینو، کوئنتین ۸۹۴، ۸۹۸، ۵۴۳
تارتوف ۱۷۶، ۱۷۷، ۱۷۸، ۱۸۰، ۱۸۱، ۱۸۳
تارزان بازنشسته می‌شود ۸۱۱
تار عنکبوت ۳۶۳، ۵۳۳،۶۵۷
تارکوفسکی ۷۵۶
تارکوفسکی آرسنی ۷۵۴
تارکوفسکی، آندری ۷۵۱، ۷۵۲، ۷۵۳، ۷۵۵، ۷۵۸، ۶۹۲، ۷۵۹، ۷۵۴
تارکینگتون ۴۸
تاریچ،یوری ۲۱۱
تاریخ استرالیا ۸۵۰
تاریخ برزیل ۸۷۴
تاریخچهٔ گرایشوس ۱۷۹
تاریخ مختصر ۶۵۰
تاریک و روشن روح یک زن ۱۵۸
تا زمانی که سلامت وجود داشته باشد ۶۸۱
تازه چه خبر دکتر جون ۳۲۲، ۵۲۷
تازه کارها ۳۵۳
تاسی برای ما بیندازید ۸۷۲
تاشکند، شهر نان ۷۶۵
تاشلین ۵۳۹
تاکاجی، جی. تی. ۶۲۶
تاکشی، تتسوجی ۸۴۶
تاکومی، فوروکاروا ۸۳۹
تاگر ۲۱۲، ۸۰۴
تاگور ـ ناندالال بوس ۸۰۰
تالانکین، ایگور ۷۵۲
تالبرگ ۵۴
تالبرگ،ایروینگ ۵۳۰، ۲۷۱
تال روث،کنراد ۱۸۸
تالکین،مایکل ۵۴۸
تالماج ،ناتالی ۱۰۶
تالماگ ،نورما ۶۷، ۷۰
تالون ،ژرار ۱۵۳
تاماهوری، لی ۸۶۰
تامپسون ۸۵، ۲۴۵
تامپسون ،کریستین ۸۴،۷۲
تام، تام، پسر نوازندهٔ نی ۶۴۴
تامسون ۲۹۸، ۲۹۹، ۳۰۶
تامسون ،فرد ۳۴۵
تامسون ،ویرژیل ۳۰۶
تامی ۵۶۸
تاناکا ۲۲۱
تاناکا ،ایزو ۲۱۸،۲۱۹،۲۲۱، ۴۹۲
تانتولینی ۱۵۶
تانکر دو تیبرا ۵۰۷
تانگو ۸۷۹
تانگوئرا ۵۰۹
تانگو تبعید گارول ۸۷۹
تانگوی جنایی ۶۵۳
تانگیسازان ۲۲۰
تانهاورز
تان هاوسر ۵۲
تانیزاکی،جونی‌چیرو ۲۱۹
تاورنیه، برتران ۴۱۱، ۶۶۲
تا وقتی که تو بودی ۸۵۷
تاون، رابرت ۶۰۲
تاویانی، پائولو ۶۹۰
تایتانوس ۱۶۱
تایتان‌ها ۶۹۴
تایتانیک را بیرون بکشید ۷۱۳
تایسن ،سیسیلی ۵۹۴، ۱۶۰
تایگا ۷۲۷
تأثیر ناگهانی ۶۰۵
تأسف و ترحم ۶۲۸
تأمل بر خشونت ۶۳۳
تب ۱۵۳
تب جنگل ۵۹۵
تب دریا ۱۵۳
تبرچه فون وندسبک ۷۳۲
تب شنبه شب ۳۵۹
تبعید غم انگیز ۷۷۳
تب و تاب بزرگ ۲۳۹، ۳۶۹
تبهکار ۷۰۸
تپه ۷۱۱
تپه به خانه
تتلین ،ولادیمیر ۱۱۸
تجارت بردهٔ سفید ۱۹۰، ۱۹۱
تجربه کواترماس ۴۴۲
تجربهٔ فیلادلفیا ۵۹۷
تحت تعقیب ۱۹۴
تحقیر ۲۳۹، ۳۱۹، ۵۷۹، ۸۸۶،۶۵۶
تخت خواب و کاناپه ۲۱۱
تدابارا ۹۲
تدومودو ۶۹۴
ترائوره ۶۲۵
ترابارا ۱۵۹
ترادی در کیزکولسی ۷۶۸
ترازیتا،گلوریا ۳۵۳
تراژدی روی سه ورق بازی ۱۶۰
تراژدی عاشقانه در استانبول ۷۶۸
تراژدی یک زندگی ۱۸۸
تراژدی یک مرد مسخره ۶۹۱،۶۸۹،
تراست ۳۸
ترافیک ۶۸۳،۴۱۷
ترانه ها ۵۷۵
ترانه‌های پس از جنگ ۶۹۸
ترانهٔ علفزار ۶۵۰
تراوانکور ۷۹۸
تراوبرگ، لئونید ۲۰۸، ۲۰۹، ۲۱۱، ۲۱۲، ۲۳۱، ۴۶۷، ۷۶۳، ۴۷۲، ۲۰۸، ۲۰۵
تراونر، آلکساندر ۴۱۰، ۴۱۱، ۴۱۶، ۶۱۱
تراویس، بانتون ۲۹۰
ترایاد شانگهای ۸۲۱
ترایندر، تامی ۴۳۱

تربستان،لئون ۲۱۵
ترتایکف ،سرگئی ۱۲۱
تردست خدا ۴۲۷
ترز ۶۸۰
ترز، راکن ۴۱۶
ترس از ماشین‌های پرنده دشمن ۱۵۹
ترس روح را می‌خورد ۷۲۰، ۷۲۹
ترس واشتیاق ۵۳۷
ترس و لرز ۸۶۸
ترفندها ۴۱۶
ترک، بلجین دروک ۷۷۱
ترکه مرد ۲۴۲
ترکه مردی دیگر ۲۷۷
ترکیب بندی ۶ ۶۴۸
ترکیب بندی در آبی ۳۲۷
ترکیب‌بندی سه بعدی ۶۴۸
ترمیناتور ۶۰۵، ۶۰۹
ترمینال ۷۶۷
ترنر، آن ۸۵۸
ترنر،تد ۵۵۷، ۵۷۲
ترنر،فردریک جکسون ۳۴۳
ترنر ،فلورنس ۴۰
ترنس،فیشر ۴۴۲، ۷۱۰
ترنکا، پیری ۷۴۱
ترنکا، توماس ۴۶۰
ترنکر، لوییس ۴۲۳، ۴۴۷
ترنه، شارل ۴۱۰
تروئبا، فرناندو ۷۰۴،۷۰۵
تروانر ۴۱۴
تروت، فاکس ۶۶۴
تروت، مونیکا ۷۲۷
تروچسبان ۴۱۶
ترودو، پیر ۸۶۲، ۸۷۱
ترور، دوک دوگایز ۱۴۴، ۱۴۷
تروفو، فرانسوا ۴۱۹،۷۱۱، ۵۴۲، ۵۷۰، ۶۸۲، ۶۷۷، ۶۸۴، ۷۱۷، ۳۷۱، ۴۱۵، ۵۱۷، ۴۱۶
ترومبول، داگلاس ۵۷۲
ترومن ،هری ۶۷
ترونر، الکساندر ۶۸۶
ترویزی، ماسیمو ۶۹۵
تری، آلیس ۷۷۴
تری، ارگن تریو ۲۵۶
تری، اِرگون ۱۸
تریاک و باتون ۷۸۰
تری ،پل ۱۰۰
تریستانا ۵۰۹، ۷۰۰
تریستان، برنار ۱۵۲
تریستان، لئون ۴۵۸
تریلریان،فلمینگ ۷۰۹
تزار ۲۰۷
تزار، نیکلای ۱۲۱
تسابادزه ۷۶۷
تسانگ، اریک ۸۳۳
تسخیر رم ۱۵۵
تسخیر شده ۴۱۵
تسلیم ۲۰۴
تس،نادیا ۸۵۸
تسوایک ،اشتفان ۳۰۲
تسوونکیشی، شیباتا ۱۱۴، ۲۱۶
تسوی، هارک ۸۳۳، ۸۳۴
تسیویان،یوری ۱۹۴، ۱۹۷
تشریح یک جنایت ۶۶۲
تشریفات ۸۴۴
تشنگان ۷۷۹
تشوشه، هرمان ۷۳۴
تشیگاهارا ۸۴۳
تشییع جنازه ۸۴۷
تشییع جنازه در برلین ۷۱۰
تصادف ۷۰۸،۷۰۹،۷۱۱
تصاویر ۶۵۹
تصاویر ناب ۱۳۱
تصاویری از یک نمایشگاه ۳۲۹
تصرف کوهستان ببر با ترفند ۸۱۹
تصمیم در غروب ۳۵۰
تصویر خانوادگی ۸۲۵
تصویری ازتابلوی باغ وحش ۱۳۳
تضاد علایق ۷۷۹
تعادل ۶۵۳
تعصب ۲۲۱، ۲۳۴، ۲۳۶، ۶۹۰
تعطیلات ۶۹۴
تعطیلات آخر هفته ۸۸۷
تعطیلات آقای اولو ۴۱۸،۴۴۲
تعطیلات ساحلی ۴۴۲
تعطیلات مبارک آقای لارنس ۸۴۷
تفریحات اسکادران ۳۶۸
تفنگدار ۳۵۰
تفنگداران ۳۶۵
تفنگداران جوان ۳۵۱
تفنگداران جوان ۲ ۳۵۱
تفنگداران کوچهٔ پیگ ۳۶۵
تفنگ‌ها ۳۵۰، ۸۷۳
تقدیر ۱۶۹، ۱۷۶،۱۷۷، ۱۷۹، ۱۸۰
تقدیم با عشق ۵۹۰
تقدیم به آقا، با عشق ۵۲۸
تقریباً خارج ۶۴۵
تقلب ۱۴۶، ۱۴۷
تقلید می‌کنیم: جدا می‌شویم ۵۷۶
تقی زاده، توفیق ۷۶۲
تکالیف جدی ۸۵۶
تک پسر ۴۹۴،۴۹۵
تکه‌ای از یک امپراطوری ۲۰۸
تکه فیلمی گمشده ۱۶۲
تکه‌ها ۱۷۹
تگرگ قهرمان را تسخیر می‌کند ۵۳۰
تگوکاریا ۸۱۰
تلالو ۵۳۷
تلماتا دو زاسو، پیرس ۱۰۹
تلمان، پسر طبقه خود ـ رهبر طبقه خود ۷۳۲
تلما و لوییز ۶۰۹
تلویزیون ۶۳۹
تله انسان ۲۴۲
تماس خاموش ۷۴۶
تماس ذن ۸۳۱
تماشای برگ‌های افرای سرخ ۲۱۶
تماشای برگ‌های افرای سرخ و دو نفر در معبود دوجو ۲۱۶
تمام آن جاز ۳۵۸
تمام اهالی ماکالیا درباره‌اش صحبت می‌کنند ۷۶۲
تمام سرنخ‌های اشتباه ۸۳۳
تمام شب ۴۳۹
تمام شهر حرفش را می‌زنند ۳۶۷
تمام همولایتی‌های خوبم ۷۳۷
تمپل، جولین ۷۱۴
تمپل،شرلی ۳۵۸،۲۷۲،۲۷۵
تمپو ۱۵۵
تمرسون، استفان ۴۶۱
تمساح و کاکا سیاه ۵۸۴
تمساح‌ها ۶۵۰
تمور، بابلوانی ۷۶۶
تندر در زیر ۳۱۶
تندی، جسیکا ۸۶۵

تنظیم کننده ۸۶۹
تنگرن ،گوستاف ۳۲۴
تنگنا ۵۹۰،۵۹۱
تنگه وحشت ۸۹۶، ۸۹۷
تنگهٔ ماژلان ۶۴۲
تنها ۲۱۲
تنها بتاز ۳۵۰
تنها در خانه ۵۶۱
تنها ساعت‌ها ۱۵۳
تن هاوسر ،ادوین ۳۸
تنهایی دوندهٔ استقامت ۷۰۷
تنه باوم،مارک ۲۱۵
تنیسون، پن ۴۳۸، ۵۲
توئو، لی ۸۲۲
توبه ۷۵۹
توبیس، کلانگ ۱۸۵، ۱۸۳
توپ سیاه ۱۷۱
توپلیتز، لودوویکو ۴۲۰،۹۱
توپ‌های ناوارون ۴۴۰
توپیل،باسی ۷۹۸
توتسی ۶۱۲
توت فرنگی و شکلات ۸۷۵
توت فرنگی‌های وحشی ۱۹۳، ۶۷۲
توتو ۴۲۲
توتو به شکار می‌رود ۴۲۲
توتو در رنگ ۴۲۲
توتو، روح همسایه ۸۴۷
تورا! تورا!تورا! ۵۲۸
تورا ـ سان ۸۴۵
تور پین ،بن ۱۰۸
توردا‌هلین ۱۹۴
تورز،فینا ۸۸۰
تورژانسکی،یاچسلاو ۱۴۹، ۲۰۱، ۲۰۲، ۲۰۳
تورس،میگوئل کونتراس ۵۰۷
تورکف،زیگمونت ۲۱۴، ۲۱۵
تورکین ۲۰۵
تورگینف ۲۰۳
تورلس جوان ۷۱۸
تورمنتو ۴۲۸
تورناتور، جوزپه ۶۹۵، ۶۹۳
تورنتون، لزلی ۶۴۵
تورنر، موریس ۴۱۱
تورن، ریپ ۵۹۸
تورنور،ژاک ۳۷۲
تورنور،موریس ۳۶۸، ۲۹۴،
تورن هیل، مایکل ۸۵۰
تورنیو،موریس ۱۶۹
تورین ۴۱
تورین ،ویکتور ۱۲۱
توزیع کلاین ۳۷
توژیلالی ۴۸۱
توسالاوا ۶۴۷
توشینگهام، ریتا ۷۰۷، ۷۱۰
توطئه گر ۲۲۰
توطئه نیهیلستی ۱۹۰
توفیق، صالح ۷۷۹
توگومیزراهی ۷۷۵
تولد او ۶۴۰
تولد مبارک، ترک ۷۲۹
تولد یک ملت ۲۳۰، ۹۱، ۲۲۸،۲۸۴، ۲۹۹، ۵۸۵، ۵۸۹، ۶۴۴
تولد یک نژاد ۵۸۷
تولستوی، لئو ۱۲۱، ۱۸۸، ۴۷۱، ۷۵۶، ۸۲۹
تولند ،گرگ ۳۱۴، ۳۱۷، ۳۳۲، ۵۳۴، ۳۱۵،۵۰۴
تولوزلوترک ۵۲۶
تو مرا کمونیست کردی ۷۹۸
توموتاکاتاساکا ۴۹۰، ۸۴۱
توواتوره ،ایل ۳۵۳
توهم بزرگ ۳۶۸، ۴۰۹، ۴۱۱،۶۸۳
توهو ۴۸۴
تو یتیم نیستی ۷۶۲،۷۶۵
توین ،مارک ۴۰
تویودا،شیرو ۸۴۱
تهاجم مخفیانه ۶۰۲
تهاجم نور ۱۳۷
تیاتروگراف ۱۵۵
تیاگابومی ۴۸۱
تیان، مینگ وو ۸۲۴
تیانیانوف،یوری ۲۱۱
تیبت ۳۵۴
تیبورها ۳۲۹
تیچرت، گابی ۷۲۱
تیرار، آرمان ۴۱۶
تیرانداز ۳۴۸، ۳۵۱
تیرانداز چپ دست ۵۳۸
تیراندازی ۵۹۸
تیر اندازی و سواری در گردباد ۶۰۲
تیر شکسته ۳۴۲، ۳۴۹
تیری در تاریکی ۶۶۳
تیری، ژان ۴۱۱
تیغهٔ شیشه‌ای بر کوه‌های کونلون ۸۱۸
تیکر ۳۵۰
تیگریس ۱۴۰، ۱۵۷
تیگ ،می‌هیو ۲۷۰
تیگویس ۱۵۸
تیلور ،آلما ۱۶۵
تیلور،الیزابت ۳۷۳، ۶۳۶
تی لی ۸۲۹
تین ـ مین ۱۳۹
تینو، بالیو ۲۷۴
تینو، روسی ۴۱۰
تینوسوکه، کینوگاسا ۴۸۸، ۴۹۰
تیوولی ۱۵۰
تیه مان،پاول ۱۹۵

ث

ثانی، اسرول ۸۱۱
ثانیه‌ها ۲۴۳
ثروت بادآورده ۵۴۸
ثروت و فقر ۶۰۶
ثورولد، دیکنسن ۳۲۸

ج

جادو پزشک ۴۶۱
جادوگر آب ۴۹۲
جادوگران وانزرپ ۶۲۱
جادوگر شهر زمرد ۲۷۲، ۲۷۴،۲۷۵، ۲۷۷، ۲۷۸، ۳۱۳، ۶۵۵، ۸۹۱
جادوگر نیرومند ۶۵۵
جاده ۱۷۹، ۴۲۹، ۶۸۸
جاده افتخار ۳۳۲
جاده بزرگ ۴۸۶
جاده واترلو ۷۷۶
جاده‌ها ۶۸۸
جاده‌های طولانی، عشق خاموش ۷۳۵
جادهٔ بهشت ۴۱۰
جاذبه عظیم ۴۲۳
جاذبه مرگبار ۶۱۴، ۵۶۵
جاذبه ها ۶۴۷
جاردل، استیو ۸۵۶
جارمن، درک ۴۳۷، ۵۷۶،۷۱۴
جارموش، جیم ۶۷۵، ۷۶۷

جارو، اروس ۸۱۱
جاسوس ۷۶۸
جاسوس سیاهپوش ۱۷۲، ۴۳۵
جاسوس‌ها ۳۶۵
جاعل ۳۶۸
جاف،لئو ۵۲۸
جافی، رولند ۷۱۳،۷۱۴
جاکوبسون،حییم ۲۱۵
جالسون، ال ۳۵۵،۴۶۰
جامائیکا ۱۷۷
جان ۶۳۱
جان،چونگ ۸۳۴
جاندرا،راجا هاریش ۴۷۹
جانستون ،اریک ۲۸۶
جان سخت ۶۱۳،۶۱۴،۶۱۶،۸۳۴
جانسن پیر ۶۵۷
جانسن ،تام ۳۲۳
جانسن، ویدا ۷۴۸
جانسن،ویکتور ۲۱۴
جانسون ترائور ماهاما ۷۸۲، ۶۲۵
جانسون ،جرمیا ۳۵۱
جانسون ،مارتین. ای. ۱۱۷
جانسون،میلارد ۴۹۸
جان فارو ۳۶۹
جانکاه ۷۵۹
جانمی جان! ۳۵۴
جان وست ،آلفرد ۱۱۵
جان و نوین تیت ۴۹۸
جایاپراکاش،نارایان ۸۰۷
جایی در اروپا ۷۴۱
جایی که پیاده رو تمام می‌شود ۲۲۸
جایی که در آن بازگشتی نیست ۴۶۰
جایی که کرکس‌ها پرواز نمی‌کنند ۵۱۴
جایی که مورچه‌های سبز رؤیا می‌بافند ۷۲۲
جبرئیل فرشته و خانم گوس ۶۵۰
جبهه ۴۶۱، ۴۷۰
جتینو،اوکتاویو ۸۷۸
جدا ۵۰۲
جدال دراُکی کرال ۵۳۲
جدایی ۷۳۶
جدید ژودکس ۱۳۸
جذاب موسیقی ۸۲۵
جذابیت پنهان بوژوازی ۵۰۹
جرالد مک ۳۲۶
جرج،سیدنی ۷۱۲
جرج و رزماری ۸۷۰
جرسی ویلیام سی ۶۲۳
جرمی، پیترو (۶۹۲،۶۹۳)
جرونیمو ۶۱۷
جریان‌های عشق ۶۳۴،۶۳۵
جریب زمین ۴۷۸
جزبل ۲۶۶، ۲۶۷، ۵۲۶
جزیره برهنه ۴۹۷
جزیره گنج ۲۴۰، ۳۲۵
جزیره ها ۷۶۷
جزیرهٔ چرچیل ۸۶۲
جزیرهٔ رادز ۱۵۶
جستجوگر *M* ۷۰۸
جستجوی آتش ۸۶۶
جسدهای عالی ۶۸۹
جسم ۶۳۷
جسم و جان ۴۹۳
جسم و روح ۲۴۳
جشن قهرمانی ۴۱۱
جعبه ۷۰۲
جعبه رنگی ۱۳۰
جعبهٔ پاندورا ۱۶۹
جعبهٔ رنگ ۶۴۷
جعل ۱۸۴
جغدی که با یک غاز ازدواج کرد ۸۶۹
جفری،ریچارد ۴۳۳
جفری شرلوک ۲۹۷
جف،کرینز ۶۲۰
جک ۲۷۳
جک آرنولد ۶۰۱
جکسن ،ویلفر ۳۲۵
جکسون،پیر ۸۶۰
جکسون ،شلتون ۵۹۵
جک کیمی‌جک ۸۵۸
جکل ۳۲۴
جگ ۵۲۵
جگر،میک ۸۵۰
جگوار ۶۲۱
جلادها نیز می‌میرند ۲۳۹
جمعه سیزدهم ۵۶۲
جمعهٔ غریب ۵۶۰
جنایت آقای لانژ ۴۱۱
جنایت دوگانه در خط ماژینو ۴۱۱
جنایت فقیر ۲۱۴
جنایت و مکافات ۲۶۲
جنایت‌های آینده ۸۶۷، ۸۶۸
جنایت‌های انگلی ۸۶۸
جن پا برهنه ۶۵۳
جنتلمن جیم کوربت ۲۴
جنتلمن‌های جدید ۱۵۴
جنجال بزرگ ۶۸۱
جنس لطیف ۴۳۹
جنکینز ،سی. فرانسیس ۲۴
جنگ تمام شده است ۶۷۹
جنگ جویان صلیبی ۱۵۷
جنگ در جزیره ۶۸۰
جنگ دنیاها ۵۳۴،۶۰۱،۵۳۴
جنگ سالار ۸۳۲
جنگ ستارگان ۵۵۷، ۵۶۲، ۵۶۴، ۵۶۵، ۵۶۸، ۵۶۹، ۵۹۷، ۶۰۵،۶۰۶، ۶۰۷، ۶۰۸، ۶۱۰، ۶۱۵، ۶۵۵، ۶۵۶، ۷۱۶، ۸۸۵
جنگ سود برنده ۱۷۳
جنگل آسفالت ۳۰۸، ۵۲۶
جنگل تخته سیاه ۲۹۷، ۵۹۱،۶۰۰
جنگ ملت‌ها ۵۸۵، ۵۸۷
جنگ و خاطره ۵۵۷
جنگ و رویای مامان ۱۵۹
جنگ و صلح ۴۲۸، ۴۷۱، ۷۵۶
جنگ هالیوودی ۳۵۴
جن گیر ۵۲۷، ۵۶۲،۷۵۶
جن و پری ۱۵۲، ۱۸۳
جنوماری ۱۵۹
جنون ۳۷۱،۶۷۲
جنون آمریکایی ۳۱۶
جوار، مورناثو ۳۷۰
جوالینو، ریکاردو ۶۹۳
جوانان در شهر ۷۳۶
جوان عاشق ۸۱۰
جوانمرد ۷۷۸
جوان و بی‌گناه ۴۴۲
جوانی قربانی شده ۸۲۵
جوانی یک زن ۷۷۶
جوتزی،پیل ۱۸۴
جوجه کبوتر رنگارنگ هاملین ۱۷۴
جوخه ۵۵۹، ۷۶۶
جود ،الساندرو ۶۳۶
جودیبز ۱۷۱

جوراب ابریشمی ۳۵۶
جورج،پل ۶۰۱
جورجو ۵۰۲
جوردانو، برونو ۶۹۴
جوردن، نیل ۷۱۵،۷۱۴
جوزی ولز یاغی ۳۵۱، ۵۵۳
جولی ۷۱۰
جولیتای ارواح ۶۶۴،۶۸۸
جومان،جایا ۸۱۰
جومی، ادوریپرت ۱۹۱،۱۷۴، ۱۸۰
جونز ،باک ۳۴۵،۳۴۶
جونز،تام ۷۰۹، ۳۲۲
جونز ،جنیفر ۳۴۹
جونز،چاک ۳۲۲، ۳۲۳
جونژانوی، ژانگ ۸۲۲
جونلی، ژنگ ۸۱۸
جونیور ۸۹۲
جویس ۱۲۵، ۱۲۷، ۲۰۶
جویس در ۳۴ ۶۲۶
جویسون ،نورمن ۵۹۶، ۵۹۲، ۸۶۵، ۵۹۰
جویندگان ۳۴۶، ۳۴۸، ۳۴۹، ۵۹۹
جویندگان خورشید ۷۳۳
جویندگان طلای ۱۹۳۳ ۲۷۷
جهان ناپاک ۱۶۵
جهان نادیده ۱۶۵
جهش جادویی ۱۸۹
جهنم سفید پیزپالو ۴۵۲
جیالیانگ،لیو ۸۳۱
جیانگ نان در شمال ۸۱۸
جیانینی ،ای. اچ. ۲۷۳
جیانینی،جیان کارلو ۶۹۲
جیانینی،جیانگ ۴۸۶، ۸۱۹
جیب بر خیابان جنوب ۳۶۵
جیب برگنج ۱۵۸
جیت رای ، ساتیا ۸۰۱، ۸۰۲، ۸۰۳، ۸۰۷،۴۷۷
جیدای، گکی ۸۴۲
جی.د. ویلیامز ۴۹۸
جیروکیچی، دزد جوانمرد ۲۲۰
جیزوی، دیو ۲۱۶
جیسون، جوی ۲۸۹
جیسون و آرگونات ۶۵۵
جی، لیدا ۱۲۰
جیلین، آرمسترانگ ۸۵۶
جیمز ،جسی ۳۴۳، ۳۴۷
جیمز،ویل ۷۰۰
جیم ،وانگ تانگ ۲۴۲
جین ۶۱۸
جینات،لئون ۲۱۵
جینا و کورا ۱۲۳
جینوزا، کاریاو ۱۵۷
جیوسپ، دی لیگرئورو ۱۵۷
جیوسپ، فیلیپی ۱۵۵
جیونچی ،ارالدو ۱۰۴
جیونه ،امیلیو ۱۵۸
جیووانی ۱۵۶،۱۶۰، ۵۷

چ

چاپایف ۷۴۸،۴۶۵
چاپک، کارل ۴۵۷
چاپلین، چارلز ۶۳، ۶۴، ۶۹، ۴۸، ۸۱، ۸۴، ۹۱، ۹۹، ۱۰۱، ۱۰۳، ۱۰۶، ۱۰۸، ۱۰۹، ۱۱۰، ۱۱۲،۱۸۱، ۱۴۵، ۱۴۸، ۲۰۴، ۲۰۸، ۲۴۴، ۲۶۲، ۲۶۵، ۲۷۱، ۲۷۹، ۳۳۹، ۴۱۷، ۴۱۸، ۴۹۴، ۵۲۸، ۷۰۲، ۴۶۵
چاپمن ،جرج ۲۱۹
چاترجی،سارا چاندرا ۴۷۹
چاتوپادیای ،دبیپراساد ۸۰۴
چاردی نین ،پ. ۲۰۹،۲۰۴، ۲۱۲
چاردی نین،پیوتر ۱۹۷، ۲۰۴
چارل ،اریک ۱۷۶،۱۸۱
چارلستون ۶۹
چارلی، چیس ۱۰۸،۱۰۹
چاریار ۴۷۶
چاشویلی مراب، کوکو ۷۶۳
چاقالوی توبا نواز ۳۳۰
چاقو در آب ۷۴۱،۷۴۲
چالوپیک، آپولونیا ۴۵۶
چان،جکی ۸۳۲
چان، چادا ۵۰۹
چاندرالکا ۴۸۱
چاندر، کریشن ۷۹۸
چانگ، ایلین ۸۳۰،۸۳۱، ۸۳۲
چانگ، چه ۸۳۰، ۸۳۱
چانن،مایکل ۵۰۳، ۵۰۹
چاه قدیمی ۸۲۱، ۸۲۴
چایکوفسکی ۲۳۱، ۳۰۷،۷۱۲
چتان ۷۹۹
چترهای شربورگ ۳۵۸،۷۱۲
چچی امیلیو ۴۲۰
چخوف ۲۰۲، ۵۱۷، ۷۵۵
چخوفا ،الگا ۲۰۱
چخیدزه رزو ۷۶۲،۷۶۳
چرا زنتو عوض نمی‌کنی؟ ۲۸۷
چراغ آبی ۳۶۵، ۴۴۴
چراغ خیابان ۴۵۷
چرچیل ۵۱۴
چرخ ۱۵۲، ۲۴۶
چرخ فلک ۳۰۲، ۳۰۳، ۴۱۶، ۴۱۸، ۵۷۷
چرخهٔ ازدواج ۲۲۵، ۲۴۴
چریس،سید ۳۵۹
چریکوور ۲۱۴
چزاره زاواتینی ۴۲۶،۴۲۳
چستر ۱۶
چشمان آنها گشوده شد ۲۰۵
چشم انداز بعد از نبرد ۷۴۰
چشم اندازی از مراسم و صحنه‌های مربوط به هند ۴۷۴
چشم چرانی ۶۵۷،۴۳۷، ۴۴۴،۵۷۸
چشم‌های کاغذی پریشوین ۷۶۰
چشمه باکره ۵۷۸،۶۷۲
چکالسکی اوژنیوژ ۴۶۱
چگورا ۸۷۴
چگونه آموختم که نگرانی را کنار بگذارم و به بمب عشق بورزم ۵۳۷
چگونه راستوس صاحب بوقلمون شد ۵۸۵
چگونه راستوس قطعه خوک خود را به دست آورد ۵۸۵
چگونه زن بگیریم ۸۲۹
چگونه زن یک میلیونر شویم ۳۰۸
چگونه فولاد آبدیده شد ۷۵۰
چگونه می‌خواهیم زندگی کنیم ۷۴۴
چگووا ۲۰۱
چلنتانو، آدریانو ۶۹۲
چمن زار ۶۹۰
چمنزار بژین ۴۶۸، ۲۰۶
چن،بائوژو ۸۲۹
چنن، مایکل ۸۷۲، ۸۷۴، ۸۷۵
چوپرا ب. ر ۸۰۷
چوپرا، جویس ۶۱۸
چوخرای، گریگوری ۷۵۰
چودهوری،سالیل ۴۷۸

چوریاکوف،اوژنی ۲۱۲
چوریکووای، اینا ۷۵۸ ،۷۶۱
چو ،ریموند ۸۳۱
چوک‌تو، لی ۸۲۷
چولگوش ۲۸
چون نامه‌ای از دهکده‌ام ۷۸۲
چوی ۶۲۶
چهار پر ۳۱۵ ،۴۳۳
چهاردهم ژوییه ۴۱۰
چهار راه‌ها ۴۸۹
چهار زن در حرم ۷۷۲
چهار ستاره ۶۳۷
چهار سوار سرنوشت ۲۴۴
چهار سوپرمن ۵۶۲
چهار شیطان ۱۹۴
چهار شیطان و دختر شهری ۱۷۸
چهار صد ضربه ۶۷۷،۶۶۷
چهار عروسی و یک ۸۹۹
چهار عروسی و یک تشییع جنازه ۷۱۶
چه بد که او یک فاحشه است ۶۷۸
چه چیز باعث شد او این کار را بکند؟ ۴۹۱
چهره ۶۷۳
چهره پنهان ۷۷۳
چهره‌ها ۶۳۹،۶۳۵،۶۳۴ ،۵۷۵
چهره‌های کودکان ۱۵۳
چهرهٔ پنهان ۷۷۳
چهرهٔ تخریب ۸۲۹
چهرهٔ عشق ۴۱۱
چهرهٔ نمکین ۳۵۶
چه ساحل کوچک و زیبایی ۴۱۶
چه کسی از ویرجینیا وولف می‌ترسد ۵۷۸
چه کسی برای راجر رابیت پاپوش دوخت ۳۲۲ ،۸۶۴،۶۵۵،۶۱۰
چه کسی مسئول است ۷۷۵
چه کسی وینسنت چین را کشت ۶۲۶
چه گوارا ۸۷۲
چهل اسلحه ۳۳۸
چهل و چهار ۷۸۰
چهل و یکمین ۷۵۰
چهل هزار سوارکار ۵۰۱
چیائورلی، میخائیل ۷۶۲
چیداناندا ،داس گوپتا ۸۰۳
چیکاماتسو ۸۴۱
چیکلی ۷۷۵
چیکلی، هایدی ۷۷۴
چیلی، ویلی ۷۷۴ ،۳۲۴
چیمینو، مایکل ۷۱۲
چین بیچن ۶۶۸ ،۸۲۲
چین نزدیک است ۶۸۹
چین هوای کایی ۸۱۶
چینی ،لان ۸۸۷ ،۲۴۱،۲۴۰
چیونگ، الکس ۸۳۳

ح

حادثه آکس‌بو ۳۴۹
حادثه‌ای در نیم‌متری ۷۷۹
حادثه بدفورد ۵۹۲
حالا در بارهٔ این زن‌ها ۶۷۳
حالا مسافر ۲۶۶
حالت اشیاء ۷۲۴
حامل مرگ ۴۶۸
حتی چند کولی خوشبخت دیدم ۷۴۳
حجرهٔ کوچک وحشت ۵۹۸
حدس‌بزن چه‌کسی برای شام می‌آید ۵۹۰،۵۲۸
حدود ۷۶۳
حراج یک قهرمان آمریکایی ۶۲۰
حرارت ۶۳۷،۴۳۷
حرامزاده ۷۶۷
حرامزاده‌های پکن ۸۲۶
حرفه‌ای‌ها ۵۹۲
حرفه، خبرنگار (۶۷۴،۶۶۸،۵۹۹)
حرکت ۶۲۲
حرکت آهسته ۸۸۷
حرکت اشتباه ۷۲۴
حرمسرا ۶۸۹
حسادت ۴۲۵
حس سقوط کردن ۷۱۳
حشره ۶۵۰
حق السکوت ۴۳۰ ،۳۷۰ ،۲۴۶
حق جوانان ۱۹۰
حق حیات ۱۴۷
حق عشق ۱۷۱
حقیقت ۶۸۳،۵۷۹ ،۴۱۶
حقیقت مربوط به به‌به دونژ ۴۱۶
حکایات نوی گروه تاییرا ۴۹۲
حکایت‌های وحشت انگیز ۶۰۲
حکایت‌هایی از بیمارستان گیملی ۸۶۹
حکومت سگ ۶۵۳
حکومت نظامی ۶۸۱
حلقه و راجا ۱۶۶
حلقه‌ها ۳۲۷
حلول روح ۱۵۸
حمان، هاوسمن ۵۳۴
حمله بزرگ نورت فیلد مینه سوتا ۳۵۱
حملهٔ غارتگران اجسام ۶۰۱
حوا ۷۰۸
حوالهٔ پول ۷۸۴

خ

خائنان ۴۴۸
خاچاطوریان،آرام ۶۶۳
خاریتونوف،دیمیتری ۲۰۱
خاستگاه ۶۵۲
خاطرات ۶۳۹
خاطرات بارور ۷۸۰
خاطرات برای پدر و مادرم ۷۴۴
خاطرات برای فرزندانم، خاطرات برای عشق‌هایم ۷۴۴،۷۳۷
خاطرات دزد شینجوکو ۸۴۴
خاطرات دورانت توسعه نیافتگی ۸۷۵
خاطرات سفر به لیتوانی ۶۲۳،۵۷۵
خاطرات عقب ماندگی ۸۷۷
خاطرات کشیش دهکده ۶۷۱،۴۱۸
خاطرات گلوموف ۱۲۴
خاطرات نئوپولتین ۶۹۴
خاطرات و یادداشت‌ها و طرح‌ها ۶۲۳
خاطرات هتل استارداست ۵۶۴
خاطرات یک آقای مستأجر ۴۹۴
خاطرات یک دختر گمشده ۱۷۴
خاطرات یک عشق ۴۲۹
خاطرات یک معلم مدرسه ۶۹۰
خاطر خواهی ۸۶۰
خاطر ناپلئون و فرانسه ۱۵۸
خاطرهٔ عدالت ۶۲۸
خاطرهٔ یک عشق ۶۶۹
خاک ۵۰۲
خاک در باد ۸۳۸
خاک زرد ۴۸۷
خاکستر ۱۵۹
خاکسترها ۷۴۲،۷۳۸
خاکسترها و الماس‌ها ۷۴۱،۷۴۰،۷۳۸،
خاکستری ۶۲۰

خالکوبی تجارتی ۶۴۸،۶۴۷
خالواشی، زازا ۷۶۷
خامدوف، اولیور ایشو ۷۶۵
خانژانوف ۱۵۸
خانژونکوف ۱۰۲
خانم ایو ۳۳۸، ۵۳۰
خانم، خوب باش! ۳۵۶
خانم ژولی ۱۹۳
خانم کایلی مینوگ ۸۵۷
خانم گاندی ۸۰۱
خانم ناپدید می‌شود ۳۷۰
خانم و ولگرد ۳۲۵
۱۹۳۳خانم‌ها ۳۵۵
خانم‌های جنگل بولونی ۴۱۸
خانم‌های فارغ البال ۳۳۸
خانمی از شانگهای ۵۳۴
خانواده ۸۲۹
خانواده آدامز ۵۹۷، ۵۶۵
خانواده کالبی ۳۳۸
خانواده ناپایدار ۸۴۷
خانواده‌های بزرگ ۴۱۶
خانوادهٔ انقلابی ۸۱۸
خانوادهٔ جستن ۳۲۷
خانوادهٔ هاردی ۲۷۸
خانه ۶۵۰
خانه‌ای در کوران برف ۲۱۱
خانه به دوش ۷۹۹
خانه داری ۷۱۳
خانه مومی ۵۲۴
خانه نفرت ۱۳۷
خانه‌های دور از هم: کره ۶۲۶
خانهٔ اسرار ۱۵۱
خانهٔ عمومی ۳۱۹
خانهٔ متروک ۱۴۳
خانهٔ ۷۲ مستاجر ۸۳۱، ۸۳۲
خانهٔ میدان توربنایا ۲۱۱
خانهٔ نفرت ۱۳۵
خایفیتس، آیوسیف ۴۶۷
خبر چین ۳۴۶
خبرها را رو کن ۲۹۴
خبرهای خوش ۳۵۵
خبرهایی از خانه ۸۸۹
خدا، انسان و شیطان ۲۱۴
خداحافظ ۲۷۸
خداحافظ آفریقا ۶۹۴
خداحافظ آقای چیپس ۷۱۲،۴۵۰
خداحافظ جوانی ۱۵۹
خداحافظ عشق من ۶۶۳
خداحافظ فرانسیسکا ۴۵۳
خداحافظ فیلیپین ۶۸۰
خداحافظی طولانی ۶۰۷،۵۴۹
خداوند با فقرا بودن کافی نیست ۷۷۸
خدای رعد ۷۸۴
خدای سیاه، شیطان سفید ۸۷۴
خدجاکولی،نارلیف ۷۶۵
خدمتکار راجا ۱۶۷
خرابکاری ۴۳۲
خرابه‌های کلیسا ۱۴۶
خرابه‌های گراندهتل ۱۸۳
خرت و پرت ۷۲۵
خرد، عبث و داستان ۸۰۵
خردمند ۲۰۵، ۲۰۶، ۲۰۸
خرس ۶۸۵
خرس رگتایم ۳۲۶
خرس مرتاض ۳۲۷
خرس و عروسک ۶۸۱
خرقه ۳۱۶، ۳۱۸
خرگوش پورکی ۳۲۲
خرگوش گیس بلند ۳۲۲
خرگوش مکس ۳۲۲
خرگوش وحشی ۳۲۲
خروج مستقیم از بروکلین ۵۹۶
خروشچف ۷۴۹
خزانچی ۴۷۶
خشکی زنده است ۸۷۳
خشکی نشینان ۸۶۵
خشم ۲۳۹، ۵۸۸
خشم بلانش ۴۴۲
خشم خدا ۶۶۵
خشونت در سر ظهر ۸۴۴
خط آبی باریک ۶۶۲
خط آتش ۷۲۹
خطا ۱۴۴
خطرناک ۲۶۶
خطرهای پنهان ۱۳۵
خط کلی ۲۱۱
خط مقدم کوکودا ۵۰۱
خط نازک آبی ۶۲۹
خطوط افقی ۶۴۹
خطوط عمودی ۶۴۹
خفتان دوست داشتنی ۷۸۱
خفته ۳۲۵
خلافکاران ۵۷۶
خلسه ۴۵۷، ۴۶۰
خلقت جهان ۶۵۰
خلنگ زارچه سبز است ۴۵۳
خلیج خوک ها ۸۷۷
خلیفی، عمر ۷۸۰
خلیفی، میشل ۷۸۰
خم،آلی ۲۱۴
خمرایف، علی ۷۶۷،۷۶۶
خم رودخانه ۳۴۹، ۵۳۸
خملیک،ماریا ۷۶۰
خنده در میان اشک ۲۱۴
خندهٔ دردسرساز ۸۲۰
خوآرز ۳۴۰، ۵۲۶
خواب ۵۷۵،۶۳۶،۶۴۱
خواب بزرگ ۳۷۲
خواب زمستانی ۶۸۱
خواستگار ۱۷۰،۶۸۱
خوان، پرون ۵۱۱
خواندن اندونزی ۵۰۲
خواننده جاز ۲۵۱، ۲۵۶، ۲۹۸، ۳۱۱، ۵۰۰، ۵۸۷، ۷۱۲
خواننده کاباره ۳۷۳
خوان‌های هرکول ۴۲۸
خواهران ۶۰۳
خواهران تالماگ ۶۷
خواهران گیون ۴۹۶
خواهران ماتراسی ۴۲۵
خواهران نمایش ۸۱۸
خواهر بد ۳۶۷
خواهر چخوف ۶۵۵
خواهرزاده رمئو ۶۴۱
خواهر عزیز تابستانی ۸۴۴
خوب، بد، زشت ۳۵۰، ۵۵۲
خوتسیف، مارلن ۷۵۱،۷۵۲
خودستاها ۶۸۱
خودگرسنگی ۶۵۴
خودمانی ۳۵۴
خوردن، نوشیدن، شاشیدن و ریدن ۶۳۹
خورشچف ۷۳۳

خورشید ۱۶۱، ۴۲۰، ۴۲۱، ۴۹۰
خورشید پاییز ۷۶۳
خورشید سفید صحرا ۷۵۶
خورشید می‌درخشد ۳۴۶
خورشید همچنان برمی‌آید ۴۲۵
خوش آمدید آقای مارشال ۶۹۷
خوشبختی ۴۱۱،۶۷۹
خوشبختی آسیا ۷۵۳
خوشبختی ناگهانی مردم بدبخت کامبوج ۷۱۹
خوش خیالی ۸۴۶
خوش خیالی اسکارلت ۸۴۶
خوشه‌های خشم ۲۷۳، ۱۴، ۳۱۷، ۳۳۴۶
خوکدانی ۵۸۲، ۵۸۳
خوک کامنسکی ۲۱۴
خولکووا ۲۰۸
خولودنایا،ورا ۱۹۸
خون ۷۷۲
خون آبی ۱۶۰
خون آشام ۱۳۲، ۱۹۱
خون آشامان ۱۳۸، ۱۳۹، ۱۴۰، ۱۴۶، ۶۹۴
خون‌آشام کوه دورمیتور ۴۵۷
خون اشرافی ۱۵۱
خون اصیل ۸۶۸
خون خشکیده ۸۴۳
خون دراکولا را بچش ۷۱۰
خون دیگران ۵۶۰
خون کرکس ۸۷۸
خون و روح ۴۸۸
خون یک شاعر ۱۲۸،۲۹۹،۱۲۹
خویشاوندی سببی ۷۳۵
خیابان ۶۵۲،۸۶۹
خیابان احمق‌ها ۷۷۸
خیابان اسکارلت ۲۳۹
خیابان بی لذت ۱۸۴
خیابان بی نام ۴۱۱
خیابان چهل و دوم ۲۷۷، ۳۵۵
خیابان شرم ۴۹۲
خیابان کاسترو ۶۴۰
خیابان‌های استانبول ۷۶۸
خیابان‌های بی رحم ۸۹۶، ۸۹۷
خیابان‌های پایین شهر ۵۶۵
خیابانی با سقف گنبدی ۸۴۰
خیری،بشاره ۷۷۸
خیز (جدایی) ۷۴۶
خیش و ستارگان ۳۴۶
خیشی که دشت‌ها را می‌شکافد ۳۰۶

د

دابلین، آلفرد ۷۲۰
داج ستی ۳۴۷
داخلی ها ۵۶۴
دادا صاحب ۴۷۹
دادرس ۲۰۲
دادگاه عدل ۴۷۲
دارفیل ،مینتا ۱۰۸
دارک، کریس ۵۷۰،۶۲۳
دارلانا، مارگاریتا ۵۰۴
داروخانه ۴۶۱
دارو دسته را راه بینداز ۲۷۸
دار و دسته شماره‌ها ۱۵۸
دارو دستهٔ زاپاتا ۱۷۰
داریل.اف. زانوک ۲۷۱، ۳۴۰، ۵۲۷،۶۷
دارین بابی ۶۳۴
داریو دانیل ۴۱۱
داستان آخرین گل‌های داوودی ۴۹۳، ۴۹۶
داستان آمریکا ۸۸۹
داستان انقلاب ۸۷۵
داستان بشریت ۵۹۹
داستان به یاد ماندنی دکتر کوتینس ۷۹۹
داستان پلیس ۸۳۳
داستان توکیو ۴۹۴
داستان جالسون ۳۵۷
داستان جیمزدین ۵۴۸
داستان خانه پیش ساخته ۷۴۳
داستان دسته کلی‌جان گوین ۴۹۸
داستان دو شهر ۱۶۵
داستان روح چینی ۸۳۴
داستان زیوجو ۸۲۱
داستان ساحل پالم بیچ ۲۹۵
داستان ساحل نخل ۵۳۰
داستان عامه پسند ۸۹۸
داستان عزیزترین عشق من ۱۹۸
داستان عشق ۴۴۱
داستان عشق ماهیگیر ۱۶۵
داستان فولاد ۸۰۱
داستان فیلادلفیا ۳۳۶
داستان کلاه قهوه‌ای ۱۶۲
داستان لویی پاستور ۳۴۰
داستان وست ساید ۳۴۲، ۵۶۷
داستان‌های شگفت انگیز ۵۶۵
داستان‌های هوفمان ۱۷۴
داستان یک دانشجوی سال دوم نیروی دریایی ۱۴۵
داستان یک دلقک صامت ۱۶۱
داستان یک سرباز ۵۹۶
داستان یک شیاد ۴۱۲
داستایوسکی ۸۰۵، ۸۴۲
داغان کننده‌های ارواح ۵۹۷
داغ ننگ ۱۹۲، ۱۹۳
دافی داک ۳۲۴، ۳۲۳
دافی داک در هالیوود ۳۲۴
داک ۳۲۳، ۳۵۱
داگلاس،کرک ۴۲۸، ۵۳۲، ۵۳۷
داگلاس، ملوین ۲۲۵
دالاس ،استلا ۳۳۸
دالبی، ری ۵۶۷
دالی،سالوادور ۵۰۸ ، ۱۲۹، ۱۳۱، ۵۰۸
دام ۸۴۳
دامب، آدام ۲۱۵
دامداری تخم کشی ۷۴۴
دامن خانم‌ها به یک نرده گیر می‌کرد ۱۶۳
دام‌ها ۲۹۴
دامیانی، دامیانو ۶۹۴
دان ۶۳۴
دانالد داک ۳۲۱، ۳۲۲
دانالدسون، راجر ۸۶۰
دانانزوی در کشتی ۱۶۰
دانانزویی ۱۶۰
دانانزیو ۱۶۰
دانانزیو،گابریلینو ۱۶۰
دانتون ۷۴۰
دانته جو ۶۰۲،۵۶۲
دانته ستا ۱۵۷
دانجور وایچیکاوای نهم ۲۱۶
داندی ۸۵۸
دانر ریچارد ۶۵۷
دانزی،روبرتو ۱۵۹
دانسکوی، مارک ۷۸۲،۴۶۵، ۴۶۹
دانسون ،تام ۳۴۸
دانشجوهای پرستاری ۶۰۳
دانشجوی پراگ ۱۷۴، ۱۷۳، ۴۵۲
دانلی،مایکل ۵۰۴

دانن،استنلی ۳۵۹
دانونزیو ،گابریل ۱۵۷
دانیسن، رابرت ۱۹۰، ۱۷۶
دانیلز ۲۳۲
دانیلوفسکی ۶۵۹
دانینگ، جرج ۶۶۴، ۳۲۶
داوژنکو الکساندر ۱۹۷،۲۱۱، ۲۱۲، ۴۶۷، ۴۶۸،۴۷۱، ۴۶۶،۷۴۹،۷۶۳
داون،نورمن ۴۹۸
داوینچی،لئوناردو ۵۰۴
دایر،ریچارد ۳۶۱، ۱۰۲
دایره درونی ۷۵۸
دایره‌ها ۱۲۷
داینیسن ۱۹۴
دایی جان ۴۱۷، ۴۱۸
دایی من ۴۰۹
دایی وانیا ۷۵۶
داییی ۸۳۹
دبرایان ۷۰۷
دبلیو. آر: رازهای ارگانیسم ۵۷۸
دبلیو ،رابرت ۱۵۵
دبور ۶۳۸
دبیرستان ۶۲۷
دبیرستان راک اند رول ۵۶۳
دختر ۷۸۲
دختر آب ۱۵۳
دختر آوازه خوان مذهبی ۲۱۴
دختران بد ۶۱۷
دختران جوان راچفورد ۶۸۰
دختران چلسی ۶۳۶،۶۷۳
دختران چین ۸۱۵
دختران خیابان نوولیپکی ۴۶۱
دختران رنگین پوست مهربان ۸۵۶، ۸۵۸
دختران رود نیل ۸۳۷
دختران طلایی ۵۶۱
دختر بد ۸۴۰
دختر بلک اسمیت ۱۶۲
دختر ترانه خوان هاربین ۴۸۴
دختر چاه کن ۴۱۴
دختر خارجی ۱۷۳
دختر خورشید ۸۳۰
دختر دیروز ۷۱۸
دختر رایان ۵۶۸
دختر زیگفلد ۳۵۸
دختر سرخ پوش ۸۲۰
دختر سوان ۲۱۸
دختر سیاه ۷۸۲، ۷۸۴
دختر سیاهپوست ۵۹۴
دخترشهری ۱۷۸
دختر شیرین ۵۲۸
دختر طرد شده ۲۱۴
دختر عموی امریکایی من ۸۶۸
دختر کارآگاه ۱۳۷
دخترکان جامائیکایی و رقص بومی‌شان ۵۸۴
دخترکی که پایین خط زندگی می‌کرد ۵۶۰
دخترگل فروش ۸۲۸
دختر گیسو سفید ۸۱۵
دختر لامبرلندر ۱۳۷
دختر مامبو ۸۲۸
دختر مرغابی ۶۵۳
دختر و بازی ۱۳۷
دخترها ۳۳۶
دختر همسایه‌بغلی ۴۹۶
دختری از رودخانهٔ دوردست ۲۱۲
دختری از کارتاژ ۷۷۴
دختری از مونتانا ۳۴۴
دختری از هونان ۸۲۴
دختری با جعبه کلاه ۲۱۱
دختری با چشمان طلایی ۶۸۰
دختری با چمدان ۶۹۲
دختری با روبان زرد ۳۴۶، ۳۴۸، ۳۴۹
دختری با یونیفورم ۴۵۳
دختری که ترکش کردم ۸۴۰
دد، راد ۵۰۱
دد و دیو ۵۰۱
در آغاز ۷۵۸
در آواز خوان ۷۶۲
در اعماق ۳۶۸
دراکولا ۴۴۴
درانکوف،الکساندر ۱۹۵،۱۴۰، ۱۹۷
درایر ،کارل تئودور ۱۲۴، ۱۳۲، ۱۳۳، ۱۷۶، ۱۹۰، ۱۹۱، ۲۴۴، ۷۰۲
درای، ژاک ۶۸۱، ۶۷۸
درباراندار ۵۲۲، ۵۲۸
دربارهٔ انتخاب‌مان ۵۰۱
دربارهٔ نیس ۱۲۵،۶۲۵
در برزخ ۸۶۹
در بهار زندگی‌شان ۸۲۳، ۸۲۴
در پس ابرها ۶۶۹
در پی دنیا ۸۶۴
در جبههٔ غرب خبری نیست ۱۸۳
درجوار مرگ ۶۲۷
در حرکت: امیری باراکا ۶۲۵
درخت آرزو ۷۶۳
درختان در پاییز ۶۳۹
درخت دانش ۵۹۴
درخت صندل‌های چوبی ۶۸۹
درخت کبوتر صلح ۸۲۵
درختی خشک بهار را دید ۸۱۸
در خرابه‌های بعلبک ۷۷۵
درخشش و باد ۷۸۳
دردسر بزرگ ۶۳۵
دردسر در بهشت ۲۲۵
در دهکده‌ام باران می‌بارد ۷۴۳
درست به هدف ۶۵۷
درست مثل یک مرد
درس گمشده ۵۹۰
درسلر ،ماری ۱۰۹
درسو اوزالا ۸۴۲
درشکهٔ خیالی ۱۹۲
در صورت بدبختی ۵۷۹
در صورت گرفتاری ۳۶۸
در کمال خونسردی ۵۲۸
درگاه شیطان ۳۴۹
درمان ۷۷۲
درمانده‌ها ۷۷۰
در محدودهٔ دروازه‌ها ۵۸۶
در میان ابرها ۸۰۳
درن، بروس ۵۹۸، ۶۳۱
درن،مایا ۶۴۷
دروازه‌ای به دریا ۴۱۱
دروازه بهشت ۳۵۱
دروازه دوزخ ۸۴۱
دروازه‌های بهشت ۷۴۰
دروازه‌های شب ۴۱۶
دروازهٔ لنین ۷۵۱
درو برتیس فرانچسکو ۴۲۳
درو رابرت ۶۲۰،۶۱۸
دروغ شگفت آور نینا پتروونا ۱۸۵
دروغگوی دوست داشتنی ۶۸۱
درون، ژاک ۶۵۲
دره ۶۶۴

درهای باز ۶۹۶
دره بزرگ ۳۳۸
در هندسکولار ۶۲۷
درهٔ سبز بزرگ ۷۶۳
دریاچه خشکیده ۸۴۳
دریای بی‌رحم ۷۷۹
دریای متلاطم ۴۴۱، ۴۴۴
دریایی از گل سرخ ۸۸۰
دریسن،پل ۸۷۰
دریفوس، ریچارد ۵۶۳
دریگز ۵۰۶
دزد اسب ۸۲۳، ۸۲۴
دزدان دریایی ۱۴۳
دزدان دوچرخه ۲۹۷، ۴۲۶، ۴۲۷، ۴۷۸، ۵۱۸، ۶۹۸، ۷۷۷، ۸۰۰
دزدان مرغ ۵۸۴
دزد بغداد ۲۳۰
دزد دریایی ۲۷۲
دزد گل ۶۳۹
دزدها و پلیس ها ۸۳۳
دزدهایی همچون ما ۵۴۹
دزدی بزرگ ۸۵۸، ۸۵۹
دزدی به شام می‌آمد ۶۶۳
دزیره ۵۲۲
دزیگان ۲۱۵
دژ ۴۵۰
دژ پنهان ۸۴۲
دساتا، ویتوریو ۶۸۹
دسامبر ۷۸۰
دسامبریست‌ها ۲۱۱
دسانیتس، جوزپه ۴۲۵
دست آمریکایی ۷۲۴
دست الماس ۷۴۹
دستان ارلاک ۱۷۹
دست در دام ۵۱۱
دستری دوباره می‌تازد ۲۹۰
دستگاه بتهوون ۶۴۸
دستگیری ۷۴۱
دستگیری یک دزد ۳۷۰
دستمالت را دربیار ۶۶۴
دستمال سفید ۷۷۱
دست‌ها روی شهر ۶۸۹
دسته سیسیلی ها ۶۸۳
دسته گل پتریجا ۷۴۵
دسته وحشی ۵۱۰
دستهٔ کلنی آلمانی ۱۷۵
دسر ۵۲۷
دسنوس، رابرت ۱۲۷
دسیسه و عشق ۷۳۲
دسیکا، ویتوریو ۸۹۱، ۴۲۲، ۴۲۳، ۴۲۴، ۴۲۵، ۴۲۶، ۴۲۸، ۶۹۸، ۵۱۸
دسیلو ۵۴۷
دشان ،مارسل ۱۲۴، ۱۲۵، ۱۲۶، ۱۲۷، ۱۰،
دشت‌های سرسبز ۲۱۵
دشمن ۷۷۰،۷۷۲
دشمن راه‌ها را تنگ کرده است ۷۷۱
دشمن مردم ۳۶۶، ۳۶۶، ۳۶۷، ۳۶۹، ۸۰۱
دشواری‌های فردا ۵۹۱
دعوت به مبارزه ۵۵۲
دغل ۳۶۸
دفارست،لی ۴۹۳
دفاع از تزاریتزین ۴۷۱
دفتر دکتر کالیگاری ۴۸۸
دفتر یادداشت ۶۳۳
دفیلیپو، ادواردو ۴۲۲
دکارت ۵۱۳
دکامرون ۵۸۳
دکان دو نبش ۲۲۵
دکتر استرنج لاو ۶۲۴،۷۱۱،۵۳۷
دکتر برادوی ۶۰۲
دکتر در دریا ۵۷۹
دکتر دولیتل ۵۲۸
دکتر دولیتل و حیواناتش ۳۲۸
دکتر ژیواگو ۶۵۶، ۷۱۰
دکتر گارال هاما ۱۹۰
دکتر مابوزه ۱۷۶، ۱۷۷
دکتر مابوزه قمار باز ۳۶۵
دکتر نو ۷۰۹
دکلا ۱۷۶، ۱۸۰
دکورین هانری ۶۸۳
دکوزارسکی،ریچارد ۷۴
دگوور ،لیل ۱۷۰
دلاریا،ماریاکان ۵۰۴، ۵۱۰،
دلانوا، ژان ۶۸۳
دلانی، شلاک ۷۰۷
دلاوران کهن سال ۳۱۲
دلبری ۸۵۸
دلبری و عروسی یک کاکاسیاه ۵۸۴، ۵۸۵
دلتنگی‌های موجود انسانی ۲۲۲
دلدا،آترورو ۱۵۹
دلر ،ژرژ ۶۸۶
دلرو، ژرژ ۶۷۷
دل ریو، دولورس ۵۱۰، ۵۰۴
دلقک‌ها ۶۸۸،۱۹۱
دلکا ۱۷۵
دل مشغولی ۸۲۴
دلمونت ،جوزف ۱۷۱
دلمونت ،جوزف فرانسیس ۱۰۶
دلوس رییس، اوبرلیو ۵۰۵
دلوک ،لویی ۱۴۷، ۱۲۷، ۱۴۷، ۱۴۹، ۱۵۱، ۱۵۲، ۱۵۳
دلون، آلن ۴، ۶۷۴،۶۷۸،۶۸۳، ۶۸۵
دلونه ۱۲۵
دلوو، آندره ۶۷۴
دل‌های شجاع ۴۷۶
دلیجان ۳۴۶، ۳۴۷، ۳۴۸، ۳۴۹
دلیجانت را رنگ کن ۳۴۲
دلیجان جنگی ۳۴۸
دلیجان سرپوشیده ۳۴۴، ۳۴۵
دلینجر ۶۰۳
دمازیس اُرانه ۴۱۲
دمنی ،ژرژ ۱۵
دمه نی ۱۵۵
دمی،جاناتان ۶۰۲،۶۰۳،۶۱۳
دمی،ژاک ۳۵۳،۳۵۸،۵۷۰
دمی، ژاک ۶۸۰
دمیل ۹۲
دمیل، سسیل ب. ۲۲۸، ۲۷۴، ۲۷۹، ۲۸۷، ۳۴۵، ۳۴۷، ۴۸
دنباله رو ۶۹۱
دن جامائیکایی ۵۸۴
دندهٔ آدم ۳۳۶
دن، کاملیوی ۴۱۸
دن کیشوت ۷۵۵
دنه رنه ۱۳۸
دنیا در جنگ ۶۲۸
دنیای بزرگ ۴۵۳
دنیای بی‌ترحم ۶۸۴
دنیای تبهکاران ۳۶۵، ۳۶۶
دنیای تبهکاران ایالات متحد آمریکا ۳۶۵
دنیای زیر زمینی ۲۶۲
دنیای سرد ۶۳۹

دنیای عالی ونو ۴۴۹
دنیای گمشده ۶۵۵
دنیای منقرض شدهٔ دستکش‌ها ۶۵۰
دنیای وین ۵۶۴
دنیایی بی اعتنا ۵۹۲
دنیای یک سگ ۶۹۴
دنیس ۸۶۸
دنیس، ماریا ۴۲۴
دنیس،والس ۵۴۹
دوئل ۶۱۰
دوئل در آفتاب ۲۸۱، ۳۴۹
دوئورو، کار روی رودخانه ۷۰۲
دوئیگمان، جان ۸۵۷، ۸۵۳، ۸۵۸
دو آمل، نوآرمارسل ۴۱۶
دوآناند ۷۹۷
دوآن، جان ۸۵۳
دواتا ۴۸۲
دوارا،جان ۷۹۸
دوازده صندلی ۸۷۵
دوازده مرد خبیث ۶۳۴، ۵۹۲
دوامل، آنتوان ۶۶۳
دوان، راماسوامی ۷۹۸
دوبارنکلی ،ژاک ۱۴۶
دوبورژه، ژرژ ۵۷۰
دوبورگار، ژرژ ۶۸۶
دوبون، ژان ۴۱۶
دوپاردیو،ژرار ۵۵۵، ۶۸۴،۶۸۲،۶۸۵
دوپایوا،آدریانو ۱۲
دوپون ۱۸۵، ۴۵۰
دو پونت ،پی. ای ۲۵۸
دوتا جیک ۵۹۹
دوت،سونیل ۴۷۷
دوت گورو ۷۹۹، ۴۸۲
دو،چن ۸۲۳
دوچه ۴۲۳
دوخواهر ۸۶۹
دو خومون ،سگوندو ۹۶، ۱۵۹
دوداس ۴۷۸
دو دختر انگلیسی و یک قاره ۶۷۷
دودسکادن ۸۴۲
دودمان ۶۵۳
دورئن،ژاک ۸۷۰
دور از دسترس ۵۷۶
دور از ویتنام ۶۶۹
دوراس، مارگریت ۶۸۲، ۶۸۵
دوراک، آن ۳۶۷
دورانتی، دوریس ۴۲۴
دوران زمین ۸۷۴
دوران کودکی در رویبجین ۸۲۵
دوران کوره‌ها ۸۷۸
دوران کولی‌ها ۷۴۵
دوران هاروی میلک ۶۲۷
دور،برتیس ۴۲۵
دوربین آزاد ۱۸۱
دوربین مخفی ۳۲۲، ۸۶۲
دور دنیا در هشتاد روز ۲۸۱، ۳۲۹، ۵۲۴،۵۹۹
دو رفیق ۱۳۹
دورگنات ۲۳۲
دورلی، جانی ۶۹۲
دورنز ،الکساندر ۱۱۷
دوروتی ۵۵، ۲۷۲
دور و جدا ۵۶۸
دورو، ژرژ ۱۴۳
دوریان گری ۲۳۳
دوری، دوریس ۷۲۹
دوزخ (دانته) ۱۵۷
دوزن ۶۲۵،۴۲۶
دوزندگی ۱۷۰
دوست آمریکایی ۵۳۵
دوستان ما، خانوادهٔ هی سید ۴۹۸
دوست من ایوان لاپشین ۷۵۹
دوس ،سانتوس ۸۷۶
دوسکین، استیو ۶۴۲
دو سوسور ۸۸۴
دو، سه چیزی که ازش می‌دانم ۶۷۱
دوشان ۱۳۱،۱۳۴
دو شاهی امید ۴۲۷
دوشیزه لانگه آ ۴۱۴
دوشیزهٔ کوه‌های بلند ۲۱۹
دو غریبه ۷۷۳
دو فضا ۶۴۸
دوفورست ۱۸
دوفونس ۶۸۵
دو قاطربرای خواهر سارا ۵۰۴، ۵۵۲
دو قانون ۶۲۹
دو قطعه از زمین ۷۹۹
دوقلوها ۶۰۷
دوک،الینگتون ۶۶۲
دو کلاه نمدی ۷۵۲
دوگاسپری،آلچیده ۵۱۳
دوگاستین ،مارکو ۱۴۹
دوگانهٔ رمانتیک و کسل کنندهٔ ما ۴۲۳
دوگل ۴۱۵، ۴۱۹، ۵۱۹
دولارنتیس،دینو ۸۶۷
دولاک ،ژرمن ۱۲۴،۱۲۹،۱۳۱،۱۰،۱۴۶
دولتیان، فرونز ۷۶۳
دولن ،شارل ۱۵۱
دولوک ۱۵۳
دولیگوئورو، رینا ۱۵۹
دومان، آناتول ۶۶۹،۶۷۱،۶۸۶،
دومباسل، آریل ۶۸۵
دو مرد و کمد ۱۳۳
دومورلون ،کامیل ۱۴۴
دومون ،هرو ۸۷
دومیل ۴۸، ۴۹، ۲۲۸، ۳۳۹
دومیل، ژاک ۶۷۷
دونات، رابرت ۴۳۳، ۸۰
دونان ۳۶۵
دونپورت ،آلیس ۱۰۸
دون ژوان ۲۹۸،۴۱۳، ۷۰۹
دو نفر با هم تاختند ۳۴۶
دون کارلو ۵۱۷
دون کامیلو ۶۹۴
دون کیشوت ۵۳۵
دون کیو ۱۶۴
دون ،مائو ۴۸۶
دونوو، کاترین ۷۱۱،۷۴۶
دونیرو، رابرت ۸۹۶، ۵۸۰،۶۱۲
دونیزوت ۱۵۷
دوو باترس ۷۹۹
دوودزی ،ماریسه ۱۴۶
دوویویه ۱۵۳، ۴۱۴، ۴۱۶، ۴۱۸، ۴۱۱، ۶۸۳
دوهارون، دوکلو ۱۶
دوهامل ۲۳۴
دو هزار هفته ۸۴۹، ۵۰۲
دو هفته در شهری دیگر ۵۳۳
دویچ، اسکار ۴۳۱
دویل، میشل ۶۸۱
دویلون،ژاک ۶۸۳
دویلیگ ۱۸۱
دویی، ماکس ۴۱۶
دهان به دهان ۸۵۳

ده دقیقه فرصت برای زندگی ۵۸۶
دهوری، چو ۸۰۰
دیالوگ تبعیدی‌ها ۸۷۹
دیامان ،هانری ۱۴۷
دی اولیویرا، مانوئل ۷۰۲
دیبتس ،کارل ۲۵۵
دیبوک ۲۱۵
دی پابلو، لوئیس ۶۹۹
دی پالما، برایان ۵۵۸، ۵۸۰، ۶۰۳، ۶۶۳، ۳۶۷
دیترله ،ویلیام ۲۷۳، ۳۴۰، ۲۸۰
دیترماد هانس ۷۳۶
دیتریش ،مارلنه ۱۸۵، ۸۰، ۲۶۲، ۲۷۵، ۲۹۰، ۲۲۵، ۲۶۲، ۳۷۶، ۵۷۷، ۶۵۵
دیتز،هارولد ۳۶۱
دید،آندره ۱۴۳، ۱۵۶، ۱۵۷، ۱۵۹، ۱۰۳، ۱۰۴، ۷۰۲
دیدار ۴۷۷
دید ـ بوارو ـ کرتنیتی ۱۰۵
دی، دوریس ۳۷۳، ۵۵۱
دیردن،بازیل ۳۶۵، ۴۳۹
دیروقت ۸۹۷
دی رومی ۵۹۰
دیریکلیک صالح ۷۷۲،۷۷۳
دیزرائیلی ۳۳۹، ۳۴۰
دیزل ۴۴۷
دیزنی، ری ۶۱۰
دیزنی، والت ۱۰۰، ۳۲۱، ۳۲۴، ۴۳۵، ۴۴۹
دیزنی ،والتر الیاس ۱۰۰
دیکا ۴۲۶
دیکتاتور بزرگ ۲۷۹
دیک تریسی ۱۴۱، ۵۶۹، ۵۹۷
دیک، ددوود ۱۴۱
دیکسون ،دبلیو. کی. ال. ۱۲، ۵۷۶، ۵۸۴، ۲۳، ۲۴
دیکنز ۱۶۵، ۱۹۱، ۵۳۴، ۳۶۵
دی کونچینی، اینو ۶۹۲
دیک،ویوین ۵۷۶
دیکینسون ۷۰۹
دیگر هیچ ۵۹۲
دیگری ۱۷۱
دیگ یک میلیون ریویی ۴۹۶
دیلان، باب ۶۲۰
دیلی، مایکل ۷۱۲
دیلینجر ۳۶۷
دیلینجر مرده است ۶۸۷، ۶۸۹
دی موت، جوئل ۶۲۰
دیمیتری ۲۰۲
دیمیتریک،ادوارد ۳۷۲
دین ۵۲۲
دینامیک رادیو ۳۲۸
دین، بازیل ۴۳۱
دین بین فو ۶۸۱
دین،جیمز ۵۳۳
دین،روبرتو ۲۲
دیوار ۷۷۰،۶۶۴
دیوانگی‌های گلدوین ۳۱۳
دیوانه دختر ۲۷۸
دیوانه ـ شکل جدید ۲۱۷
دیوپ،مامبتی جیبریل ۷۸۲
دیو درون ۳۶۸
دیودونه،آلبر ۱۵۲
دی‌ور، پاتریک ۶۸۵
دیوز ،الئونورا ۱۵۹
دیوز ،دلمر ۳۴۲
دیوگای، بیه بنه ۷۸۲
دیو و دلبر ۶۶۵
دیویدسون، پاول ۱۸۰،۱۷۳، ۱۷۰
دیویس ۲۶۶، ۲۶۷، ۸۵۳
دیویس، آسی ۵۹۳، ۵۹۰
دیویس، بت ۵۸۰
دیویس، ترنس ۷۱۴،۷۱۵
دیویس، جودی ۸۵۲
دیویس ،کارل ۲۳۱، ۲۳۳
دیویس،مارتین اس ۵۵۹
دیویس،ماریون ۱۱۲
دیویس، مایلز ۶۶۲
دیه، گس ۸۷۶
دیه گس، کارلوس ۸۷۳

ذ

ذات خاک ۸۰۵
ذرت خوشه‌ای سرخ ۸۲۱،۸۲۴
ذکرا، سمیر ۷۷۹

ر

رئاگور ۵۲۶
رئیس بزرگ ۸۳۱
رئیس جمهور ۱۹۱، ۳۶۸
رائو ۸۰۲،۵۰۶
رائول باره ۹۸
رائول گریموین ـ سانسون ۱۸
رائو،ماسترکریشنا ۴۷۴، ۴۷۵
رابسون، پاول ۴۳۸
رابسون ،پل ۱۲۴، ۴۳۵
رابطه خطرناک ۶۵۷
رابطه عشقی ۲۷۸
راب، کورت ۷۲۰
رابن پیر ۷۲۰
رابینسون،آرتور ۱۷۹
رابینسون،ادوارد جی ۳۶۷،۲۷۴،۳۴۰،۵۲۶
رابینسون ،دیوید ۹۴، ۱۴۸
رابینسون عزیزم ۷۳۵
رابینسون،لی ۵۰۲
رابینوویچ ۲۱۳
رابین هود ۱۵۰، ۳۰۴، ۳۰۵، ۳۲۶
راپسودی شیطانی ۱۶۰
راپسودی مجار ۱۸۵،۷۴۴
راپنو، ژان پی‌یر ۶۸۶
راپوپورت،ویل ۲۱۳
راپیه،ارنو ۲۲۶،۲۲۹
رات بیل ۸۶۰
راتنام مانی ۸۰۸
راتیز ۷۱۹،۷۲۸،۷۲۳،۷۲۵
راجادیاکشا،آشیش ۴۷۷،۴۸۱
راجرز ۳۳۹
راجرز ،باک ۱۴۱
راجرز،پیتر ۷۱۰
راجرز،جین اتری ـ روی ۵۱۰
راجرز،ریچارد ۳۶۰
راجرز ،ویل ۱۰۹، ۱۱۲، ۳۴۶
راجر و من ۶۲۹
راجش خان ۸۰۷
رادا، ام. آر. ۴۸۱
راداکس، فلیکس ۶۳۸
رادچنکو ،الکساندر ۱۱۸
رادچنکو،ای. ام. ۲۰۵
رادچنکو،ای ای ۱۷۶، ۱۷۹، ۱۸۴، ۴۳۱، ۲۵۶
رادوانی، ژان ۷۶۲
رادیکال‌های آزاد ۶۴۷
راز بیست دلاری ۱۳۷
راز چند میلیون دلاری ۱۳۷
راز در تنگه بسفر ۷۶۸

راز سیاه ۱۳۷
راز گاربو ۲۳۳
راز لومن ۶۴۰
رازهای نیویورک ۱۴۰
رازی ویلونا،باربارا ۴۶۱
راس،آنی ۵۴۸
راس، استیون جی. ۵۲۵
راستوس در سرزمین زولوها ۵۸۵
راسکین ،دیوید ۳۰۷
راسل ۷۱۲
راسل ،جین ۳۴۹، ۳۷۳،
راسل ، روزالیند ۲۷۸
راسل، کن ۷۱۰
راس،ویرجیل ۳۲۲
راسه ۱۴۴
راس، هربرت ۷۱۲
راشدی، احمد ۷۸۰
راشومون ۵۱۸، ۸۳۹، ۸۴۱، ۸۴۲،
رافائلسون ۲۲۵
رافرتی،چیپس ۵۰۲
رافلسون، باب ۵۹۸،۶۰۷،۵۹۹،۶۰۳
رافنشتین ۷۵
راکسین، دیوید ۶۶۲
راکی ۳۲۷، ۵۶۲، ۵۷۳،۶۰۶
رالف،هانسن ۴۴۷
راماچاندران ۴۸۱
راماچاندران،مارادورگوپالامنون ۴۸۰
راماچاندران ،م. ج. ۴
راما رائو،ان. تی. ۴۸۲
راما ن. ت. ۸۰۲
رامایانا ۸۰۷
رامبو ۸۶۸، ۸۸۸
رامبووا ،ناتاشا ۶۲
رانچرا ۵۰۹
رانچراها ۵۱۰
راندن به سمت جنوب ۴۳۸
رانکارونی ،ماریو ۱۶۰
رانن چهل و هفت وفادار ۲۲۰
راننده تاکسی ۵۶۰، ۵۶۵، ۸۹۷
راننده زن بود ۸۲۹
رانیچ ،اسیپ ۲۰۲
رانی، دویکا ۴۸۲
راه ۷۷۰
راه آهن‌ها ۱۶۱، ۴۲۰
راهارجو، اسلامت ۸۱۰
راه امید ۴۲۷
راه باغ سایه ۶۴۰
راه دیگر ۷۳۹
راهزن ۴۲۷
راهزنان زمان ۷۱۳
راه زیرزمینی ۴۱۱
راه شیری ۵۰۸
راه کارلیتو ۶۶۳
راه‌های افتخار ۵۳۷
راه‌های شادی ۱۹۸
راه‌های متقارب و کشور من ۷۷۲
راهی به سوی شرق ۱۸۴، ۲۲۸
راهی به ویرانه ۱۶۶
رایان، رابرت ۵۲۲
رایاوسکینه ۷۷۶
رایپر ۲۷۵
رایت، بازیل ۸۰۱
رایت، جفری ۸۵۸
رایتز، کارل ۷۰۶،۷۱۶
رایتس ۵۱۷
رایت ،ویل ۳۵۰
رای جیت، ساتیا ۴۷۸،۸۰۰، ۷۹۶، ۸۰۱، ۸۰۲، ۸۰۵،
رایخن بام، فرانسوا ۶۲۲
رایخن بام، هنری ۱۲
رایزمان، یولی ۴۶۹، ۷۶۳، ۷۵۳
رایس، ران ۶۳۹
رای،سوکومار ۸۰۰
رایش ۱۷۵
رایش،ویلهلم ۷۴۵
رایمو ۴۱۰، ۴۱۲
راینهارت،ماکس ۱۷۲، ۱۷۳، ۱۷۸، ۲۲۴، ۵۳
راینیگر ۳۲۸
رایهو ۴۱۰
ربکا ۳۰۴، ۳۷۰
ربک، دیوید ۴۷۱
رتایفل،اس.ال. ۲۲۸
رت، ویلهلم ۴۴۶
رجیمنتو،ریسو ۵۱۶
رجیو، گادفری ۶۶۲
رختشوی خانه زیبای من ۷۱۴
رخویاچویلی، الکساندر ۷۶۵
ردا ۵۲۴
رد پای کاج تنها ۳۱۳
رد سنگ‌ها ۷۳۴،۷۳۵
ردسیل ۹۸
ردگریو، مایکل ۴۴۴
ردونگ،مائو ۸۱۴
رذالت‌های شخصی، فضلیت‌های عمومی ۷۴۴
رزاسپینا،کارلو ۴۱
رزا لوکزامبورگ ۷۲۱
رزماری ۳۶۰
رزمناو پوتمکین ۱۸۳، ۲۰۶، ۲۱۱، ۴۴۹
رزنمان، لئونارد ۶۵۷
رز، ویلیام ۴۴۰
رزیتا ۲۲۵
رزی چنین سرخ ۵۸۸
رزی، فرانچسکو ۶۸۹،۶۹۳،۶۹۴
رزی، فرانکو ۶۹۲
رژه جلوی صحنه ۳۵۵
رژه عشق ۲۲۵، ۲۹۴،۳۵۴، ۳۵۵،
رژه عید پاک ۳۵۶، ۲۷۲
رژهٔ بزرگ ۲۲۸، ۲۳۰، ۸۲۱، ۸۲۳
رژیسم و زندگی موش وارانه در آمریکای شمالی ۸۷۱
رستگاری ۱۵۸
رستوران ۶۳۷
رسوا شده ۲۹۰
رش ۵۷۴
رشد خاک ۱۸۸
رشدی، سلمان ۷۹۶
رشوا، آلن ۶۸۰
رشید ۳۵۰
رشید،فاطمه. آر. ۴۷۷
رفقای خوب ۸۹۶
رفقای سیاه ۸۵۸
رفیق ۷۷۰
رفیقه ها ۶۶۹
رقابت ۷۶۲
رقص اسکلت‌ها ۳۰۰، ۳۲۱
رقص جادوگر ۴۸۸
رقص جمجمه ۲۲۱
رقص دو نفره ۸۶۲
رقص شنیع ۳۶۰
رقص طناب ۶۵۳
رقص کثیف ۳۵۹
رقصنده با گرگ(باگرگ‌هامی‌رقصد) ۶۱۷

رقص‌های رزمی مالابار ۸۰۱
رقص‌های کنگره ۱۸۵، ۴۵۳
رکسانا ۵۶۲
رکس، اینگرام ۶۲، ۲۲۸، ۲۴۴، ۷۷۴
رکوئیم ۷۶۷
رگاردین ۱۴۶
رگبار طلایی ۸۲۶
رگتایم ۵۹۶
رلف ۴۵۰
رم ۷۶۳
رمانس کوهنورد ۱۶۵
رمانس یویان ۴۱۵
رمبو ۶۰۷،۶۱۳،۶۱۵،۶۱۶،
رمز جنایی ۲۴۲
رم، شهر بی‌دفاع ۴۲۵، ۵۱۳، ۶۹۴
رم میخائیل ۷۴۹
رمه ۷۷۰،۷۷۲
رمینگتون ،فردریک ۳۴۳
رن ۸۴۲
رنج شهوت ۲۲۲
رنچلر اریک ۴۴۶
رندل فرانک ۴۳۱
رنسانس ۶۵۱
رنک ۴۴۱
رنک، آرتور ۴۳۸
رنک،جی. آرتور ۴۴۲، ۵۱۷، ۵۳۰
رنگ ارغوانی ۶۰۹،۶۱۰،۵۹۶
رنگ انار ۷۶۴
رنگ پول ۸۹۷
رنگ تقدیر او ۸۷۹
رنگوکید ۳۴۸
رنگین کمان ۴۶۹، ۷۵۱
رنوآر، ژان ۹۱، ۱۵۲، ۳۶۸، ۴۱۰، ۴۱۴، ۴۱۶، ۴۱۹، ۵۱۸، ۵۷۷، ۶۸۱، ۲۷۶، ۵۱۶، ۵۱۵
رنوار، آگوست ۴۱۱
رنوار، کلود ۸۰۱
رنو، مادلن ۴۱۵
رنه، آلن ۴۱۸، ۵۴۲، ۴۱۹، ۲۴۵، ۸۴۳، ۶۲۲، ۶۶۷، ۶۷۱، ۶۷۹،
رنه، پوواپان ۱۰۴،۱۴۳، ۱۳۸، ۱۴۳
رنه دشوار ۴۱۷
رنه سن سر ۴۱۵
رنه،کلر ۵۷۹
روئیتز، رائول ۸۷۹
روان، بریژیت ۶۸۵
روانی ۳۱۰
روایت دولتی ۸۸۰
روباه خاکستری ۸۶۸
روباه کوچک ۳۱۵
روباه‌های کوچک ۲۶۶، ۳۱۴
روبر ۱۵۳
روبرتا و کلاه بلند ۳۵۶
روبرتسن ،ایتین گاسپار ۱۲
روبرت، هرلث ۱۸۱، ۱۸۳
روبرو و سونیا ۱۲۵
روب ـگریه،آلن ۶۶۷، ۶۶۰
روبندهٔ آبی ۴۱۴
روبوز، ایمره ۴۵۵
روبین ،گابریل ۱۴۶
روبینه ۱۵۶
روتا ،پل ۱
روت،بیل ۴۹۸
روتچلید، آمالیا ۶۲۶
روتمان ،والتر ۱۱۶، ۱۲۴، ۱۰، ۱۱۳، ۱۲۰، ۱۲۶، ۱۲۷، ۱۳۰، ۲۶۰، ۳۲۷، ۷۰۲
روتی توت توت ۳۲۶
روچ، هال ۱۰۸، ۱۰۹، ۵۴۷
روح ۳۷۰، ۳۷۱، ۵۷۸، ۵۸۰، ۶۵۷
روح برنجی ۱۴۷
روح چین ۸۲۷
روح در جاده ۲۲۱
روح رفیع ۸۰۹
روح شیطانی ۲۲۰
روح کندوی عسل ۷۰۰
روح مزاحم ۶۱۰
روح ناوایوها ۶۲۹
روخل کامینسکا ۲۱۳
رودخانه ۷۷۲،۷۷۲، ۸۰۰، ۴۶۰، ۳۰۶
رودخانه سیاه ۸۵۸
رودخانه شب ۸۴۱
رودخانه گل آلود ۸۴۷
رودخانهٔ بدون بویه ۸۲۰
رودخانهٔ برفی ۸۵۵
رودخانهٔ پرصلابت ۸۷۰
رودس آفریقا ۴۳۳
رود سرخ ۳۳۲، ۳۴۸
رود سرخ، آسمان بزرگ ۳۳۳
رود سرخ، کشتی سیاه ۷۷۲
رودلف،آلن ۵۴۸
رودلفی ۱۵۷
رودی به نام تیتاش ۸۰۵
رودی سیل ،ایوان ۲۲۸، ۸۶۸
رورک میکی ۶۹۴
روزالی تنومند ۱۰۳
روزالیندا ۴۳۷
روز برمی‌آید ۳۶۸، ۴۱۱، ۴۱۳
روز بعد ۵۵۷
روز به جز کریسمس ۷۰۶
روز جشن ۴۱۷، ۸۰۳
روز خشم ۱۳۳
روز روباه ۳۲۶
روز ششم ۷۷۷
روز طولانی به پایان می‌رسد ۷۱۵
روزگار جنگجویان ۸۶۰
روزگار دون پورفیریو ۵۱۰
روزگاری در جنگل ۸۰۰
روز مادر خوشبخت ۵۷۴
روزنامهٔ سال‌های پرالتهاب ۴۶۷
روز نبرد ۵۳۷
روزنبرگ، آلفرد ۴۴۹
روزنمن ،لئونارد ۳۱۰
روزنوالد ،جولیوس ۶۸
روزولت ،تئودور ۱۱۷، ۱۳۰، ۳۴۵
روزولت ،تدی ۹۰
روزولت،فرانکلین دی. ۲۶۹
روزها ۷۴۳
روزهای جوانی ۴۹۴
روزهای خوش، آواز عشق ۳۵۴
روزهای رونق ۳۵۴
روزهای زمستان و بهار ۸۲۶
روزهای ما در میدان نبرد ۸۱۸
روزی روزگاری در آمریکا ۶۹۵
روزی روزگاری در غرب ۳۵۰، ۶۵۷
روزی که دوباره یکدیگر را ببینیم ۴۹۵
روزیه، ژاک ۶۲۴، ۶۸۰
روژا ،میکلوش ۳۰۷
روژان ۱۴۴
روساپفیلد ،ساموئل راکسی ۶۸
روسلو،لوییجی ۲۶۰
روسل ،هانری ۱۴۷
روسلینی،روبرتو ۵۱۳، ۵۱۵، ۴۲۶، ۲۷۶، ۴۲،

۲۷۷، ۴۲۳، ۴۲۵، ۴۲۷،۴۲۸، ۵۷۵، ۸۹۱، ۶۸۷، ۶۸۹،۶۹۴
روسی،کارلو ۱۵۶
روسیلین ۵۱۸
روسینی ۳۰۷
روسیه با عشق ۷۱۰
روش ۶۲۱
روشا ۸۷۶
روشا، گلوبر ۸۷۴، ۶۶۷
روشا،گلوبر ۸۷۲،۵۰۹
روش ژان ۶۱۹،۶۲۱،۶۲۵، ۵۷۰
روشنایی آسیا ۴۸۲
روشنایی شب پره ۵۷۵
روشنایی‌های نیویورک ۲۹۹
روشنایی‌های واریته ۶۸۸
روشن بینی ۵۷۵
روف،الکساندر ۲۱۲
روک ۷۱۲
روکر، راگونتر ۷۳۴
روک،ماریکا ۱۸۵
روکو و برادرانش ۶۷۸،۶۸۷،۵۱۶
روکوهای سوسوکیتای ۴۹۰
روگ، نیکلاس ۸۵۰، ۷۱۲
رولاند،مارک ۲۲۶
رولندا ۳۲۳
رولندز جینا ۶۳۵
رولی استفانو ۶۸۹
رومئو ۴۷
رومئو و ژولیت ۴۷۷، ۶۸۵
روم، آبرام ۲۱۱،۱۹۷،۴۷۲
رومانس کوهنورد ۱۶۵
رومانو ۱۵۶
رومانیاک،مارتن ۳۶۸
رومر، اریک ۱۷۸، ۳۷۱،۴۱۵، ۶۰۳، ۶۶۷
رومر، مایکل ۶۲۳
رومل ۷۲۱
روم، میخائیل ۱۹۷، ۲۱۱، ۲۱۲
رومنز ۱۴۷
رونسکی ۴۶۰
رونی ،میک ۲۷۲
رونی ،میکی ۲۷۵
رو وری ،ارمانو ۱۰۴
روهاید ۵۵۲
روهریک ۱۷۶، ۱۸۱، ۱۸۳
رویا ۸۴۲
رویاها ۱۳۴
رویاهای شهر ۷۷۹
رویاهای نافرجام بهار ۸۲۹
رویاهایی که با پول می‌توان خرید ۱۳۴
رویای آریزونا ۷۴۶
رویای سیاه ۱۹۰
رویای لینکلن ۵۸۷
رویای یک مرد مضحک ۶۵۲
روی ،بیمال ۴۷۸، ۷۹۹
رویداد شمار پرچم سرخ ۸۱۸
روی ساحل ۵۰۲
رهایی برانکوبیلی ۳۴۴
رهایی جان ۴۷۸
ری ۵۳۵، ۵۳۸
ریازانف الدر ۷۴۹
ریبچینسکی ۵۷۱
ریبرا موریلو ۶۹۹
ریپابلیک ۱۴۱
ریپرت ،ادو ۱۷۴
ریتاو ،گونتر ۱۷۶
ریتر ۴۵۳
ریتزی ۶۹۵
ریت مارتین ۶۵۶،۶۳۴
ریتمن ایوان ۸۶۵
ریتموس ۱۲۷
ری، تیبور ۷۳۸
ریچارد، جفری ۴۳۴
ریچارد سوم ۳۰۶
ریچاردسون،تونی ۵۱۸
ریچاردسون، تونی ۵۶۰، ۸۵۰، ۷۰۶
ریچی،مایکل ۵۴۸
ریختن تاس ۴۸۲
رید، اولیور ۷۱۲
رید، کارول ۴۳۸، ۴۴۱، ۴۴۲، ۳۰۷، ۵۲۲
ریدن، هوپ ۶۱۸
ریزنفلد ۲۲۸، ۲۳۰، ۲۲۶
ریزی، دینو ۴۲۵، ۴۲۸،۶۹۲،۶۹۴
ریس، ای. ال. ۶۳۱
ریس ،ژاکوب ۱۱۴
ریشتر،آرنو ۱۸۳،۱۲۴، ۱۲۶، ۱۲۷، ۱۳۰، ۱۳۱، ۱۳۴
ریشتر،هانس ۱۲۴، ۱۰
ریفنشتال، لنی ۱۸۳، ۴۴۷، ۴۴۸، ۴۴۹
ریکتسون، جیمز ۸۵۸
ریکشاکاران ۴۸۱
ریکل ۴۵۰
ریگادین ۱۴۳
ریگان، رونالد ۵۹۷،۶۰۵،۵۹۷،۶۰۶،۶۰۸
ریگلی ،جنارو ۱۶۱، ۴۲۰، ۴۲۳
ریلگی ،ویلیام ۶۸
ریلی پلیس ۳۴۶
ریمپل، دال ۴۳۹
ریمر، دیوید ۸۷۱
ریمسکی ،نیکلاس ۱۵۴
ری ،من ۱۲۴، ۱۲۶، ۱۲۷، ۱۲۹، ۱۳۱، ۱۳۳، ۱۳۴، ۱۰، ۶۴۷
ریمند، رد ۵۷۶
ریمن،والتر ۱۸۱
ریمون ۱۵۲
رینا ۱۵۹
رینر،آرنولف ۶۳۸
رینز،الا ۳۷۲، ۳۷۳
رین من ۵۶۵
ری ،نیکلاس ۸۳۹، ۳۷۲، ۳۲۰، ۵۱۸، ۵۳۱
ریو بخش شمالی ۸۷۲
ریو براوو ۳۳۳، ۳۴۸
ریوت، ژاک ۴۱۵، ۵۱۷
ریو، جیم ۱۴۶
ریو، ریتا ۳۵۵، ۳۳۵
ریوز،استیو ۶۰۷، ۶۹۴
ریوز، مایکل ۷۱۰
ریو، کانچوس ۵۹۲
ریوگرانده ۳۴۶، ۳۴۹
ریولز ۱۰۳
رییس ایستگاه ۲۰۳
رؤیای شب نیمهٔ تابستان ۶۵۰

ز

زاپولسکا، گابریلا ۴۶۱
زاپونی، برناردینو ۶۹۲
زاخورسکای، استفانیا ۴۵۸
زادگاه ۴۹۳
زادورا ۱۳۷
زارا ۱۲۹
زارفی، الکساندر ۴۶۷
زاسلوو ،آلن ۳۲۶
زافرانوویچ، لوردان ۷۴۵،۷۳۹

زاکونی ،ارمته ۱۵۷
زاگسیت، آلبرت ۶۰۱
زالا ۷۸۴
زالامورت ۱۴۰
زامبی‌ها ۷۱۰
زامپا، لوییجی ۴۲۷
زانوتا ۱۶۰
زانوسی ۷۴۴
زانوک، لیلی فینی ۶۰۹
زاواتینی، چزاره ۴۲۳، ۴۲۷، ۴۲۲، ۴۲۶
زاولف،بوریس ۱۹۷
زاین ،شلویم ۲۱۳
زبیگنیف ۵۷۱
زخم ۱۳۹، ۷۴۴
زدونگ، مائو ۸۱۵، ۸۱۸
زردا و آوازهای فراموشی ۷۸۰
زرلت، هانس ۴۴۹
زره پوش ۲۳۰
زغال ساز ۷۸۰
زکا ،فردینان ۱۴۲
زکسو،لین ۸۱۸
زلر ولفانگ ۷۳۲
زلیگ ۵۶۴
زمان آزاد سازی ۷۷۸
زمان انتقام ۸۸۰
زمان بازی ۴۱۷
زمان بداقبالی ۴۱۶
زمان تابستان ۵۰۲
زمان جدایی ۵۷۵
زمان غایب ۱۶۲
زمانه ستاره ۸۸۰
زمانهٔ بی‌ترحم ۷۰۸،۷۰۹
زمانی برای زیستن، زمانی برای مردن ۸۳۷
زمانی برای سوختن ۶۲۳
زمانی برای عشق ۷۷۲
زمانی پدری بود ۴۹۶، ۴۹۴
زمزمه بهاری عروسک کاغذی ۴۹۲
زمزمه قلب خوشگله ۶۷۹
زمین ۱۵۳،۲۱۲،۴۶۶،۷۷۸
زمیندار ۴۷۶
زمین زرد ۸۲۱،۸۲۲
زمین سبز ۵۵۱
زمینگ ژانگ ۸۲۴، ۸۲۳
زمین لرزه ۷۷۲
زمین می‌خواند ۴۶۰
زمین می‌لرزد ۴۲۵،۴۲۷،۴۲۸،۵۱۶،۵۱۷،۵۱۸،
زن آرام ۶۸۱
زن ادیسون ۲۰۹
زناشویی در سایه ۷۳۲
زن الهی ۲۳۲
زنان ۳۳۶
زنان خردمند ۱۴۶
زنان دریاچهٔ ارواح معطر ۸۲۶
زنان روندا ۶۲۶
زنان سیاه ۶۲۶
زنان شوهردار هالیوود ۵۵۷
زنان عاشق ۷۱۲
زن برهنه ۱۴۹
زنبق‌های وحشی ۵۹۰
زنبورهای دریایی جنگنده ۳۴۸
زنبور هزاره ۷۴۴
زن بولوار ۱۴۶
زن به زن ۱۶۴
زن بی‌وفا ۶۷۷
زن پاریسی ۴۱۸، ۲۴۴
زن پشت پنجره ۲۳۹
زن پلید ۴۴۲
زن تاکسی زن ۸۲۵
زن توکیویی ۴۹۴
زنجبیل ۱۵۳
زن جذامی ۴۶۱
زن جوانی از شانگهای ۸۱۶
زنجیر صورتی و واکس نشان دار ۴۴۱
زنجیرها ۴۲۸
زن حشره‌ای ۸۴۰
زندان نورمان ۵۷۹
زندانی زندا ۲۴۲
زن در میان رود ۲۲۱
زندگی ۸۲۰
زندگی از آن ماست ۴۱۱
زندگی امیل زولا ۳۴۰
زندگی اُهارا ۴۹۳
زندگی بازیگران ۶۴۲
زندگی بدون توازن ۶۶۲
زندگی بسیار خوب است ۲۱۲
زندگی بودا ۸۴۳، ۳۳۰
زندگی بی‌دغدغهٔ لئوپولدزد ۸۶۶
زندگی حرفه‌ای ۸۵۳
زندگی حرفه‌ای درخشان من ۸۴۹،۸۵۲،۸۵۵،
زندگی حیرت آور ژاندارک ۱۵۲
زندگی خصوصی ۵۷۹
زندگی خصوصی هنری هشتم ۴۳۳
زندگی در آرامش ۴۲۷
زندگی در مرگ ۲۰۴
زندگی دشواری داریم ۸۶۶
زندگی رودخانه‌ای آرام و طولانی است ۶۸۴
زندگی روزمره در یک روستای سوری ۷۷۹
زندگی ژنرال ویلا ۵۰۶
زندگی سخت ۶۹۴
زندگی شیرین ۸۰۵،۴۲۹، ۵۴۲، ۵۷۷، ۶۶۷،
۶۸۷، ۶۸۸
زندگی قاتل خبیث ۴۹۶
زندگی گالیله ۷۰۸
زندگی مسیح ۴۷۹
زندگی مضاعف ورونیکا ۷۴۶
زندگی وارونه ۶۸۰
زندگی و اوقات رزی میخ پرچ کن ۶۲۸
زندگی و دیگر هیچ ۶۸۳
زندگی وقف شده ۸۰۷
زندگی و مرگ سرهنگ بلیمپ ۴۳۹، ۴۵۰
زندگی وو زون ۸۱۵
زندگی یک رمان است ۶۷۹
زن دو چهره ۲۳۳
زنده باد زاپاتا! ۵۲۲
زنده باد ماریا ۵۷۹
زنده باد مکزیک ۵۱۰
زنده کردن جسد ۲۱۶
زنده‌ها ۴۲۳
زن، زن است ۸۸۶
زن زیبا ۶۱۴
زن سی ساکو ۴۸۸
زن شلاق به دست ۱۴۰
زن شیطان انسان ۸۲۵
زن عنکبوتی ۵۹۷
زنگ تفریح ۶۸۳
زنگ سرنوشت ۱۳۷
زنگ، کتاب و شمع ۲۴۳
زنگ‌های شب سال نو ۱۷۳
زنگ‌های غروب ۷۴۵
زن مدرن حامی حقوق زنان ۱۹۴
زن من و زن همسایه ۴۹۳
زن موعود ۸۵۸

زن میمون نما ۶۸۹
زن هرزه ۴۱۱
زن هنرمند دوره گرد ۲۲۱
زنی از دریا ۲۶۲
زنی خوب ۸۲۴
زنی در تپه‌های شنی ۸۴۳
زنی که پاها را لمس می‌کرد ۴۸۹
زوئشو ۸۲۴
زوال خاندان آشر ۶۰۲
زوج‌های متقلب ۱۹۴
زورلینی، والریو ۶۹۴
زورنیمیر، روگوز ۴۵۷
زوزه ۵۶۲
زوسکا، هلنا موژی ۴۵۶
زوکر، آدولف۴۸، ۶۳، ۶۶، ۷۱، ۸۴، ۶۰، ۶۱، ۶۳، ۶۶، ۶۸، ۷۱، ۷۸، ۸۹
زوگسمیت،آلبرت ۵۳۸
زولا، امیل ۷۴،۵۷۸
زونیگورا ۴۶۶،۱۹۷
زویا ۴۷۰
زُهرا ۷۷۴
زیائوون ژو ۸۲۴
زیانگ،کانگ جینگ ۶۴۷
زیایان ۸۱۶
زیبا تبدیل به جانور می‌شود ۵۷۶
زیبا رو ۴۲۸،۴۲۷
زیبای سال‌های نود ۲۹۲
زیبای صورتی پوش ۵۶۳
زیبای مزاحم ۶۷۷
زیبایی‌های شبانه ۴۱۸
زی جین ۸۲۰،۸۱۸،۸۱۶
زیر آتش‌فشان ۵۰۴
زیر آسمان آبی ۸۰۳
زیر آسمان برلین ۷۲۵،۷۲۴،۶۷۱
زیر آسمان دمشق ۷۷۴
زیر آفتاب رم ۴۲۷
زیر بام‌های پاریس ۲۹۹
زیر پل ۸۲۲
زیر جو ۸۲۶
زیر خرقه سرخ ۲۴۲
زیردریایی زرد ۶۵۴، ۶۶۴
زیردست ۷۳۲
زیر ماه تگزاس ۵۰۶
زیستن ۸۴۲
زی فنگ،لینگ ۸۱۸
زی‌فی ۸۲۶
زیگفرید ۲۳۸،۱۷۰
زیگفلد بزرگ ۳۵۷
زیگمونت ۲۱۴
زیگومار ۱۷۴،۱۴۴،۱۴۰
زیگومار در برابر نیک کارتر ۱۴۴
زیلس، پل ۸۰۱
زیمسن،هانس ۱۸۱
زیمل ،گئورگ ۱۲۰
زینت ۴۱۶
زین، تائو ۸۲۸
زینگ، جیانگ ۸۲۰
زین‌های شعله ور ۳۵۱
زینه رام فرانسیشک ۴۵۸
زینه مان ،فرد ۵۲۸،۵۱۰،۳۴۹،
زینیو، وو ۸۲۵،۸۲۳
زیو، فردریک ۵۴۷
زیون، گیائو ۸۳۱

ژ

ژابو ایشتوان ۷۳۹
ژار،موریس ۶۶۱
ژارو، هنریک ۴۵۸
ژاسه ۱۹۰
ژاکوبتی ،ماریا ۱۵۹
ژاکوبی ،گئورگ ۱۶۰
ژاندارک ۱۳۲، ۱۵۲
ژاندارک مغولستان ۷۲۷
ژان دوران ۱۰۴
ژان دیلمان ۸۸۹
ژانر ۱۸۰
ژانسن، هانری ۴۱۶، ۴۱۰، ۴۱۳
ژانگ ۸۲۳،۸۲۱
ژاربورژوا ۱۴۴
ژرژون ،شارل ۱۴۲
ژرمانین ۴۴۷
ژرمن درموز ۱۲۹
ژرمینال ۸۹۹، ۶۶۱
ژروز ۴۱۱
ژرومسکی استفان ۴۵۵، ۴۵۸، ۷۳۸
ژلیابوژسکی ۲۱۱،۲۱۲
ژنرال دلاروره ۶۸۷
ژنرال دوگل ۳۶۸
ژنرال شیطان ۴۵۳
ژنرال کاستر ۳۵۱
ژنرال لودندورف ۸۸
ژنرال یابندهٔ جادوگرها ۷۱۰
ژنس ۴۱۱
ژنووا،سیمون ۱۵۲
ژوان ۲۵۵
ژوانگ ژوانگ، تیان ۸۲۳، ۸۲۵
ژوانلایی ۸۱۶، ۸۱۵
ژوبر ۲۹۹
ژوبر ،موریس ۲۹۹
ژوترا کلود ۶۲۳
ژوتز ایشتوان ۴۶۰
ژودکس ۱۴۶،۱۴۰،۱۳۹،۱۳۸،
ژودو ۸۲۱
ژوسی ۱۸۸
ژوگنو،ژرار ۶۸۵
ژول و ژیم ۶۷۷، ۵۷۷،۵۷۰
ژولوفسکی، کارول ۴۶۱
ژولیت ۴۷
ژولیت،برتو ۶۸۵
ژولین، دوویویه ۳۶۸، ۲۹۴،۱۴۷
ژولین مرتد ۱۵۸
ژولیوس، ژانزون ۱۹۳،۱۹۲
ژولیوس سزار ۱۵۸
ژووه ،لویی ۴۱۰، ۴۱۳
ژیراسک، آیوییس ۴۵۷
ژیرودو، ژان ۶۲۲
ژی ژی ۲۹۴
ژیم، ژرالد ۱۵۴

س

سئوس ۳۲۶
سائورا، کارلوس ۶۹۹
سابینسکی ۲۰۴
ساپن ۱۵۱،۱۴۹
ساپن ،ژان ۱۴۷
ساترلن ،ادی ۱۰۸
ساترلند،دانالد ۸۶۵، ۸۶۶
ساترلند،کایفر ۸۶۸
ساته ۱۶۰
ساتی ۲۳۱،۱۲۸
ساتیا جیت‌رای تقدیم می‌کند ۸۰۱
ساتی ،اریک ۲۹۸

ساتیریکون ۶۸۸
ساحره ۶۶۴
ساحره‌های ایست ویک ۵۹۹
ساحل لاک پشت ها ۸۵۷
ساحل‌ها ۶۰۹
ساختارهای روحانی ۳۲۷
ساختمان سازی پورکی ۳۲۲
سادول ،ژرژ ۱۶۲، ۵۱۰، ۴۱۱
ساراباند برای عشاق مرده ۴۴۰
سارابهای ویکرام ۸۰۷
سارافینا ۷۸۵
سارتر ۴۱۳
سارتل ،جوزف ۶۰۵
سارق ۱۸۵، ۷۶۰
ساریس ،آندرو ۳۳۳، ۵۲۷
ساعت ۲۷۲
ساعت بزرگ ۳۶۹
ساعت پاک کن‌ها ۳۲۱
ساعت سیاه ۳۴۶
ساعت گرگ و میش ۶۷۳
ساکیامنگو ،کارلو ۱۵۶
ساگار، راماناد ۸۰۷
سالار ۷۴۴
سالتزمن ،هری ۷۰۶، ۷۰۹
سالتن، فلیکس ۲۱۴
سال خدای ما ۶۹۴
سال خورشید خاموش ۷۴۴
سال خوک ۶۲۴
سال طلایی ۸۸۹
سال گذشته در مارین باد ۶۶۷،۶۷۹،۶۸۰
سالو ۵۸۱،۵۸۳
سالواتوره‌جولیانو ۶۸۹
سالواتوره دی جیاکومو ۱۵۹
سالواتوره گابریله ۶۹۵
سالوادور ۵۰۸
سال هفتم ۷۳۵
ساله گارانس ۴۱۳
سالی در کوچهٔ ما ۴۳۴، ۴۳۵
سالی کشتی ساز ۴۳۵
سالیوان ۱۰۰،۱۰۱
سالیوان ،پت ۹۸، ۱۰۰
سالیوان ،سی. گاردنر ۸۹
سامادی ۶۴۷
سامبرگ، بینس خوک ۲۱۵
سامرزبی ۵۶۱،۵۶۵
سامرویل ،اسلیم ۱۰۸
سامرویل، رالف ۳۲۳
سامسارا ۸۲۴
سامورایی ۶۸۳
سام وود ۲۸۰،۲۸۱
ساموبلووا، تاتیانا ۷۵۱
سامی ۴۸۰
سامی،آ. اس. ۴۸۰
سامی به جنوب می‌رود ۴۴۰
سامی، فرای ۸۸۶
سانتا ۵۱۰
سانتالوسیا ۱۵۶
سانتاماریا ۴۲۳
سانتونی ۱۵۵
سانتیاگو ۶۲۴
سانجورو ۸۴۲
ساندبرگ،آندرس ویلهلم ۱۹۱
ساندبرگ،ویلهلم ۱۹۱
ساندر ۵۹۴
ساندرا ۵۱۶
ساندرز رودخانه ۴۳۳،۴۳۵
ساندرز، هلما ۷۲۸
ساندرلی، استفانیا ۶۹۲
ساندر، هلکه ۷۲۷، ۶۲۶
ساندورف ،ماتیاس ۱۵۱
سانست بلوار ۷۰۵، ۳۰۹
سانسون ۱۶۰
سانسون،ایون ۴۲۸
سانشوی مباشر ۴۹۲،۴۹۳
سان مارزانو، روبرتو ۴۲۳
سانوسکی، ویسلاو ۷۴۴
سانی تنها ۷۳۵
ساوامورای،شیروگورو ۲۱۸
ساوچنکو ۷۶۳
ساوویا ۱۵۶
ساویل ،ویکتور ۱۷۲
سایات ۷۶۴
سایبان ۷۶۳
سایکز چارلز جی ۶۱۳
سایکس ،نانسی ۴۰
سایمون،والترسی. ۲۳۰
سایه‌ها ۱۷۹،۵۷۵،۵۹۲،، ۶۳۵، ۶۳۴
سایه‌ها فریاد می‌زنند ۱۳۵
سایه‌های گذران ۱۵۴
سایهٔ دریا ۱۷۰
سباستین ۷۱۵
سبزی صنوبر ۲۱۷
سپنسکایا، ماریا ۲۰۲
سپید برفی و هفت کوتوله ۲۷۴
سپیده دم بر فراز دریا ۴۲۱
ستارگان ۷۳۳
ستارگان دب اکبر ۵۱۶
ستاره! ۵۲۸
ستاره‌ای متولد می‌شود ۳۵۸،۲۷۲،۳۳۶
ستاره حلبی ۳۴۹
ستاره‌هاپایین را نگاه می‌کنند ۴۳۸
ستاره‌های سرگردان ۲۱۴
ستارهٔ پوشیده از ابر ۸۰۴
ستارهٔ خندان ۷۲۷
ستارهٔ دریا ۱۲۷
ستایش مادر سانتوشی ۸۰۷
ستوان پیمپل ۱۶۵
ستوان پیمپل و اختراع مسروقه ۱۶۵
ستوان خندان ۲۲۵، ۲۹۴
ستوان دیرینگ ۱۶۴
ستوان دیرینگ و دختر رقاص ۱۶۴
ستوان دیرینگ و نقشه‌هایی برای میدان‌های مین ۱۶۵
ستیز ،جرج. ب. ۱۳۵
ستیزه جویان ۵۹۰،۵۹۱،۵۹۲
سخن پراکنی بزرگ ۳۲۷
سدد ۷۶۸
سدرو ۱۵۳
سدن، عثمان ۷۷۱
سدیکف ۷۶۷
سرآغاز نور روحانی ۴۸۸
سراب ۷۸۱
سرا پیلوتا،لوچیانو ۴۲۳
سران خوش شانس ۴۴۸
سراندریی،ماریو ۴۲۵
سرباز آبی ۳۵۱
سربازان اقبال ۴۲۳
سرباز جهانی ۶۱۴
سرباز کوچک ۸۸۶
سرباز کوچولو ۳۳۰
سرباز یک چشم ۵۲۲،۵۳۷
سرپیچی ۷۸۰

سرتو بدزد رفیق ۶۵۷
سرجوخهٔ فراری ۶۸۳
سرخ ۸۹۸
سرخ و سفید ۷۳۹،۷۴۱
سرخ و سیاه ۴۱۸، ۶۵۱
سرخ ها ۵۹۹
سرزمین ۷۷۷
سرزمین بدون نان ۱۳۱،۵۰۸
سرزمین بزرگ ۴۷۰
سرزمین دلیران ۵۸۹
سرزمین دلیران پینک ۵۸۹
سرزمین دور دست ۳۴۹
سرزمین ما ۸۷۵
سرزمین مادری در دوردست ۲۲۰
سرزمین محنت زده ۸۷۴
سرزمین مرتفع ۳۵۰
سرزمین مرتفع باز ۳۵۰
سرزمین موعود ۴۵۸
سرژ زیبا ۶۷۷
سرقت بزرگ قطار ۲۵۳،۳۳۴،۳۴۴، ۶۵۷
سرکارگر حسن ۷۷۸
سرگرد اشتراسر ۱۷۲
سرگرد دندی ۳۵۰،۵۹۲
سرگیجه ۳۷۰،۱۵۳،۳۱۰
سرمایه مارکس ۲۰۶
سرمستی ۵۷۸
سرمن، لوو ۶۱۰
سرنوشت یک انسان ۷۵۱
سرود سرخ ۷۳۹
سرود نارایاما ۸۴۱، ۷۵۱
سرود یک سرباز ۷۳۳
سرور حینی ۷۷۸
سروی، جینو ۶۹۴
سرویس برای خانم ها ۴۵۰
سرویس مخفی ملکه ۷۱۰
سرهای زنان ۱۴۶
سرهنگ امپراطوری ۴۱۴
سرهنگ ردل ۷۴۴
سریر خون ۸۴۲
سریوژا ۷۵۲
سزار ۴۱۲
سزار، جولیوس ۵۲۲
سزار کوچک ۳۶۶،۳۶۷،
سزار مدرسه ۶۰۰
سزان ۱۳۱
سطح زمین آفریده شد ۲۰۸
سطل خون ۶۰۲
سعدی یوسف ۷۸۰
سعید اخیر میرزا ۸۰۷
سفر به ایتالیا ۵۱۵،۴۲۷،۲۷۷،۵۱۳،
سفر به سوپوت ۷۶۶
سفر به سیارهٔ زنان ماقبل تاریخ ۶۰۲
سفر به مارسی ۶۸۳
سفر دریایی ۷۳۸
سفر ستاره‌ای ۵۷۱
سفر طولانی ۳۱۷
سفر طولانی بازگشت به خانه ۳۱۴
سفر ما به آفریقا ۵۷۵
سفر مادر کراوس به سوی خوشبختی ۱۸۴
سفر ماقبل تاریخ ۶۴۹
سفرمان به آفریقا ۶۴۰
سفر نامه چوجی ۴۹۰
سفرهای گالیور ۳۲۵
سفر یک آهنگساز جوان ۷۶۳
سفید ۸۹۸
سفید برفی ۳۲۳،۳۲۵
سفید برفی و هفت کوتوله ۳۱۳،۳۲۴،۵۲۸،
سفینه خیالی ۳۳۰
سفینهٔ فضایی ایکس ام ۶۰۱
سقوط (۶۱۳،۶۱۶،۶۱۷)
سقوط اُسن ۴۹۲
سقوط امپراطوری آمریکا ۸۶۸
سقوط برگ‌ها ۷۶۳
سقوط برلین ۴۷۱
سقوط تروا ۱۵۶،۱۵۷
سقوط خاندان آشر ۱۵۲، ۶۰۲
سکوت ۶۷۳
سکوت بره‌ها ۵۶۰،۵۶۱، ۶۰۹
سکوت طلاست ۲۹۴
سکوییروس،آلفارو ۵۰۴
سکهٔ شکسته ۱۳۷
سگ آندلسی ۱۲۹، ۱۳۱، ۵۰۸، ۵۰۹، ۱۲۸،
۷۰۴
سگ بچه دزدها را گول می‌زند ۱۶۳
سگدانی ۸۹۴،۸۹۸
سگ در پی دختر ۱۷۰
سگرتر ،آلفونسو ۱۱۴
سگلالوویچ،کلارا ۲۱۵
سگ ولگرد ۸۴۲
سگ‌های پوشالی ۶۵۷، ۶۹۹
سلاطین جاده ۷۲۴
سلام بر مریم ۸۸۷، ۶۶۳
سلام، کوچولو ۵۲۸
سلام، منم ۷۶۳
سلداتی ۴۲۴،۴۲۵
سلدس ،گیلبرت ۱۰۱
سلزنیک ،دیوید ا. ۲۷۶، ۲۸۰، ۲۹۳، ۳۴۷،
۳۷۰، ۵۳۱، ۲۵۰، ۲۷۱، ۳۳۶
سلطان ابل کنس ۱۴۸
سلطان تندی می‌رود ۲۶۲
سلطان جاز ۳۱۲
سلطان سیرک ۱۴۰
سلطان سینما ۱۴۳
سلطان کمدی ۸۹۷،۵۶۵
سلطان کودکان ۸۲۳،۸۲۴
سلطان و فیلمش ۸۸۰
سلطنت ۷۶۲
سل، وورتسل ۲۷۱
سلی ۳۵۴
سلیا ۸۵۸
سلیانی، اوتاریو ۷۶۳
سلیک، هنری ۶۵۴
سلیگ ۳۷،
سلیمانف، الیاس ۷۶۵
سلیم، کمال ۷۷۵
سلین و ژولی به قایق سواری می‌روند ۶۷۷
سماما، آلبرت ۷۷۴
سمبنه ۷۸۲
سمفونی بهار ۷۳۶
سمفونی شهری ۴۹۰،۴۹۲
سمفونی مورب ۱۲۴،۱۲۸
سمون ،لاری ۱۱۲
سمیرامیس ۱۴۴
سمیعی، مومن ۷۸۰
سن،پیتر ۱۹۱
سنت ۱۰۹
سنت جانز،آدلاراجرز ۶۲
سنتور ۳۸
سنجاق سر ارغوانی ۸۲۹
سنجاق‌ها ۱۴۴
سند باد ۷۳۹
سن دمیتریو ۴۳۹

سندوی ۲۴
سن ـ سانس،کامیل ۱۰، ۲۳۰
سنسو ۴۲۷،۴۲۸،۵۱۵،۵۱۶
سن فرانسیسکوی دیگر ۸۷۳
سنگ تیز ۸۱۰،
سنگ چخماق ۳۲۵،۳۲۷
سنگ قبر ۶۱۷
سنگ مرواریدنما ۳۷۲
سن، مرینال ۴۷۸،۷۹۸،۸۰۳،۸۰۵،۸۰۶،۸۰۷
سن میکله یک خروس داشت ۶۹۰
سن،هیرالال ۴۷۴
سوآنسون ،گلوریا ۷۰، ۶۶، ۷۵، ۱۴۹، ۵۰۶
سواردشت‌های مرتفع ۳۵۱
سوار رنگ پریده ۵۵۳، ۳۵۱
سوار گاسیما ۴۸۲
سواره نظام ۴۲۳،۳۴۹
سوانکمایر ۷۳۹
سو،اوژن ۳۶۵
سوبار، نارکا ۸۰۴،۸۰۵
سوبرامانیام، اس. اس. واسان ۴۸۱
سوبرامانیام،کی. ۴۸۱
سوپ اردک ۵۳۰
سوپرمن ۱۴۱،۳۲۵،۵۹۷،۶۰۶، ۷۱۶
سوته، کلود ۶۸۱
سوچیتراسن ۸۰۲
سودی، پراوان ۷۹۹
سوردی، آلبرتو ۴۲۸، ۶۹۲
سورژیو ،آلبرت ۱۳۸
سور عریان ۸۶۷
سورکوروف ۷۵۹
سورنسن،اکسل ۱۸۹، ۱۹۰
سورواژ ۱۲۳
سوزان ۱۴۶
سوزن ۷۶۷
سوزوکی ۲۲۲
سوزوکی سیجون ۸۴۱،۸۳۹
سوزوکی،کن ساکو ۲۲۱
سوسومو هانی ۸۴۳
سوس یهودی ۴۴۸
سو، فردریک ۶۴۵
سوکورف، الکساندر ۷۵۹
سوکولف،ایپولیت ۲۱۱
سوکولوف،ولادیمیر ۲۰۲
سوگاتا، سانشیرو ۸۴۲
سوگند ۲۱۴، ۲۱۵
سوگند خون ۸۵۹
سولاریس ۷۵۴، ۷۵۵
سولاس، هامبرتو ۸۷۷
سولاناس، فرناندو ۶۲۴، ۸۷۸، ۸۷۹
سولدینی، سیلیو ۶۹۶
سولنتسوا،جولیا ۴۶۷
سولوویف، سرگی ۷۶۱
سوم ۵۷۱
سومانگالی ۴۸۲
سومانو ،وی‌یرا پالین ۷۸۲
سونات، کروتزر ۲۰۴
سوناگو،کاتسوشیکو ۲۱۹
سوناگو،کارل امیل ۱۸۷، ۱۸۸، ۴۴۷
سونبرت، وارن ۶۳۹
سونتاگ ۵۰۳
سوندرز ،ویلی ۱۰۴
سون، ژو ۸۲۴
سونکا پنجه طلایی ۱۴۰
سونگو، رودولفو ۶۹۲
سووزف، مارشال ۴۶۵
سووستر، پی‌یر ۱۳۸، ۳۶۵
سوهارتو ۸۱۰
سویا تامبی،کی. ۴۸۱
سویتی ۸۵۸
سویسلوتسکی، آندری ۶۵۲
سویلوا،لیزاوتا ۲۰۵
سویل، ویکتور ۴۳۱
سوییچ ۶۶۱
سه ۷۴۳
سه ببر غمگین ۸۷۹
سه بچه خوک ۳۲۱،
سه برادر ۶۸۹
سه خوک کوچولو ۳۱۲، ۳۰۰
سه دائم الخمر زنده شده ۸۴۴
سه دختر ۸۰۰
سه در یک ۵۰۲
سه دوست ۷۷۱
سه رقم ۳۲۹
سه رنگ ۸۹۸
سه شوالیه ۱۴۸، ۱۵۱
سه صندلی برای بیست و ششمین ۶۸۰
سه فراری ۸۰۹
سه‌گانه آپو ۸۰۰
سه گانه عروس ۷۷۲
سه مرد بد ۳۴۶،۳۴۷
سه مرد کوچولو ۱۹۱
سه مرد و یک بچه ۵۶۲،۵۶۵، ۶۸۵
سه مرد و یک گهواره ۶۸۵
سه نامقدس ۲۴۰،۲۴۱
سه نفر از پمپ بنزین ۱۸۵
سیاره میمون‌ها ۶۵۹
سیارهٔ شگفت ۶۵۴
سیارهٔ ممنوع ۶۰۱، ۶۵۹
سی.ان. آنادورای ۴۸۰،۴۸۱
سیانگ،لی هانک ۸۳۰
سیاهان جامائیکا «استپ» می‌رقصند ۵۸۴
سیاه ـ سفید ـ خاکستری ۱۳۳
سیاه نماد اندوه است، رز سرخ نماد عشق ۷۶۰
سیاه و سفید ۶۸۵
سیبربرگ ۷۲۸، ۴۴۶، ۱۰۲
سیبرسکایا ،نادیا ۱۵۳
سیبریایی ۷۵۶،۷۵۷
سیبولسکی، زیبگنیف ۷۴۰
سیبیلا ۱۵۲
سیپی رامش ۸۰۷
سیپیوی آفریقا ۴۲۳
سیتادل ۴۳۸
سی تی، سرجیو ۶۹۲
سید عبدالقادر ۷۸۵
سید گرومان ۷۰
سیدلمن، سوزان ۶۰۹
سیدنی،جرج ۳۵۹
سیذارتا و شهر ۸۰۰
سیراکی،هرمان ۲۱۳
سیرانودو، برژراک ۶۸۲،۶۸۶
سیرای مرتفع ۵۲۶،۵۲۶
سیرز ـ روباک ۶۸
سیرس ،تد ۳۲۳، ۳۲۴
سیرک ،داگلاس ۸۷، ۵۳۱، ۵۳۵
سیرک، داگلاس۸۷، ۶۰۱، ۴۴۹، ۳۱۵، ۵۳۵، ۵۳۸، ۴۴۹
سیزده زن زیبا رو ۶۳۷
سیزف، نیکلای ۷۵۸
سیزیف ۶۵۰
سی سابینسکی ۲۰۹
سیستا ۶۶۲
سیسه، سلیمان ۶۲۵

سی. سی. ا ۴۸
سیف ۷۷۸
سیکلوسی، ایوان ۴۵۵
سی. کوپر ۱۱۹
سیگار ۱۵۲
سیگل،دان ۵۳۸، ۵۵۲، ۶۰۱، ۶۰۲، ۶۰۳، ۶۶۲، ۶۳۴
سیل ۱۵۳، ۲۳۲
سیلات پنکاک ۸۰۹
سیلانسکی ۴۶۲
سیلبرمن، سرژ ۶۸۶
سیل، جان ۸۵۷
سیلور، لوییس ۲۹۸
سیلور، ماریسا ۶۲۰
سیلوستر ۱۷۹، ۱۸۰، ۵۱۰،
سیلوی ۱۸۸
سیلوی و شبح ۴۱۷
سیما رون ۳۵۱
سیم ،انه ۱۰۴
سیماوی سدات ۷۶۸
سیمون ۲۱۵
سیمونز،جین ۵۲۴
سیمون صحرا ۵۰۴، ۵۰۸، ۵۰۹، ۴۱۰، ۴۱۳،
سیمونلی،جورجو ۴۲۱
سیمها، اچ. ال. ان. ۴۷۵
سیناترا،فرانک ۳۵۹
سیناف، عثمان ۷۷۳
سیندرلا ۳۲۵
سیندرن، دانلد ۴۴۴
سینز ۱۵۶، ۱۵۸
سینگر ،بن ۱۳۵
سینه ۵۷
سینیور، ماکس ۴۲۳
سینیوره، سیمون ۴۱۶، ۴۱۸
سیوتونگ،چینگ ۸۳۴
سیودماک، رابرت ۲۹۴، ۳۶۹، ۳۷۲، ۴۵۳، ۱۷۶، ۴۱۰
سی و نه پله ۴۳۲

ش

شائو ۸۲۵
شابرول، کلود ۵۴۲، ۵۶۰، ۷۱۷، ۶۶۶، ۶۷۷، ۶۵۷، ۳۷۱
شاتز، توماس ۲۶۵، ۲۸۱، ۳۱۵
شاخه‌های درخت، غریبه ۸۰۱
شادی ۲۱۲
شاراکو ۳۲۶
شارپ ۱۶۲
شارپ ،بکی ۳۱۳
شارل،اسپاک ۴۱۰
شارل پتی دمانژ سینیور ۱۰۳
شارلوت ۱۴۶
شارما، کیدار ۴۷۷
شارمن شرلی، جیم ۸۵۱
شاریه،ژاک ۵۷۹
شاعر و تزار ۲۱۲
شافر، دبورا ۶۲۸
شاکادزه،گئورگی ۴۷۱
شاکتی،سامانتا ۸۰۷
شام آخر ۸۷۳
شام در ساعت هشت ۳۳۶
شامشیف، بولوت ۷۶۵، ۷۶۷
شانتارام ۷۹۹
شانتارم، وی ۷۹۷
شانکارپاندیت، راوی ۸۰۱
شانکی ۸۲۱
شاو ۸۳۰، ۸۳۱، ۸۳۳
شاو، برنارد ۳۳۶
شاول،چارلز ۴۹۸، ۵۰۱
شاهد ۷۳۷
شاهرخ خان ۸۰۸
شاهزاده احمد ۳۲۵، ۳۲۸
شاهزاده دانشجو ۲۲۵
شاه شاهان ۵۳۵
شاه شطرنج ۲۲۰
شاه لیر ۸۸۷، ۷۵۵
شاه و میهن ۷۰۸
شاهین ۷۷۸
شاهین مالت ۳۷۲، ۵۲۶
شاهین‌ها و گنجشک ها ۴۲۲
شاهین یوسف ۷۷۶، ۷۷۷، ۷۷۸
شاید شیطان ۶۸۱
شاینینگ ۵۹۹
شب ۷۷۹، ۶۶۹، ۷۲۶، ۴۲۹
شب آمریکایی ۶۷۷
شب افتتاح ۶۳۴، ۶۳۵،
شب ایگوانا ۵۰۴، ۵۲۶
شب برهنه ۶۷۲
شب بزرگ ۷۰۸
شب جشن عروسک ها ۲۱۹
شب جوان است ۶۸۴
شب چین ۴۸۴
شبح ۱۷۶، ۱۷۷، ۱۷۹، ۱۸۰، ۱۸۱
شبح آزادی ۵۰۹
شبح اپرا ۲۴۰
شبح جنگجو ۸۴۲
شبح مولن روژ ۱۵۲
شبحی اروپارا تسخیر می‌کند ۲۰۹
شب را به یاد آور ۳۳۸
شب زنده داری فینیگان‌ها ۱۲۷
شب سن لورنزو ۶۹۰
شب شگفت انگیز ۴۱۴
شب طولانی ۶۹۴
شب عریان ـ خاک اره و پولک ۶۷۳
شب کارناوال ۷۴۹
شب کاری ۷۴۶
شب مردگان زنده ۵۶۲
شب مقدس و دخترک ۱۶۱
شب و مه ۴۱۵
شب و مه در ژاپن ۸۴۳، ۸۴۴
شب‌های دکامرون ۱۶۷
شب‌های سپتامبر ۷۳۷
شب‌های سفید ۶۹۳
شب‌های کابیریا ۵۸۲، ۶۸۸
شب‌های وحشی ۶۸۴
شبی بر فراز کوه سنگی ۳۲۹
شبیخون اولزانا ۵۳۲
شبی در اپرا ۳۵۷، ۵۳۰
شبی در چهارراه ۴۱۶
شبی در کوه‌های لخت و عریان ۸۷۰
شب یک روزسخت ۶۲۴، ۶۶۱، ۶۶۴، ۷۰۹، ۷۱۰
شبی که با مود گذراندم ۶۷۹
شپیتکو لاریسا ۷۵۸، ۷۶۳
شپیسی، فرد ۸۵۷، ۸۵۴
شجاعت عادی ۷۳۸
شچدرین‌ها ۴۷۲
شچورس، نیکولای ۴۶۷
شخصیت‌های تازه و جوان ۷۳۵
شرتزینگر،ویکتور ۲۲۸
شرر، نورما ۸۶۵
شرف ۱۶۱

شرف خانوادهٔ پریتزی ۵۲۷
شرک،ماکس ۱۷۸
شرم ۶۷۳
شرمن ۳۸
شرم و موج بلند ۸۵۶
شروتر ورنر ۷۲۷، ۷۳۰
شرودر، باربت ۶۶۴
شروود، رابرت ای. ۲۹۳
شروین، گای ۶۴۳
شری، دور ۵۲۵
شری، رام چاندرا ۴۷۹
شریف،گورن ۷۷۰
شری، کریشنا ۴۷۹
شزوکا،میه چسلاو ۱۳۳
شش ساعت در جوگجا ۸۰۹
ششلول‌ها و جامعه ۳۵۰
شصت سال پرشکوه ۴۳۳
شطرنج باز ۱۵۲
شعبده بازی در شهر ۴۸۹
شعر دریا ۴۶۷
شعله ۱۶۰،۴۷۹
شعله رنج ۸۴۱
شعله و پیکان ۵۳۲
شغل ۶۸۷، ۵۲۵
شفت ۵۹۳
شفرین،لالو ۶۶۲
شکار ۶۹۹،۷۰۲
شکار انسان ۶۶۴
شکاربان سیلور فورست ۴۵۳
شکارچی آلپ ۱۷۰
شکارچیان ۷۰۱
شکارچیان رستگاری ۲۶۲
شکارچیان قاچاق ۷۰۰
شکارچیان میلیون ۷۶۸
شکارچی سفید ۵۵۳
شکارچی گوزن ۷۱۲
شکار روباه ۳۲۹
شکار شیر با تیر و کمان ۶۲۱
شکر ۸۲۴
شکری، جمیل ۷۷۹
شکری،جمیل محمد ۷۷۹
شکسپیر ۸۴۲، ۸۶۷، ۳۰۶، ۵۱۷، ۵۲۲، ۵۳۴، ۷۲۶
شکست ایده‌های قدیمی ۸۲۰
شکل مردانه ۵۹۹
شکم یک آرشیتکت ۷۱۵
شکننده قلب‌ها ۱۴۴
شکوفه‌های پژمرده ۱۸۴، ۲۲۸
شلزینگر، جان ۶۵۶، ۷۰۷، ۱۰۱،۶۶۴
شلندروف، فولکر ۷۲۱،۷۱۹،۷۲۹،۶۷۸،۷۱۸
شلوغش نکن ۴۴۰
شله زینگر ۷۱۰
شله زینگر ،لئون ۳۲۲
شلیک‌ها در گذرگاه کاراچ ۷۶۵
شلینگنسیف کریستف ۷۲۹
شما باید تو فیلم‌ها باشید ۳۲۴
شمارش معکوس ۵۴۸
شماره ۷ ۶۴۷
شما فقط دوبار زندگی می‌کنید ۷۱۰، ۲۳۹
شمال ۲۰۰۱ ۶۶۵
شمال از شمال غربی ۸۸۵، ۳۷۰، ۳۱۰، ۳۷۱
شمشوم جرج ۷۷۸
شمشیر آتشین ۱۹۰
شمشیر بازی تبعیدی ۳۰۲
شمشیر زن یک دست ۸۳۰
شناسایی یک زن ۶۶۹
شنبه شب در حومهٔ شهر ۵۹۱
شنبه شب و یکشنبه صبح ۷۰۶
شنستروم،کارل ۱۹۱
شنک ۶۷،۱۰۶،۲۷۱
شنک ،جو ۲۶۵، ۲۷۱
شنک ،جوزف ام. ۶۷
شنک ،نیک ۶۷
شنک،نیکولاس ۵۲۵، ۵۳۳
شنگ، کانگ ۸۱۸، ۸۱۶
شنگلای،نیکلای ۲۱۲
شنل ۲۱۱
شنیتسلر ،آرتور ۱۷۱
شوئنبرگ ۶۵۷، ۱۲۵
شوآیی،وانگ زیائو ۸۲۶
شوارتز، آرتور ۳۶۱
شوارتزنبرگ فرانتز خاویار ۷۲۰
شوارتزنگر،آرنولد ۵۶۶
شوارتز،هانس ۱۸۵
شوارنس،موریس ۲۱۳
شوالیه، موریس۳۵۴، ۱۵۴، ۸۰، ۲۹۴، ۴۱۰، ۴۳۵، ۴۱۵، ۳۵۹
شوایک در اسارت روس ها ۴۵۷
شوایک در جبهه ۴۵۷
شوایک در لباس شخصی ۴۵۷
شوایک سرباز خوب ۷۴۱، ۶۵۰، ۴۵۷، ۴۶۰
شوب ،اسفیر ۱۲۱
شوبرت ۲۲۰،۲۲۸،۲۲۹
شوبرگ،آلف ۵۱۵
شوتز، هلگا ۷۳۵
شوچیکو ۴۸۸
شود زاک ،ارنست. بی. ۱۱۹
شورت ،اچ. و. ۱۱۴
شور زندگی ۳۶۳،۵۳۳
شورش ۵۹۲
شورش اکتبر ۸۲۰
شورش بی‌دلیل ۸۳۹،۵۳۳، ۶۰۰
شورش در کشتی بونتی ۳۲۰،۵۲۲
شورش کین ۵۲۸
شورش ماهی گیران ۱۳۰
شور و تصویب ۵۷۸
شورین ۲۱۲
شوستاکوویچ،دیمیتری ۱۰، ۲۳۱
شوستروم ۱۹۳،۱۹۴،۸
شوستروم،ویکتور ۸، ۱۹۱، ۱۹۲، ۱۹۳، ۱۹۴، ۳۲۳، ۵۴، ۸۵، ۲۴۴،
شوفتن، اوگن ۴۱۰
شوق به یاد آوردن ۷۱۴
شوقی، خلیل ۷۷۹
شوکشین، واسیلی ۷۵۶، ۷۵۳
شولبرگ ،بی. پی. ۲۷۱
شولوخوف میخائیل ۷۵۱
شوماخر ،اسرائیل ۲۱۵
شومان،ویلگوت ۵۱۵
شومت ،هانری ۱۲۷
شومن ۶۲۰
شومیاتسکی ،بوریس ۶۱
شونتزل، راینهولد ۴۵۱،۴۴۹، ۱۸۳، ۱۸۱
شوهران ۶۳۴،۶۳۵
شوهر دلخواه ۴۵۱
شهامت حقیقی ۳۵۱
شهامت واقعی ۳۴۸
شهدای عشق ۷۳۸
شهر بزرگ ۲۱۱،۲۴۰
شهرت ۶۰۶
شهر زنان ۶۸۸
شهر سفید ۷۶۷

شهر عشق و امید ۸۴۴
شهر غم ۸۳۸
شهر فریه ۵۲۷
شهر قاتل ۷۷۱
شهر ما ۳۰۶،۲۸۰
شهر مرزی ۲۶۶
شهر نقره‌ای ۸۵۸
شهروند ۴۶۸
شهروند بزرگ ۴۶۹،۴۶۸
شهوت ۵۷۰،۸۸۷
شهوت انگیزی افعی ۲۱۹
شهوت در غبار ۳۴۹
شهیدثالث، سهراب ۷۲۹
شیاطین ۷۱۲
شیپمن ارنی ۸۶۵
شیخ سفید ۴۲۹، ۶۸۸
شیراز ۴۸۲
شیرایی،کانزو ۲۱۶
شیرر ،داگلاس ۲۵۷
شیررو ۲۳۲
شیررو ،نورما ۲۷۸
شیرسنگی ۶۴۸
شیر شاه ۶۵۳، ۸۹۲
شیرلاک ۱۶۵
شیر و ترانه ۶۵۰
شیرهای جوان ۵۲۲
شیر هفت سر دارد و سرهای قطع شده ۸۷۴
شیطان بوآنا ۳۱۸،۵۲۳
شیطان جسور ۲۰۵
شیطان را بزن ۵۲۶
شیطان زن است ۲۶۲، ۲۹۰
شیطان سفید ۸۷۴
شیطان صفتان ۴۱۶
شیطان فرانکستاین ۴۴۴
شیطان و خانم جونز ۲۸۰
شیطان و راهبه ۷۴۱
شیفته دوربین ۷۴۴
شیگولا، هانا ۷۲۰
شیلد کراوت،رودلف ۲۱۴
شیلر ،چارلز ۱۱۹
شیلر،فردریش ۴۴۷، ۷۳۳، ۷۳۲، ۱۸۰، ۱۶۹
شیلوک ۲۱۴
شیلین ژو ۸۲۸،۸۲۷
شیمازو ۴۹۶
شیمازو،یاسو جیرو ۴۹۱، ۴۹۶
شیمن، ژیگان ۲۱۵
شیموزو، کوکو ۴۹۶، ۴۹۷
شیمیزو،هیروشیّ ۴۹۵
شین ۵۵۳،۳۴۹
شیندلر ۶۱۰،۶۱۱، ۵۶۵
شیندو،کامتو ۴۹۷، ۱۵۰
شینزی ،سومای ۸۴۷
شینودا، ماساهیرو ۸۴۱، ۸۴۳
شیومی، چیکو ۶۳۹

ص

صائب ژوسلین ۷۷۸
صاحب حاد ۷۷۹
صاحب کودک ۱۳۹،۱۳۸
صاعقه ۴۹۸
صالح ۷۷۸
صالح، ابوسیف ۷۷۹
صالح، توفیق ۷۷۸
صالح،طیب ۷۸۰
صبحانه ۶۴۱
صبح بخیر بابل ۶۹۰
صبح به خیر پکن ۸۲۴، ۸۲۵
صبح خونین ۸۲۵
صحبت در مناظرهٔ یانان ۸۱۴
صحرای تاتارها ۶۹۲
صحرای سرخ ۶۶۸
صحنه‌های شکار از باواریای سفلی ۷۱۹
صحنه‌هایی از زندگی واقعی ۱۴۴،۱۳۸
صحنه هایی از یک ازدواج ۶۷۳
صدا ۷۷۲
صد اسلحه ۵۹۲
صدای ضعیفی می‌آید، هنوز زنده است ۷۱۴
صدای ماه ۶۸۸
صدف و کشیش ۱۳۱
صفر کیلومترها ۷۱۴
صف شاهان ۲۴۳،۲۸۰،۲۸۱،
صلات ظهر ۳۴۹
صلاح الدین ۷۷۸، ۷۷۷
صلح و عشق ۵۰۶
صلح و فراوانی ۶۴۵
صورت زخمی ۳۶۶،۵۵۸
صورتک جن ۶۹۵

ض

ضدتراست ۳۸
ضرب آهنگ‌های رنگ ۱۲۳
ضربهٔ شیطان ۶۰۱

ط

طاس بازی ناتمام ۵۸۴
طاعون در فلورانس ۱۷۷
طاق نصرت ۲۸۱
طالع نحس ۶۵۷
طبق قانون ۲۱۱
طبقهٔ کارگر به بهشت می‌رود ۶۹۴
طبل حلبی ۶۷۱، ۷۲۳
طبل‌ها بر فراز موهاک ۲۷۳
طرح‌ها ۶۳۹
طرحی برای زندگی ۲۲۵
طعم عسل ۷۰۷
طلاجویان ۳۵۵،۳۵۷
طلاجویان برادوی ۳۵۴،۳۵۵
طلاق به سبک ایتالیایی ۶۹۲، ۶۹۳
طلای کولانگاتا ۸۵۵
طلای ناپل ۴۲۲،۴۲۶
طلب گوویتلام ۸۵۸
طلسم شده ۲۸۱، ۳۰۷
طلوع ۱۷۸،۴۹۲
طناب ۳۷۰
طناب اعدام ۵۵۲
طوفان ۴۲۸،۲۸۰،۵۷۶
طوفان برفراز آسیا ۲۱۱
طوفان بر فراز تاتراس ۴۶۰
طول موج ۸۷۱،۵۷۵، ۶۴۱
طیف پاییزی ۶۴۸
ظلمت طولانی ۸۴۷

ع

عابر متخلف ۳۲۶
عازم غرب ۳۵۰
عاشق ۶۸۵
عاشقان موسیقی ۷۱۲
عاشق غریب ۷۶۴
عاشق یک ترک شدم ۷۷۲
عامل پایدار ۷۴۴
عباس ۷۹۹
عباسف، شکرت ۷۶۵

عباس ک. ا ۷۹۸، ۷۹۹
عبدالجابر، والی ۷۷۵
عبدالسلام، شادی ۷۷۸
عبدالسید، داود ۷۷۸
عبدالناصر، جمال ۷۷۷
عبدالوهاب، محمد ۷۷۵
عبور از پاریس ۳۶۸، ۴۰۸
عثمان سمبنه ۷۸۲،۷۸۳،۷۸۴، ۶۲۱
عدالت برتر از همه چیز ۲۰۲
عدالت کور ۱۹۰
عذاب ۶۹۱
عرصهٔ رویاها ۵۳۲
عرفی وداد ۷۷۴
عروس ۷۶۵
عروس پایاپای ۳۰۲
عروس عوضی ۴۵۵
عروسک بزرگ پسرش ۸۳۶،
عروسک زنده ۴۹۰
عروسک گردان ۸۳۸
عروسک‌ها ۲۰۴
عروس مرات است ۷۷۱
عروس‌های دراکولا ۴۴۴
عروسی ۷۳۸
عروسی خرس ۲۱۲
عروسی خون ۷۸۰
عروسی در جلیله ۷۸۰
عروسی دوشیزه بولمان ۱۵۳
عروسی روبزال ۱۷۴
عروسی زین ۷۷۹
عروسی سرخ ۶۷۷
عروسی سلطنتی ۳۵۶
عروسی ماریا براون ۷۲۰،۷۲۱
عزل ۸۵۸
عزم ۷۷۵،۷۷۶
عزیز ۷۱۰
عزیز دل منی ۳۲۵
عزیزم ۳۵۵،۳۷۲
عزیمت ۱۸۵
عشاق ۴۱۹،۵۷۷، ۷۰۴، ۶۷۹
عشاق مصلوب ۸۴۱
عشق ۲۳۲، ۷۳۸
عشق ابدی ۸۳۰،۸۳۱
عشق از مرگ هم سردتر است ۷۲۰
عشق بر همه چیز پیروز است ۱۸۸
عشق بزرگ ۴۴۷
عشق بی پایان ۸۳۰
عشق پیروزمند تورژانسکی ۲۰۳
عشق جاودانی ۱۵۹
عشق خدا ۳۶۳
عشق در بیست سالگی ۷۴۰
عشق در شهر ۴۲۷
عشق روی بال ۶۴۸
عشق زن سرخپوست ۳۴۵
عشق ژان نی ۱۸۴
عشق سراغ اندی هاردی می‌رود ۲۷۵
عشق سوزان من ۴۹۲
عشق ممنوع ۷۷۲
عشق من ۵۷۷
عشق من، والپرزو ۸۷۹
عشق و روزنامه نگاری ۱۹۴
عشق و شور ۴۵۷
عشق و کاربراتور ۱۵۴
عشق و مرگ ۵۶۴
عشق و مرگ و شیطان ۴۴۷
عصر شور ۵۰۲
عصر طلایی ۱۲۹،۵۰۸،۵۰۹،
عصر ملودی ۳۲۵،
عصیان میمی استوور ۳۷۳
عضلات آهنین ۶۰۷
عطر نیلوفر سپید ۲۲۱
عطش ۵۶۲، ۶۶۳
عطش ابدی ۷۹۹
عقاب اسرار آمیز ۴۷۶
عقابی با دوسر ۶۶۸
عقده فردریکوس ۱۸۳
عقل و منطق قبل از شور و شوق ۸۷۱
عقوبت الهی ۲۱۴
علامت تجاری همسر او ۵۰۶
علامت شانگهای ۲۶۲
علاءالدین ۶۵۵
علوش،مرزوق ۷۸۰
علویه برهان ۷۷۸
علی بابا و چهل دزد بغداد ۴۷۴،۴۸۰
علی، یک مشت زن ۶۲۵
عموی آمریکایی من ۶۷۹، ۶۸۲
عموی من آنتوان ۸۶۶
عناصر نشانه شناسی ۸۸۴
عنکبوت ۳۶۲
عنکبوت‌ها ۱۷۷
عهد کازیمو دو مدیچی ۵۷۵

غ

غارتگر ۶۰۸، ۶۰۷
غاز احمق ۳۲۹،۳۳۰
غایب ۶۸۰
غرامت مضاعف ۲۹۵،۳۰۷،۳۳۸، ۶۵۷، ۷۰۵
غرب چگونه تسخیر شد ۳۱۸
غرب زان زیبار ۲۴۰
غرب وحشی ۳۴۳
غرق شدن در شماره‌ها ۷۱۵
غریب ۱۵۲
غریب آشنا ۷۰۸
غریبه‌ای از فضا ۶۵۴
غریبه یا عشق و مرگ ۲۱۴
غریزهٔ اصلی ۵۸۰
غزنوی،رفیقه ۴۷۵
غصه‌های تازه و جوان ۷۳۱
غصه‌های ورتر جوان ۷۳۵
غلاف تمام فلزی ۵۳۷
غلام سیاهان می‌رقصند ۵۸۴
غلام سیاه ها ۵۸۴
غم و دلسوزی ۶۸۳
غم‌های شهر ممنوعه ۸۲۷
غیر مکانیکی ۸۰۴

ف

فئر فردریک ۴۶۰
فابر ساتورنن ۴۱۰
فابره ،مارسل ۱۵۶، ۱۰۴
فابری زولتان ۷۳۹
فابیولا ۴۲۳
فاتالیس،گلوریا ۳۵۳
فاحشه ۶۸۹
فاحشهٔ کوچولو ۱۴۳
فاحشهٔ من ۶۳۶،۶۳۷
فاخته ۲۸۰
فاد ،المر ۳۲۳
فارست گامپ ۶۵۵
فارغ التحصیل ۷۱۲
فارل ،چارلز ۸۶
فارنهایت ۷۱۱
فارنیاست فلیس ۶۹۵
فاروقی هارون ۷۲۹

فاریناچی روبرتو ۴۲۱
فازندا،لوئیز ۱۰۸
فاسبیندر راینر ورنر ۷۶۷، ۷۲۱، ۷۲۸، ۷۱۹،۲۴۷، ۵۵۳
فاستر، جودی ۵۶۰،۵۶۱
فاستركين،چارلز ۵۳۴
فاس،ورونیکا ۷۲۱
فاس، ورونیکا ۷۲۰
فاشیسم عادی ۷۵۳
فاکس، جیمز ۷۱۱
فاکس، مایکل جی ۵۹۷
فاکس،مایکل جی. ۸۶۵
فاکنر،ویلیام ۵۸۹
فالک، پیتر ۶۳۵
فالک، فلیکس ۷۴۴
فالکونتی ۱۵۲
فالکه ۸۰۵،۴۷۹
فانتازیا ۳۲۲،۳۲۵،۳۲۷، ۳۲۸، ۶۴۸، ۶۳۱
فانتوما ۳۶۵،۱۳۸،۱۳۹،۱۴۰، ۱۴۱، ۴۰
فاندا،جین ۵۸۰
فاند، پیتر ۵۹۸
فانفان، لاتولیپ ۴۱۸
فانگ فانگ زیائو ۸۲۹
فانوس سرخ ۸۱۹
فانوس سرخ را برافراز ۸۲۱
فانو، میشل ۶۶۰
فانون، فرانتس ۸۷۴
فانی ۴۱۲
فاورا، اتاکار ۴۶۰
فاوست ۳۵۳،۱۷۸،۱۸۱،۱۸۴، ۶۵۰
فایفر، میشل ۵۶۰
فتح بهشت ۶۷۴
فتولیا، وارگاس ۵۱۰
فجر نفرین‌شدگان ۷۸۰
فدر ژاک ۱۴۶، ۴۱۰، ۴۱۳، ۴۱۱، ۱۴۷، ۱۵۳،۴۱۰،
فدر،کارل ۱۴۹
فرار ۶۶۱
فرار به سوی پیروزی ۵۲۷
فرار در آخرین لحظه ۱۴۳
فراری ۵۰۴،۵۶۵، ۵۹۷
فراری از شیکاگو ۴۴۸
فراریان ۴۴۸
فراست، ویل ۴۴۹
فراسوی، فراسو ۵۰۲
فراگا ،ایریبارن مانوئل ۶۹۷
فرامپتون، هولیس ۵۷۵
فراموش شدگان ۸۸۰،۵۰۴، ۵۰۸
فرامین ۸۶۶
فران، آندرا ۱۷۴
فرانتز، استن ۴۸۲
فرانتسویچ باور،اوژنی ۱۹۶
فرانتیشک ۴۵۷
فرانچسکا ۴۰
فرانچسکو ۴۲۷
فرانچسکو رابال ۸۷۴
فرانچسکوی، آسیسی ۶۹۴
فرانچوت، تون ۳۷۲
فرانچیا، آلدو ۸۷۹
فران ،ریمون ۱۰۴، ۱۵۶
فرانژ، ژرژ ۴۱۱، ۶۷۹
فرانسوا،روسای ۴۱۰
فرانسوی من چه خوشمزه بود ۸۷۳
فرانسیس ۲۵۶
فرانسیسکا ۱۳۳،۴۶۱
فرانسیسک،پیترو ۴۲۸
فرانسیسی، پیترو ۶۹۴
فرانک ۳۱۶
فرانک، تاشلین ۳۲۲،۵۳۹
فرانک، ترینگ ۵۰۱
فرانک ،چرچیل ۳۰۰
فرانک، رابرت ۶۳۹
فرانکستاین ۲۲۸،۲۲۸
فرانکشتین ۷۰۰
فرانکلین ، ام. ۱۷
فرانکلین هایمر،جان ۵۳۳
فرانکنشتاین ۱۷۴
فرانکو ۶۹۷،۶۹۸،۷۰۵،۵۰۴،۵۰۸
فرانکو،کریستالدی ۶۹۳
فربنکس ۲۰۴،۶۴،۷۸،۸۱،۴۹۸،۵۳۲
فربنکس جری ۵۴۷
فربنکس جونیور،داگلاس ۳۰۲
فربنکس ،داگلاس ۶۳، ۶۶، ۷۸، ۸۱، ۸۲، ۱۱۰، ۱۴۸، ۱۵۰، ۱۸۴، ۲۶۵، ۴۸۰
فرتنز ۱۰۵
فرجام یک کشیش ۷۳۸
فردا،ریکاردو ۶۹۴
فردای بهتر ۸۳۴
فردریک ۶۶،۴۴۷
فردی ۴۲۱
فردی،فرانسیس ۷۱۰
فردی ،لوییجی ۶۱
فردینان ۱۵۶
فردیناند ۸۳
فررا، جوزپه ۶۹۴
فرر، لافیت ۵۱
فرزندان پامیر ۷۶۳
فرزندان سلطنتی ۷۳۳
فرزندان هیچ کس ۱۶۱
فرزند یک مرد مرده ۱۹۰
فرس‌نای، پیر ۴۱۲، ۴۱۴
فرشتگان آلوده ۵۳۸
فرشتگان دوزخ ۳۱۲
فرشته ۲۲۵
فرشته آبی ۱۸۴،۲۹۰،۱۷۶،۱۷۷،۲۶۲،
فرشته سپید ۳۴۰
فرشته و زن ۸۶۶
فرشته‌های گناه ۴۱۸
فرشته‌های وحشی ۶۰۳
فرشتهٔ خیابانی ۴۸۶
فرشتهٔ نابودگر ۸۸۰
فرعون ۷۴۲
فرگولی ،لئوپولدو ۱۵۵
فرلینگ ۳۲۴
فرماندهان خونین ۵۱۰
فرمانروایی سیصد ساله خاندان رومانوف ۱۹۶
فرمان‌های سرّی ۱۹۰
فرمپتون ۶۴۱
فرناندر دیوید ۱۸۸
فرناندز ۵۰۴،۵۱۰
فرناندز،امیلیو (ال ایندیو) ۵۰۴، ۵۱۰
فرناندل ۴۱۰،۴۱۳،۴۱۸، ۶۸۵، ۶۹۴
فرناندو ۸۷۹
فرنچل، آنتونن ۴۵۶
فرند، چارلز ۴۳۹
فرنسیس ،ایو ۱۵۲
فرنک، تامس ۳۲۵
فرود پرندهٔ سیاه ۶۴۴
فرودگاه ۶۲۲
فروشنده ۶۲۰
فرولیش، کارل ۴۵۱، ۱۷۷
فروند ،کارل ۱۲۰

فروید ۵۲۶، ۶۹۱
فروید،زیگموند ۳۷۲
فرهنگ گلایه ۶۱۳
فریاد ۴۲۹، ۶۶۹
فریاد پیروزی شیطان ۲۰۴
فریادها و نجواها ۶۷۳،
فریادی در تاریکی ۸۵۴
فریب خورده ۳۵۱، ۵۵۲، ۷۷۸
فریتیس، ارنو ۱۷۶
فریچ ۱۸۵
فریچ ،مارتین ۲۶۴
فریچ ،ویلی ۴۴۸، ۴۵۲
فرید ۲۷۲، ۲۷۸
فرید،آرتور ۳۵۹، ۳۶۱، ۳۶۲، ۲۷۲، ۲۷۷، ۳۰۱، ۵۳۳
فریدا ۸۷۹
فریدا، لوییزا ۴۲۴
فریدکین، ویلیام ۶۶۴
فریدمن، استل ۶۲۷
فریدهوفر ،هوگر ۳۰۴
فریرز، استیون ۸۹۸، ۷۱۵
فریز-گرین ،ویلیام ۲۱
فریک، مارتین ۴۶۰،
فریلنگ ،فریتز ۳۲۲،۳۲۳
فریمن،گاسدن ۵۴۵
فرینس ، هری ۱۰۱
فصل خورشید ۸۳۹
فصل محبوب من ۶۸۳
فصلی در هاکاری ۷۷۲
فصول ۷۶۴،۶۳۳
فقط فرشتگان بال دارند ۳۳۲،
فقط فکر نکن عربده می‌کشم ۷۳۴
فقیر اما زیبا ۴۲۸
فکل، دورا ۲۱۵
فکور ۱۵۰،۱۵۱،۱۵۲
فکور ،هانری ۱۴۴
فلاهرتی ،رابرت ۱۰، ۱۱۳، ۱۱۵، ۱۱۷، ۱۱۹،۱۱۷، ۱۲۱، ۱۲۲،۶۲۱
فلاهرتی ،لورنتس ۳۰۶
فلایانو،انیو ۴۲۲
فلایانوانیو ۴۲۹
فلچر، کریشن ۵۲۳
فلدمک ۱۲۴
فلد ،هانس ۱۸۱
فلش گوردن ۱۴۱
فلمن،مارتین ۸۶۸
فلوت سحرآمیز ۶۷۳
فلوت گاوچران ۸۱۸
فلورمان،ارنست ۱۹۱
فلیستی، فرانچسکو ۱۵۵
فلیستی،فرانس ۱۸۸
فلیستی،فرانسلیا ۷۴
فلیشر ۳۲۳
فلی‌شر، دیو ۹۸، ۳۲۱
فلی شر ،ماکس ودیو ۹۸
فلیشرها ۳۲۱،۳۲۵
فلیشمان، پیتر ۷۱۹
فلیکس گربه ۳۲۲
فلیکس، ماریا ۵۱۰
فلیکس،میرونر ۷۵۱
فلین ،ارول ۲۷۴
فلینتسون‌ها ۵۶۵
فلینی، فدریکو ۴۲۹، ۵۶۴،۸۰۵، ۴۲۸، ۳۰۷، ۵۱۳، ۶۶۷،۶۸۷،۶۸۸
فن استرنبرگ ، جوزف ۱۷۶، ۱۸۱، ۲۶۲، ۲۷۵، ۲۹۰
فنتون، جرج ۶۵۷
فنی، برایس ۳۵۴
فنیک،بارتون ۴۴۲
فوات، اوزکینی ۷۶۸
فوت، یورگ ۷۳۶
فوجی ۸۱۹
فوجیتا، توشیا ۸۴۶
فوجی،شیستسوایوا ۲۱۷
فوجی ،کوزابورو ۲۱۶
فودار ۸۰۱
فور، ادویگ ۴۱۸
فوربس، برایان ۷۱۲، ۷۰۷
فورتینی،فرانکو ۴۲۷
فورد ۸۸۳، ۸۹۱، ۳۴۶، ۵۱۸، ۷۰۲
فورد، آلکساندر ۴۵۸، ۲۱۴
فورد، استرلینگ ۱۰۷
فورد، جان ۱۳۷، ۳۱۴، ۳۱۵، ۳۱۷، ۳۳۳، ۳۳۸، ۳۴۶، ۳۴۷، ۵۰۴، ۵۱۰، ۵۱۸، ۵۳۱، ۵۳۸،۳۶۷، ۶۰۱، ۵۹۹
فورد ،رادر ۲۷۵
فورد ،فرانسیس ۱۳۷
فورد،گلن ۶۰۰
فورد، هریسون ۶۱۳، ۵۶۳
فورد ،هنری ۲۷۳
فوردی ۳۵۰
فورزانو جو آچینو ۴۲۱
فورسایت بیل ۷۱۶، ۷۱۳، ۵۳۲
فورست ۱۸۹
فورستانو ۶۹۴
فورستر ای. ام ۷۱۵، ۸۹۹
فورست،ویلی ۴۵۱
فورست،ویلیام ۲۲۸
فورمبی جرج ۴۳۲، ۴۳۱، ۴۴۱
فورمن ۷۴۶
فورمن، کارل ۴۴۰
فورمن، میلوش ۷۳۷،۷۳۸،۷۴۲،۷۴۵
فورمن ،هنری جیمز ۲۹۱
فورنیر، کلود ۶۲۳
فوری،مارکو ۶۸۷
فوسکو ۳۷۲
فو شن ۸۱۸
فوفی گافردو ۴۲۲
فوکس،ویلیام ۱۷۸، ۶۰، ۶۶،
فوکو میشل ۶۲۸
فوگت ۱۷
فوگل ۷۳۵
فوگل فرانک ۷۳۴
فولر،ساموئل ۳۶۵،۳۳۸،۵۱۸،۵۳۱
فولر، ساموئل ۶۰۱، ۵۳۱، ۶۲۷
فولر ،مری ۱۳۷
فولکر، هاینی ۴۴۷
فون،آکرن رابرت ۷۲۷
فون استرنبرگ ۱۸۵، ۳۶۵
فون استروهایم ۷۴، ۲۴۴
فون بارنهلم،مینا ۷۳۲
فون،بورسودی ادوارد ۴۴۷
فون تروتا مارگارت ۷۲۸
فوندا،پیتر ۵۲۸
فونس ،الاف ۱۷۴
فون سیزرپی،آرزن ۱۸۳
فون، کراکاو ۲۱۴
فونگ، الن ۸۳۳
فون گرلاخ، آرتور ۱۷۷
فون هوفمانشتال ،هوگو ۱۷۱
فونیکس ۶۴۸
فویاد ۱۳۸، ۱۳۹، ۱۴۴، ۱۴۶، ۱۵۱، ۱۵۳،

۱۵۴، ۵۶، ۹، ۱۴۰، ۱۵۷، ۱۹۰، ۸۴، ۱۰۴
فوی ،برایان ۲۷۱
فهرست آدریان مسینجر ۵۲۶
فیتزسیون ۱۵
فیتز کارالدو ۷۲۲
فی ری ۸۶۵
فیسک ۶۳
فیشر ،باد ۹۸
فیشر،کارل ۱۶۷
فیشر کوزن،هانس ۳۲۹
فیشنگر ۳۲۸، ۳۲۹، ۱۲۶، ۱۲۷، ۱۰۲، ۳۲۷، ۶۳۱،۶۴۷
فیشینگر ،اسکار ۳۲۵،۳۲۷
فیگوروآ ۵۱۰
فیگوروآ،گابریل ۵۰۴
فیلادلفیا ۳۳۶، ۶۱۳
فیلادینگ هنری ۷۰۹
فیلبان ۴۳۳
فیلدز،دبلیو. سی. ۵۳۰
فیلدز گریسی ۴۳۱، ۴۳۴، ۴۳۵، ۴۳۷، ۴۴۴، ۴۳۵، ۴۳۴
فیلدز ،و. س. ۱۱۲
فیلد سید ۴۳۱
فیلمبردار بیکار ۱۷۰
فیلم شماره ۱۰ و ۱۱ ۶۴۷
فیلم شمارهٔ ۱ و ۲ ۶۴۷
فیلنی ۴۲۹
فیلیپ، ژرار ۷۳۳
فیلیپ، ژرار ۴۱۸، ۶۷۸
فیلیپ،سارده ۶۸۶
فیلیپ کمپ ۲۳۳، ۲۴۳، ۵۳۳، ۵۲۳
فینکل،هنریک ۲۱۴
فینی آلبرت ۷۰۶،۷۰۷،۷۱۰،۳۴۶
فینی آن ،آلبرت لوین ۲۳۳
فیوس،پل ۴۵۸
فیه راموسکا،اتوره ۴۲۱

ق

قائم مقام بالتیک ۴۶۷
قاتلان در میان ما هستند ۴۵۳، ۷۳۲
قاتل بچه ننه ۵۹۸
قاتل در شمارهٔ ۲۱ زندگی می‌کند ۴۱۴، ۴۱۶
قاتلین ۴۴۰
قاچاق ۷۰۳
قاچاق حیان بین‌المللی ۲۲۰
قاچاقچیان مشروب ۱۸۸
قاعده بازی ۴۱۱، ۴۲۳
قانون تبهکاری ۳۳۲
قانون عفو ۱۴۳
قانون کهن ۱۷۹
قانون مرز ۷۷۰، ۷۷۲
قانون هوس ۷۰۳
قاهر ۷۷۶
قایق آفریکن کویین ۵۲۶، ۵۵۳
قبل از انقلاب ۶۸۹،۶۹۱،
قتل ۳۷۲، ۵۳۷
قتل دوک دوگیز ۲۳۰
قدرت ۶۱۷
قدرت احساس ۷۲۵
قدرت و افتخار ۲۴۲
قدیم و جدید ۲۰۶
قرارداد با طراح ۷۱۴
قرارگاه کومانچی ۳۵۰
قرار ملاقات با آنا ۸۸۹
قربانگاه ۸۶۴
قربانی ۴۴۴
قربانیان الکل ۱۴۴
قربانیان شهوت ۷۶۸
قربانی بی‌گناه ۷۷۴
قربانی سال نو ۸۱۶
قربانی گنه گنه ۱۴۳
قریشی ۸۹۸
قصاب ۶۷۷
قصر جن زده ۶۰۲
قصرهای متروک ۴۵۶
قصه‌ای از بی‌رحمی جوانان ۸۴۳
قصه جین منسفلید ۶۰۷
قصه عشق ناتمام ۷۷۳
قصه‌های قبل از خواب ۷۸۰
قصه‌های کانتر بری ۵۸۳
قصه‌های هوفمان ۴۳۵، ۴۳۷
قصهٔ قصه ها ۸۶۹، ۶۵۱
قصهٔ یک ماجرای عشقی ۶۶۸
قضیه گلایوتیس ۷۳۳
قضیهٔ ماتنی ۶۸۹
قطار اسرار آمیز ۶۷۵
قطار ایستاد ۷۵۹
قطار رویاها ۸۶۹
قطار زیرزمینی ۶۸۴
قطار سریع السیر شانگهای ۲۶۲، ۲۹۰
قطار گمشده ۱۳۷
قطار مردم ۴۲۳
قطارهایی که از نزدیک دیده می‌شوند ۷۳۷
قطعات ناطق ۸۶۹
قطعه سه نفری ۷۶۷
قطعهٔ مکالمه‌ای ۵۳۲
قطعهٔ ناتمام برای پیانو کوکی ۷۵۶
قلب آیمارا ۵۰۷
قلب پاس ۳۶۸
قلب سیاه ۵۵۳
قلب قصه گو ۳۲۶
قلب کوچکی از طلا ۴۵۶
قلب می‌خواهیم چکار؟ ۷۱۴
قلب والدین ۸۲۹
قلب وفادار ۱۵۳
قلب‌های جهان ۲۲۸
قلب‌های در جنوب ۵۸۷
قلب‌های مهربان و نیم تاج ۴۴۱
قلعه آپاچی ۳۴۶، ۳۴۹
قلعه یکم ۶۴۴
قلم هانری ۵۱
قلهٔ زابریسکی ۶۰۳،۶۶۸،۶۷۴
قوهای سفید ۷۶۵
قوی عاشق ۶۷۸
قهرمان ۸۰۸
قهرمان انتقام ۴۹۶
قهرمانان چگونه ساخته می‌شوند؟ ۱۵۸
قهرمانان دوتایی ۸۳۱
قهرمانان کلی ۵۰۴
قهرمان محلی ۷۱۳، ۵۳۲
قهوه خانهٔ ماه اوت ۵۲۲
قهوهٔ تلخ ۸۱۰
قیطان جادویی ۸۲۴

ک

کائس، آنتون ۷۲۱، ۷۲۳
کائوس ۶۹۰
کائول، مانی ۸۰۳، ۸۰۵، ۸۰۶
کائه ری یاما،نوریماسا ۲۱۹
کابارهٔ ولتر ۶۳۱
کابارهٔ هند ۶۲۷
کاب ،ایروین اس. ۳۴۶

کاب ،ایروینگ ۵۶، ۱۲۰
کابر کاستین ۶۲۵
کابوس قبل از کریسمس ۶۵۳
کابوس‌ها و رویاها ۳۲۸
کابوهای تنها ۶۳۶، ۶۳۷
کابوی پناهنده ۸۱۱
کابوی نجیب زاده ۵۰۷
کابوی نیمه شب ۶۶۴
کابویی در آفریقا ۵۵۱
کابیریا ۱۴۶، ۱۵۷، ۱۵۸، ۱۶۰، ۶۹۴
کاپرا ،فرانک ۱۱۲، ۲۷۹، ۳۳۸، ۱۰۸، ۷۱۳
کاپلان ۶۸۵
کاپلانی ۱۴۴، ۱۴۶،
کاپلانی ،آلبر ۱۴۳
کاپلان، یوسف ۷۶۸، ۷۷۰
کاپور ۷۹۹
کاپور چاندها ۴۸۲
کاپور،راج ۴۷۷، ۴۸۲
کاپون ،آل ۲۹۱
کاپیتان آمریکا ۱۴۱
کاپیتان مارول ۱۴۱
کاتالان ۷۰۱
کاتالینی، آلبرتو ۶۶۳
کاترین ۱۵۲
کاترینا،بلوم ۷۲۹
کاترین شرافتمند ۴۱۴
کاتز ۶۸
کاتز ،سام ۶۸، ۶۹، ۷۱
کاتز ،گراهام ۱۶۴
کاتزنبرگ جفری ۵۶۱
کاتن به هارلم می‌آید ۵۹۳
کاتن ،جوزف ۲۷۶
کاتن کلاب ۵۹۶
کاتیا ۴۱۱
کار ۱۵۳
کاراگاه رادیو ۲۰۸
کارآموزی دادی کراویتز ۸۶۸
کاراته کید ۶۰۶
کاراکس،لئوس ۶۸۴
کارامپ، فریتز ۷۷۵
کارانوویچ، جان ۷۴۵، ۷۴۶
کاراولان،ماتو ۴۸۱
کارپنتر جان ۶۶۰، ۵۶۲
کارت ۴۱۰
کارت حزبی ۴۶۸
کارتر ،نیک ۱۴۳، ۱۶۵
کارتن پولین ۴۱۰
کاردار،ای. آر. ۴۷۵
کار درست را انجام بده ۵۵۹، ۶۰۹، ۵۹۵
کاردینال ۵۶۸
کاردیناله، کلودیا ۶۷۴، ۶۹۳، ۶۹۲
کارراس، انریک ۴۴۲
کارگردان دریا ۱۴۷
کارگردان کور ۷۲۵
کارل،ارنست هوگو ۱۸۵
کارل، استالینگ ۳۰۰، ۳۲۲
کارل بریل ،جوزف ۲۲۳
کارل، رنه ۱۴۴
کارل،ژیل ۸۶۶
کارل هارتل ۱۸۵
کارلی، الینور ۲۲۶
کارمن ۶۸۹، ۳۲۸
کارمن به خانه می‌آید ۴۹۷
کارمند دولت ۷۷۴
کارمن،رومن ۵۰۸
کارمن و سرخ‌ها ۴۲۳
کارمیتز مارین ۶۷۰، ۶۸۳
کارمی ،ماریا ۱۵۹
کارناتاکا ۷۹۶
کارنتور،ادی ۳۵۴
کارنو استنلی ۶۳۰
کارنو ،فرد ۱۰۳، ۱۱۰
کارنه، مارسل ۳۶۵
کارنه مارسل ۶۸۳، ۴۱۰، ۴۱۱، ۴۱۳ ، ۳۶۸
کارو ۷۳۵
کاروان سالار ۳۴۹
کاروان نمایش ۳۵۶، ۳۵۸، ۳۶۱،
کاروان‌ها ۴۱۱
کارور،ریموند ۵۴۸
کاروزو ۲۴۷
کارول ۴۱۸
کارول ،مادلین ۲۵۶، ۳۰۲
کارولی،ماک ۷۳۸، ۷۳۹، ۷۴۱، ۷۴۴،
کارولین ۶۲۹
کارولینا ۸۸۰
کارولین عزیزم ۴۱۸
کارونانیدی، ام. ۴۸۱
کاریات، رامو ۷۹۸، ۷۹۹
کارینگر ،رابرت ال. ۳۱۴
کاریه، برو ۶۲۳
کازابلانکا ۱۷۲، ۲۵۳، ۲۷۶، ۳۰۴، ۳۰۵،
کازالیس ۱۰۳
کازان ،الیا ۲۴۷، ۵۲۲، ۵۲۸
کازانوا ۱۵۲، ۲۰۴، ۶۸۸
کاسانا،ریکاردو ۱۶۰
کاساویتس،جان ۵۷۵، ۵۹۲، ۶۳۹، ۶۳۴
کاستر،باب ۳۴۵
کاستلانی ۴۲۵
کاستلانی،رناتو ۴۲۴، ۴۲۷
کاستلو ۲۸۲، ۶۰۱
کاستلو ،موریس ۴۰
کاستوریکا امیر ۷۴۵، ۷۴۶
کاسرینی ،موریو ۱۵۹
کاسل،سیمور ۶۳۵
کاسنلو ۵۹۷
کاسوما، جایا ۸۰۹
کافکا ۵۷۱
کافمن،آرکادویچ ۲۰۵
کافه ۱۷۷
کافه تئاتر ۶۸۲
کافه جامایکا ۱۷۶
کافه چینی لوئیجی ۶۹۲
کافهٔ بغداد ۷۲۹
کافهٔ کوچک ۱۵۳
کافی اسی ۸۵۸
کاگبرن ،روستر ۳۴۸
کاگنی ۳۷۲، ۲۶۶، ۵۹۸
کاگنی،جیمز ۲۷۴، ۳۶۱، ۳۶۶
کاگه موشا ۸۴۲
کالابریا ۱۵۶
کالاتوزف، میخائیل ۱۲۱، ۵۷۳، ۷۴۹، ۶۹۳،
۷۵۲
کالاس، ماریا ۷۲۷
کالامایی، کلارا ۴۲۴
کالبوس، اسکار ۴۴۸
کالدر ۳۵۱
کالر، پارکر ۸۶۹
کالریسیان، لاندو ۶۱۵
کالسکهٔ طلایی ۵۱۵
کالسینا ،ویتوریو ۱۵۵
کالم ۳۷، ۴۰
کالموس ۱۷

کالموس ،هربرت ۱۶
کال ،میلت ۳۲۵
کالو، سایمون ۵۵، ۲۳۰
کالو، فریدا ۸۷۹
کالووی ،کب ۳۲۳
کالیک، میخائیل ۷۵۲
کالیگاری ۱۷۹، ۱۸۰،
کالینا ،ویتوریو ۱۱۴
کالینز ،آلفرد ۳۱،۱۰۳
کالینز،ویلکی ۳۷۲
کالینو ۱۴۳
کالیو، بروک ۲۶۲
کامپانیل ۴۲۲
کامپاینز، نینا ۶۸۱
کامپسون ،بتی ۱۶۴
کامدن،بتی ۳۵۹
کامران،حسنی ۷۷۵
کامرشپیل ۱۸۱
کامرون، جیمز ۸۶۵،۶۰۲،۶۰۵
کامرون ،یان ۳۶۶
کامرینی، دین ۴۲۵،۴۲۳، ۴۲۵، ۴۲۶
کامرینی، ماریو ۴۲۰
کاملیای زمستانی ۲۱۹
کامنکا،الکساندر ۲۰۱
کامیل ۲۳۳، ۳۳۶
کامیلا ۸۸۰
کامیلهٔ برنهارت و گاربو ۳۲۲
کامینسکا،ایدا ۲۱۴،۲۱۵
کانال ۷۴۰
کاناموری، بانشو ۴۹۰
کانتان،پی. نیلا ۴۸۱
کانتینفلاس ۵۱۰
کانتی ننتال ۱۷۰
کانث، مینا ۱۸۸
کاندیدای منچوری ۵۹۲، ۶۵۷
کانربروس ۶۳۹
کانری ۷۱۰
کانس ۱۴۷
کانکلین ،چستر ۱۰۸
کانوریتنو مایکل ۶۶۱
کانون ۶۴۸
کانویک ۷۳۹
کانویکی ۷۳۸
کانینگهام، مرس ۶۳۲
کاوائو،کنیچی ۲۱۶
کاوادینی، آلساندرو ۶۲۹
کاواشیما،یوزو ۸۴۰
کاوالروویچ، یرژی ۷۴۱،۷۴۲
کاوالروویچ،یرگی ۷۳۹
کاوالکانتی ،آلبرتو ۱۳۰،۱۵۳، ۱۲۰، ۴۳۹، ۲۹۹
کاوالیه، آلن ۶۸۰
کاوانی، لیلیانا ۴۵۴، ۶۹۴
کایر،راس ۴۴۴
کایسلر، هدی ۴۵۷
کایگه،چن ۸۲۱، ۸۲۶،۸۲۲، ۸۴۹
کبراورده ۷۲۲
کبرای بلوند ۶۴۰
کبریت ساز آمریکایی ۲۱۵
کپلی، ونس ۴۶۷
کتاب شن ۶۵۴
کتی به خانه برگرد ۷۱۱
کجا می‌روی ۱۴۳، ۱۵۷، ۱۵۸
کخ،رابرت ۴۴۷
کراب ،جک ۳۵۱
کرازبی بینگ ۵۴۵،۳۵۹
کراس ۱۴۴
کراس ۱۴۴
کراسلند ،الن ۲۵۶
کرافتز استیون ۸۴۹
کرافورد ،جون ۲۴۱، ۲۷۶، ۲۷۸، ۳۳۶، ۳۳۸
کراکائر ،زیگفرید ۱۷۵،۱۸۱، ۴۴۹
کرالا ۷۹۹
کرالی ،هانس ۶۳
کرامر،استنلی ۵۹۰
کرامول ۷۱۲
کرانبرگ، دیوید ۸۶۷
کرایتون، چارلز ۴۴۱
کرایتون، مایکل ۶۶۱
کرتژ، میهالی ۴۵۵
کرتیز، مایکل ۵۹۹، ۴۵۵، ۳۶۹
کرتیس ۳۷۳
کرتیس ،تونی ۳۰۹، ۵۹۰، ۴۴۰
کرتینتی ۱۴۳، ۱۰۴
کرتین ،هنری ۳۱۹
کرجتا ۶۹۹
کرساکف ،دمیتری ۱۵۳
کرسته، رنه ۱۴۶
کرسین،میریام ۲۱۵
کرک ۲۱۵
کرکانتون ۱۴۶
کرگدن ۴۴۰، ۶۵۱
کرم‌های ابریشم بهاری ۴۸۶
کرن،جروم ۳۵۷،۳۵۶
کرندال ۳۲۳
کرنسکی ،الکساندر ۱۲۱
کرن،کورت ۶۳۸
کرنگلد ،اریک ۲۶۱، ۲۳۰،۲۵۳،۳۰۳
کروآک جک ۶۳۹
کروپ ۱۷۵
کروز،تام ۶۰۸،۶۱۲
کروزو،رابینسون ۵۰۸
کروکودایل داندی ۸۵۵،۸۵۸، ۸۵۹
کروگر ۳۶۸
کروگر،اوهم ۴۴۸
کروگر، ژول ۴۱۰
کروگ، مانفرد ۷۳۲
کرونین،ای. جی. ۴۳۸
کرویتر، رومن ۶۲۳
کره اسب سرخ ۳۰۶
کریپن ،فرد ۳۲۷
کریتس ۳۷۲
کریتس،آلن ۳۷۲
کریتنی ۱۵۶
کریتیان ،هانری ۱۸
کریتینتی ۱۴۳
کریر ژان، کلود ۶۸۶
کریزنکی چک،یان ۴۵۵
کریزی کت ۳۲۴
کریزی ،گنگ ۴۳۱
کریژیتسکی ۲۰۸
کریسپ، دونالد ۴۴
کریستن ۶۲۲
کریستن آندرسن ،هانس ۳۳۰
کریستنسن ۱۹۴
کریستوس ۱۵۸
کریستیان،ژاک ۵۷۹
کریستیانی،ریتا ۶۳۳
کریستیانی ،کوئیرینو ۱۰۲
کریستی جولی ۷۱۱
کریستین ۶۷۸
کریستین، حکیم ۸۱۰
کریستین ، ژاک ۴۱۶

کریستین سن ،بنژامین ۱۷۶
کریسمس مبارک آقای لارنس ۸۴۴
کریسی، وایت ۱۶۵
کریشتوفوویچ ،یاچسلاو ۷۶۱
کریشنان ، پانچو ۴۸۱
کری ـ کری ۱۵۶
کریکس ۱۶۲
کریل ،جرج ۱۱۷
کریم،آرتور ۵۲۸
کریم، آرتور ۵۵۹
کری ،هری ۳۴۶، ۳۴۷، ۳۴۸
کسب و کار پرمخاطره ۶۰۶
کسوف ۶۷۸، ۶۶۸، ۴۲۹
کشتزارهای مرگ ۷۱۳
کشتن دورگو ۵۰۳
کشتن دوک دوگیز ۱۹۷
کشتن مرغ مقلد ۶۵۷
کشتن یک شرط بند چینی ۶۳۴،۶۳۵
کشتی به راهش ادامه می‌دهد ۶۸۸
کشتی به راهش ادامه می‌دهد ۶۹۳
کشتی سفید ۴۲۳
کشتی گیر ۷۷۲
کشمشی در آفتاب ۵۹۱
کشمیری،حشر ۴۷۷
کشوری دیگر ۷۱۳
کشیش بخش حاشیه شهر ۱۹۴
کشیش پرنده ۵۳۷
کفارهٔ گوستابرلینگ ۱۹۴
کفر قاسم ۷۷۸
کفش گمشده ۱۸۰
کفش‌ها در آفتاب ۴۲۳
کفش‌های قرمز ۴۳۵
کلئو از پنج تا هفت ۶۷۹، ۸۹۰
کلئوپاترا ۱۴۴، ۵۲۷، ۵۶۸
کلارک، باب ۸۶۶
کلارک،شرلی ۵۹۲، ۶۳۹
کلارک ،لس ۳۲۵
کلارک ،لسلی ۲۹۴
کلارندون ۱۶۶
کلاغ ۴۱۴، ۴۱۵، ۶۰۲، ۵۹۸
کلاغ‌ها و گنجشک‌ها ۶۸۷
کلان ۵۸
کلاویه کریستین ۶۸۵
کلاه آراسته بی‌گل روی کوه پرواز می‌کند ۲۲۰
کلاه بلند ۳۵۷، ۳۳۷
کلاه حصیری ایتالیایی ۱۵۴
کلاه سبز ۳۴۸
کلاه سیلندری ۳۰۱
کلاه کشیش ۴۲۵
کلایز سنت،آرتور ۲۳۱
کلاین ۳۷
کلاین ،ادوارد ۱۰۸
کلاین ،جرج ۱۵۷
کلاین، گرهارد ۷۳۳
کلاین ،ویلفرد ۲۴۳
کلایو، بروک ۳۶۷، ۱۶۴
کلدوبری ۶۸۶
کلدول،جیمز ۵۹۰
کلر ۱۲۸، ۴۱۰، ۴۱۶، ۲۹۹
کلر،جانستون ۸۸۵
کلر، دنی ۶۸۵
کلر، دورس ۶۸۵
ـ کلر، رنه ۱۱۲، ۱۲۴، ۱۳۹، ۱۴۷، ۲۹۴. ۲۹۸
کلر ،سنت ۱۰۸
کلکته ۸۰۵
کلمان، رنه ۴۱۱، ۴۱۵
کلمان، ماری ۱۰۴
کلمان، میره ۱۴۳
کلمبو ۶۱۰
کلمبیه ۱۴۹، ۱۵۴
کلمبیه ،پیر ۱۴۹
کلمپت ،باب ۳۲۲،۳۲۳
کلمت، کلارک ۳۲
کلمنتاین عزیزم ۳۴۶، ۳۴۹
کلمنت، میگه ۱۰۴
کلمنته ارزوکو ،خوزه ۵۰۴
کلنشمیت ،ای. اف ۱۱۶
کلودت، کلبرت ۲۹۴، ۲۲۵
کلورت، فیلیس ۴۴۲
کلوزو ۴۱۶
کلوزو، هانری ژرژ ۴۱۶
کلوزو،هانری ژرژ ۵۷۹
کلوس ۱۳۸
کلوگه ۷۱۸،۷۱۹،۷۲۵،۷۲۶،۷۲۸،
کلوگه آلکساندر ۷۱۸،۷۱۹،۷۲۱
کلی بی‌پروا ۸۵۷
کلیپس ۱۴۳
کلی،جین ۳۵۹، ۳۶۱
کلیچ،لودویک ۱۸۵
کلید طلایی ۴۵۷
کلیدها ۷۳۵
کلیفورد، اودتس باروک ۴۴۰
کلی، محمدعلی ۶۲۵
کلیموف ۷۵۹
کلین ویلیام ۶۶۹
کلیور، الریج ۶۲۴
کماری،کوسوم ۴۷۴
کمال، حسین ۷۷۸
کمال، طاهر ۷۷۲
کماندو ۶۰۷
کمپ، پل ۴۴۹
کمپ، فیلیپ ۴۴۰، ۴۵۱
کمپل، مارتین ۶۶۱
کمپیون، جین ۸۵۷، ۸۵۸، ۸۵۹، ۸۶۰، ۶۷۴
کمدیا دلارته ۱۰۵، ۱۰۳
کمدی بلوار ۱۵۳
کمدی شیطانی ۷۰۲
کمدی ناتمام ۸۱۶
کمروها ۱۵۴
کمستاک ،دانیل‌فرست ۱۶
کمک ۶۶۴، ۷۱۰
کمل دانلد ۷۱۲
کمونیست‌ها ۶۷۰
کمیسر ۷۵۳،۷۵۵،۷۵۹
کمیسر جدید ۱۸۹
کمیکا ۱۴۲، ۱۰۳
کنار نور روحانی ۲۱۹
کنایسل ،ماتیاس ۷۱۹
کنت ۴۶۱
کنتس شهوت ران ۴۲۷
کن جی. هال ۵۰۱
کندی ۶۱۹
کندی ،ادگار ۱۰۸،۱۰۹
کندی،بایرون ۸۵۴
کندی ،برت ۳۵۰، ۵۳۸
کندی، جان ۸۶۵، ۶۵۵
کندی،جان.اف ۵۷۵، ۶۱۸
کندی ،دارلینگ ۶۳۶
کندی ،ژوزف. پ. ۱۴۱
کندی، کاتلین ۶۱۰
کنز، پیتر ۴۶۳
کنستانتین ادی ۴۱۶، ۲۴۷، ۲۱۲

کنسرت بی‌مزه ۳۲۲
کنسرت تقاضا ۴۴۷
کن کن فرانسوی ۳۶۸، ۵۱۵، ۴۱۸
کنون ۳۲۲
کوئن ۶۰۰
کوئن، هرمن ۶۰۰
کوئومین تانگ ۴۸۶، ۴۸۷،۴۸۵
کوئیمادا ۶۷۰
کوئینزلند ۸۵۳
کوآک ۸۱
کوان تاک، هینگ ۸۲۹
کوباخیدزه،میخائیل ۷۶۳
کوبال ۲۳۲
کوبریدزه، لانا ۷۵۸
کوبریک، استنلی۵۶۸،۹۱، ۵۲۲، ۵۳۷، ۵۹۹، ۶۶۰،۷۱۰،۶۲۴،۶۰۳،۶۶۳،۶۵۵
کوبس ۶۳۹
کوبلبرگ ۴۴۸
کوبلکا،پیتر ۵۷۵
کوبلکا، پیتر ۶۴۰،۶۳۸
کوبو ۸۴۳
کوبی ۷۰۹
کوبیسم ۸۳
کوبیک ۳۲۶
کوپر ،گاری ۲۹۰
کوپس ،کلیتون ۲۹۵
کوپل، باربارا ۶۲۶
کوپلند ۳۰۶، ۳۰۷،
کوپلند ،آرون ۳۰۶
کوپولا۵۴۳، ۵۶۲، ۵۶۳، ۵۸۰، ۴۳۷، ۶۵۷،۶۰۲،۶۰۳
کوپولا،فرانسیس فورد ۵۳۹،۵۹۶، ۵۶۲، ۷۲۴
کوپولا،کارمین ۱۶۰، ۱۵۸،
کوپولا،کارمینا ۲۳۳
کوتار، رائول ۵۷۰، ۵۷۳، ۶۸۶
کوتافاوی، ویتوریو ۶۹۴
کوتانی،هنری ۲۱۹، ۳۴۹
کوتاهش کن ۷۳۷
کوتاه کردن ۷۴۳
کوتاه و بلند ۱۹۱
کوترل، بیل ۳۲۵
کوتز، هلموت ۴۴۹، ۴۵۳
کوتس ،کلود ۳۲۵
کوتوزوف ۴۷۱
کوتیرز آلثا، توماس ۸۷۵
کوچف ۸۶۸
کوچف، تد ۸۶۸
کوچف، تد ۸۵۰
کودال ،ژان ۱۳۱
کودایل، داندی ۸۴۹
کودکان مان را آموزش دهیم ۶۲۶
کودکان هیچ کس ۴۲۸
کودک پاریس و داستان یک دانشجوی سال دوم نیروی دریایی ۱۹۰
کودک وحشی ۶۷۷
کودکی ایوان ۷۵۱، ۷۵۲، ۷۵۳، ۷۵۴، ۷۵۵، ۶۹۲
کودکی در انتظار ماست ۶۳۴، ۶۳۵
کودلکسی استفان ۵۷۴
کودی ۳۴۳
کودی هارا،کیزابورو ۲۱۹
کورئوگرافی ۳۵۵
کوران ۴۸۴
کورانت کورت ۴۱۰، ۳۶۸
کوربت ۱۵
کورتاسار اکتاویو ۶۲۴
کورت بویس ۱۰۵، ۱۱۲
کورتز،استنلی ۵۳۴
کورتز، هرنان ۷۰۴
کورتنی ،پت ۲۴
کورتنی، تام ۷۰۷
کورت، ویل ۳۲۸
کورت، هرلث ۱۸۳
کورتیس ۵۲۳
کورچاگین،پاول ۷۵۰
کوردا الکساندر۴۳۱، ۴۳۲، ۴۵۵،۷۱۳،۴۳۳، ۴۵۰،۲۸۰،۳۲۹،۵۱۲،۵۱۷
کوردا، زولتان ۴۳۵
کوردا، ساندور ۴۵۸
کوردای ۲۶۲
کورساکف، ریمسکی ۴۷۲
کورسو، گرگوری ۶۳۹
کورکودایل داندی ۲ ۸۵۵
کورکورانه ۷۰۸
کورمن، ادوارد ال. کان ۶۰۰
کورمن، راجر۵۹۸،۶۰۰،۶۰۲،۶۱۰، ۸۹۶، ۶۰۱
کورنگولد ۳۰۱، ۳۰۴
کوروتاای پیی جی و جوجیرو ۴۹۰
کوروساوا،اکیرا۸۹۱، ۵۱۸، ۸۴۲، ۴۹۷، ۵۵۲، ۵۶۲، ۷۶۵، ۸۴۲، ۸۴۱
کوروکو، نوماتا ۴۹۰
کوروماتنگو ۲۲۰
کوروو جیلو، پونته ۶۹۳،۶۹۴
کوری، دایان ۶۸۵
کوریسماکی آکی ۴۳۷،۶۷۵
کوزان، اوغلو ۷۷۲
کوزما،جوزف ۴۱۴
کوزن ،فیشر ۳۲۹
کوزه ۷۶۳
کوزینتسف ۲۰۸، ۲۱۱، ۲۱۲، ۲۳۱،۲۰۹، ۶۵۷
کوزینتسف،گریگوری ۲۰۵، ۲۰۸،
کوسامبی، د. د. ۸۰۴
کوسیوژکو در نبرد راکلاویچ ۴۶۱
کوفته قلقلی ۸۶۶
کوفمن ۱۱۸
کوفمن ،دنی ۱۲۰
کوفمن ،دیوید آبراموویچ ۱۱۸
کوفمن ،میخائیل ۱۲۰
کوک ،آلیستر ۷۸
کوکتل ۵۶۵
کوکتو، ژان ۱۲۸، ۱۲۹، ۱۷۸، ۳۱۰، ۶۴۷، ۴۱۴
کوکلالس ۵۸
کوکو ۳۲۳
کوکوی خلاف کار ۳۲۱
کوگان،جکی ۲۷۲
کول ۱۰۱
کولارد، سیریل ۶۸۴
کولاژی ۶۳۸
کولبرگ ۴۴۸، ۴۵۲
کول پورتر ۳۵۶، ۳۵۷
کولپی، هانری ۶۸۰
کولت ۱۴۷، ۲۹۴
کول، داری ۴۱۸
کولر، چارلز ۵۴۵
کولشف ۱۳۳، ۲۰۳، ۲۰۵، ۲۰۸، ۲۰۹، ۲۱۱، ۱۱۸، ۴۶۸، ۲۴۶، ۲۰۰، ۲۳۶
کول و مک کی ۹۶
کولهاس، کلاین ۷۳۴
کولهاس، ولف ۷۳۵
کولهاس، ولفگانگ ۷۳۴،۷۳۶

کولهان، شاموس ۳۲۱،۳۲۴
کوله، وامپه ۱۸۴
کولیج ۶۶
کولیج، مارتا ۶۰۹
کولی و آقا ۷۰۹
کوماتسو، هیروشی۸۳۹، ۸۴۲، ۸۴۴،۲۱۶، ۲۲۰، ۴۸۸
کومار ،اشوک ۴۷۷
کومار، اوتام ۸۰۲
کومار، دیلیپ ۴۷۷
کومار ،راج ۴۷۵
کومار، شاهاتی ۸۰۶، ۸۰۵
کوماری،راجا ۴۸۰
کوماری،مانتیری ۴۸۰
کومال، گاندار ۸۰۴، ۸۰۵
کومای، کن ۸۴۷
کومبوی بزرگ ۶۶۲
کومکو، اورابه ۴۸۸
کومنچینی،لوییجی ۴۲۵،۴۲۸، ۶۸۷
کومولی ،ژان ـ لویی ۳۱۷
کونارد ،گریس ۱۳۷
کونا، کاهیرا ۸۳۹
کونان بربر ۵۶۳،۶۰۷
کونچالوفسکی، آندری ۷۵۳، ۷۵۶، ۷۶۳، ۷۴۹، ۷۵۶، ۷۵۸
کوندرا، میلان ۷۳۸
کوندی، ریچارد ۸۷۰
کونر، سلز ۸۸۰
کونز ۲۷۰
کونکی ،ویتوا ۵۷۵
کونیگ ۸۶۴
کونیوسکا، مارک ۷۱۳
کوواچ، اندراش ۷۳۹
کووالسکی،استنلی ۵۲۲
کووالندف ۱۸
کووان، تام ۸۵۸
کووایچ،آندراش ۷۳۹
کووی، پیتر ۶۷۳
کوهستان‌های وحشی ۸۲۴
کوهن ،جک ۲۷۳، ۵۲۸
کوهن ،جی. جی. ۲۷۱، ۲۷۵
کوهن،لئونارد ۵۴۸
کوهن ،هری ۲۷۳
کوهو، دمن ۸۷۰
کویچ، نووا ۴۵۶
کویچیوس، زالا ۷۴۹
کویر،یکادزه ایراکلی ۷۶۳
کویسکی کارول ایرژی ۴۵۸
کویل آبی ۷۹۹
کوین، برانلو ۴۸
کوینگز، مارک ۱۵۳
کوین، مارشان ۸۹۰
که کوکوچانل ۵۱۶
که هستی ۷۶۷
کی ۹۰۰۰ ۶۵۴
کیائورلی ۴۷۲
کیادیا ۷۶۷
کیارینی لوییجی ۴۲۴، ۴۲۱
کیارینی،لوییجی ۴۲۵
کیب و خانم میلر ۵۷۸
کیتسز، جیم ۳۵۰
کیت سه انگشتی ۱۶۵
کیتون ۱۴۵، ۶۷، ۷۳، ۱۰۹، ۱۱۲، ۳۳۹
کیتون ،باستر ۶۷،۱۰۶،۱۰۷،۲۴۴، ۳۳۳
کیج، جان ۶۳۲،۶۳۷، ۱۳۴
کی‌چیرو، تسوجی ۴۹۰
کیدور،شیرو ۴۸۹
کیرال، اردن ۷۷۲،۷۷۳
کیرسانوا ،ایرنیا ۱۴۰
کیروف ۴۶۹
کیریو، رایاما ۸۴۰
کیست که در می‌زند ۸۹۶
کیستون ۱۰۹
کیسکوک کینو شیتا ۸۴۱
کیشلوفسکی، کریستف ۷۳۸،۷۴۴،۷۴۶،۸۹۸، ۷۳۹
کیشور رای آپاندرا ۸۰۰
کیفتبی ۱۶۱
کیکوگورو، اونوئه ۲۱۶
کی لارگو ۵۲۶
کیل،پالین ۵۳۴
کیل، جان ۶۳۹
کیلج ۱۷۵
کیلر،روبی ۳۵۵
کیلیباپف ۷۶۷
کیم،آرکالی ۶۹۱
کیمبا، امپراطور جنگل ۶۵۳
کیمبال ۳۲۵
کیمسن ،مک ۳۲۲
کین ۲۰۳
کین، جیمز ۵۷۷
کینسکی، ناستازیا ۷۳۶
کینکس ۷۲۴
کینگ، آلن ۸۶۴
کینگ کنگ ۶۵۵،۶۵۷، ۳۰۱
کینلی ،مک ۲۸
کین، مایکل ۷۱۰
کینو شیتا،کی سوکه ۴۹۷
کینو، گاسا ۴۸۹
کیوکر ۳۳۶
کیوکر ،جرج ۶۳۷،۳۳۶، ۲۷۲
کیونگ،لیو ۸۱۸
کیویا، مغازه لباس فروشی ۲۱۷، ۲۲۱، ۴۹۲
کیویچ ماکلاد ۴۶۱
کیوین برانلو ۲۳۳

گ

گئورگ ۱۸۸
گئورگی ۴۶۵، ۴۷۰
گئورگی ،دانیلا ۷۵۲
گابریلینو ۱۶۰
گابن، ژان ۳۶۸، ۴۱۴، ۴۱۸، ۴۱۱،۴۱۳، ۶۸۳، ۶۸۵
گابور، پال ۷۴۴
گاتاک ۸۰۴، ۸۰۵، ۸۰۶،
گاتاک، ریتویک ۷۹۸، ۸۰۴، ۴۷۸
گاد ۳۹
گاد، اوربن ۳۹،۱۹۰
گادیو ،تونی ۳۴۰
گارا، هانری ۴۱۰
گاربو ۲۳۳، ۳۷۶، ۳۰۸، ۵۷۷
گاربو ،گرتا۳۳۶،۶۵۵،۱۹۲، ۱۹۴، ۲۳۲، ۸، ۵۴، ۸۰، ۲۷۷، ۲۳۲،۲۵۸،۲۲۵
گاردان ۴۶۱
گاردان، پولیوس ۴۶۱
گاردکنف،هیلده ۱۷۷
گاردل ،کارلوس ۵۰۹، ۵۱۱
گاردنر ،الکساندر ۱۱۳
گاردنر، دیوید ۲۷۲، ۲۷۷
گاردین ۱۹۸، ۲۰۳، ۲۰۵
گاردین،ولادیمیر ۲۰۳
گاردین،یانکوف ۲۱۵، ۲۱۳

گارسن، کانین ۳۳۶
گارسون ،گریر ۲۸۲
گارسیا،ماریو ۸۷۵
گارفیلد ۵۹۸
گارلند ۳۵۹، ۲۷۲
گارلند،جودی ۲۷۲، ۲۷۵، ۳۵۹، ۳۶۱، ۶۳۴
گارنت، تونی ۷۱۱
گارنت، تی ۳۶۹
گاری‌بالدی ۴۲۳
گازارا، بن ۶۳۵
گازمن،پاتریشیو ۸۷۹
گاس ۱۵۱
گاسپار، پی‌یر ۶۷۸
گاست جونیور ،لویی ۵۹۴
گاسترون ۲۳
گاستین ۱۵۲
گاسکینو ۷۵۶، ۷۶۶
گافن، دیوید ۷۱۶
گالری شبانه ۶۱۰
گالونه سوا آوا ۴۵۶، ۴۲۳
گالونه، کارمین ۴۲۳
گالی پولی ۸۵۵، ۸۵۶
گالیزیو ۶۳۷
گالیور جدید ۳۲۵
گامبا سوا ۷۸۵
گامون رومئو بوستی ۱۰۳
گامون، لویی ۴۰
گان،الکسی ۱۱۸،۲۰۸
گاندی ۸۰۶، ۴۷۹، ۵۹۷
گاندی،ایندیرا ۸۰۳، ۸۰۷
گانس آبل ۶۸۵،۱۲۷، ۱۴۶، ۱۴۹، ۱۵۲، ۲۳۳، ۴۱۱،۴۱۰،۱۲۴،۹۱،۲۴۶،۳۱۲
گانگولی، دیرن ۴۷۸
گانهٔ لانگ ۲۳۱
گانیسان،سیواجی ۴۸۱
گانینگ ،تام ۲۶
گانیور ،جانت ۸۶
گاو ۶۵۲
گاو خشمگین ۸۹۶، ۸۹۷، ۵۶۵، ۶۱۲، ۷۷۰
گاوراس کوستا ۶۸۱
گاو زندانی ۴۱۸
گای ،آلیس ۱۳۸
گایداروف،ولادیمیر ۲۰۱
گای، دیو ۷۸۲
گایس ،لدا ۱۶۱
گتاری ۴۱۵
گتاری،ساشا ۴۱۲
گتینوی اکتاویو ۶۲۴
گدار،ژان لوک ۳۵۳،۳۱۹،۵۱۷،۸۷۴، ۸۷۶، ۸۸۵، ۸۸۶، ۲۴۷، ۵۱۳، ۶۶۷، ۶۷۰، ۶۷۱، ۷۱۷، ۶۲۴، ۶۶۳
گدایان شاد ۲۱۵
گدسن، مارک ۶۱۰
گذر از میان دشت ۱۶۶
گذر از میسوری پهن ۳۴۹
گذران زندگی ۸۸۶، ۵۷۷
گذر به مارسی ۲۴۳
گذرگاه نورث وست ۲۷۸
گذرنامه ۴۴۱
گذرنامه به پیملیکو ۴۴۱
گذشته ۳۷۲
گراب ۵۷۶
گرابل ۳۰۸
گرات ،آنتون ۲۸۰
گرات،اکسل ۱۸۹
گراس ۳۲۹
گراس، گونتر ۷۲۳
گراسیمف ۷۶۳
گراسین، دیوید ۶۶۲
گراف، راجر ۶۲۷، ۶۲۸
گراف، رولاند ۷۳۵
گرامشی، آنتونیو ۴۲۸
گرانت ،کاری ۳۳۶
گرانت، کاری ۵۸۰
گرانده ۱۴۶
گراندهتل ۲۳۲
گران گینیول ۱۴۳
گرانوفسکی،الکساندر ۲۱۴
گراهام،گلوریا ۳۶۲، ۲۳۹، ۳۶۹
گربه‌ای در کیف دستی ۸۶۶
گربه مان برگشت ۸۷۰
گربه و قناری ۲۲۸
گربیل ،بتی ۲۸۲
گرت، براون ۵۷۳
گرترود ۱۳۳، ۱۷۶،
گرچن ۱۸۴
گرداب ۲۱۱
گردباد ۳۴۶
گردشی در ییلاق ۴۱۱
گردن بند ملکه ۴۰۹
گر،ریچارد ۵۹۴
گرسنه بمان ۶۰۷
گرشوین،جرج ۳۵۶
گرفتار ۸۵۸، ۳۰۲
گرگ ـ آدم آمریکایی در لندن ۵۶۲
گرگوریان،کرک ۵۲۵
گرمان،الکسی ۷۵۹
گرمای حاره ۷۶۳
گرمای شب ۵۹۱، ۵۹۲، ۵۹۰
گرمای محبوس ۶۰۳
گرملین‌ها ۶۱۰
گرمی زندگی ۲۱۹
گرمیون ،ژان ۱۵۳، ۴۱۰
گرن ۱۳۸
گرنت ،جو ۳۲۵
گرنت، مورنورو ۳۲۶
گرنیه ،روبرژول ۱۳۹
گروچه،آدولفو ۱۵۵
گرو،ژیل ۸۶۴
گرومان، دیوید ۷۰
گرومان ،سیدنی پاتریک ۷۰
گرون،کرت ۱۷۴
گرونه،کارل ۱۷۹
گروهبان ایکس ۲۰۴
گروهبان راتلج ۵۹۲
گروهبان یورک ۲۷۹، ۵۲۶
گروه پاگو ۱۸۰
گروه جیرایکا ۴۹۰
گروه زیبا ۳۶۸
گروه سرخ زنان ۸۱۸، ۸۱۹
گروه کینوکی ۱۱۸
گره‌گشا ۸۲۴
گریتا از اهالی رتس در خانه ما ۷۳۵
گریرسن ،جان ۱۱۳، ۱۳۰، ۸۶۲،۸۶۴، ۱۳۰، ۱۳۱، ۸۰۱، ۴۳۹، ۵۵۱،
گریز ۱۹۰
گریز دکتر گارال هاما از زندان ۱۹۰
گریسون ،کاترین ۲۷۵
گریسی ۴۳۴
گریفیث، دیوید۴، ۲۹۹،۱۲۵، ۲۰۴، ۲۲۱، ۲۲۸، ۲۳۰، ۴۲، ۴۳، ۴۴، ۴۵، ۴۶، ۴۷، ۴۹، ۵۴، ۵۵، ۵۸، ۸۲، ۹۱، ۱۰۷، ۲۳۶، ۲۴۱،

۲۴۶، ۲۸۰، ۳۳۹، ۵۸۵، ۵۸۷، ۱۳۲، ۴۱،
۴۲،۴۴،۴۶ژ۷ ۵۷، ۶۱، ۶۳، ۷۰، ۷۸، ۸۱، ۸۳،
۱۱۰، ۳۴۵
گریفیث ،ریموند ۱۰۸، ۱۱۲
گریفین، مرو ۶۱۰
گریگ ۲۲۳
گریما، هایله ۷۸۵
گرین ۲۱۵
گرین، آدولف ۳۵۹
گرین، استریت ۳۷۲
گریناوی،پیتر ۵۸۱،۷۶۱
گریناوی، پیتر ۷۱۴
گرین، باوم ۱۷۰
گرینبرگ، کلمنت ۶۳۲
گرینجر، استوارت ۴۴۲
گرین، جوزف ۲۱۴
گرین،سیدنی ۳۷۲
گرین کارد ۸۵۷، ۸۵۹، ۶۸۲
گرین،گراهام ۲۳۳، ۵۰۴
گرینیف ،ژاک ۱۴۹
گریو،گری ۵۳۲
گزارش ۸۶۴
گزارش از آلئوتیانز ۵۲۶
گزارش محرمانه ۵۳۵
گزافه گویان اورلند ۱۸۸
گسو فسکایا،الگا ۲۰۱
گشت گم شده ۳۰۱
گشتی در میان ابرها ۴۲۳، ۴۲۵،
گشتی صبحگاهی ۳۳۲
گشونک، اروین ۷۳۲
گلاس، فیلیپ ۶۶۲
گل ایرانی ۴۷۴
گل بداغ قرمز ۷۵۶
گلداسمیت، جری ۶۶۱
گلدبرگ، وویی ۶۰۹
گلدسمیت ۶۵۷
گلدشتین،زینا ۲۱۳
گلدفان، آورام ۲۱۳
گلدفیش ،سام ۴۸
گلد، فینگر ۷۱۰
گلدوین ۱۴۷، ۴۸، ۷۳، ۲۷۱،
گلدوین،ساموئل ۵۰۴،۵۳۱، ۲۷۱، ۲۶۵
گلنبوی بها ۷۶۹
گلوریا ۶۳۴، ۱۷۷، ۶۳۵
گلوکشتات ۱۹۱
گلوکشتات،ویلهلم ۱۹۱
گلوله‌ها برفراز برادوی ۵۶۴
گلوله هفتم ۷۶۵
گلویی پراز توت فرنگی ۷۴۵
گل‌ها و درختان ۳۲۱، ۳۱۲
گل‌های پاریس ۱۴۶
گل‌های مینا ۷۴۱
گلینکا ۴۷۲
گلینگ،جان ۷۱۰
گمانف رشید نو ۷۶۱
گمشده ۷۷۰، ۶۸۱
گم شده در ظلمت ۱۵۹
گناه ۷۷۸
گناهکار ۱۴۴، ۴۲۵
گناهکار دلپسند ۲۶۲
گنج آزتک ۵۰۵
گنج جزیرهٔ پرنده ۶۴۹
گنج سرآرن ۱۹۴
گنجشک ۷۷۷
گنج‌های حضرت سلیمان ۴۳۳، ۴۵۰
گنج‌های سیرا مادره ۵۲۶
گنده ۶۰۹
گنروکو چوسینگورا ۴۹۶
گوئیدوسیبر ۱۷۴، ۱۶۹
گواترا، کلود ۸۶۶
گواتزونی ،انریکو ۵۷،۱۵۷،۱۵۸
گوادرادو، لوئیس ۶۹۸
گوارا،آلفرد ۸۷۶
گوارشی، جیووانی ۶۹۴
گوانزالس ۷۰۴
گواهی فقر ۷۸۲
گ. و. ایر ۴۷۵
گوبرن،رومن ۷۰۴
گوبلز ۴۲۱، ۴۴۶، ۴۴۸، ۴۴۹، ۴۵۱، ۴۵۲،
۴۵۳، ۴۶۸، ۲۳۹، ۳۲۹،
گوپی سرخ دست ۴۱۶
گوته ۱۸۰،۷۲۴، ۷۲۶
گوجه فرنگی‌های سبز سرخ کرده ۶۰۹
گوچویی ۵۰۷
گودزیلا ۸۴۵
گودویچ، ماریا ۴۵۶
گودوین،هانیبال ۱۲
گورتن، جان ۸۴۹
گورچی، هنری ۶۶۵
گوردون، الکس ۶۰۰
گوردون ،روت ۳۳۶
گوردون، ویلیس ۵۶۴
گورکی ۸۴۲، ۴۶۵
گورکیانتس، روبن ۷۶۷
گورکی، ماکسیم ۸۰۴
گورن، ژان‌پی‌یر ۶۸۳
گوریاچف ۷۶۶
گوژپشت نتردام ۱۴۴، ۲۴۰
گوستا ۱۹۳، ۴۶۰
گوستارو، سرنا ۱۵۹
گوستاف ۱۹۳، ۱۹۴
گوستاویوسیکی ۱۸۵
گوشت و مهمیز ۶۰۰
گوشو ۴۹۷
گوفی ۳۲۱
گوگنهایم ۳۲۸
گوگول، نیکلای ۸۰۴، ۲۰۸، ۳۲۹، ۴۶۰
گوگول ها ۴۷۲
گولدونی ۵۱۷
گولم ۱۶۹، ۱۷۴،
گومری،داگلاس ۵۲۱، ۵۵۷
گومز، سارا ۸۷۷
گومز،سالس ۵۰۳،۵۰۶،۵۰۹،۵۱۱
گومز،مانوئل اوکتاویو ۸۷۷
گومون ۱۴۳، ۱۴۴، ۱۹۰، ۸۴، ۱۰۱،
گومون،لئون ۱۴۲، ۴۰
گونر،امیلیو ۵۱۰
گونزالس، فیلیپ ۷۰۱
گونزبرگ،میلتون ۵۲۳
گونس، اسماعیل ۷۷۳
گونگ، لی ۸۲۱
گونهٔ فورد ۳۵۱
گونی، ییلماز ۷۷۰
گویند، دوندیراج ۴۷۹
گویند، رائو تمب ۴۷۴
گه را،روی ۸۷۳
گهرمان،میشا ۲۱۵
گهواره گربه، خالکوبی گاو ۶۵۴
گیاه سمی ۲۱۸
گیبسون، مل ۸۵۴، ۵۶۱
گیبسون،ویلیام ۴۹۸
گیبسون ،هوت ۳۴۶

گی بلاش ،آلیس ۴۰
گیبل ،کلارک ۲۵۰، ۲۹۳، ۳۲۲، ۳۳۶،
گیبونز، سدریک ۲۴۲
گیتیز، جیک ۵۹۹
گیدال، پیتر ۶۴۲
گیدو، سیبر ۱۲۴
گیرال، سرجیو ۸۷۳
گیسو طلا ۴۰۹، ۴۱۸
گیش ۵۴
گیگتامورانو ۱۰۴
گیلبرت،ایوت ۱۸۴
گیلبرت،جان ۲۳۲
گیلبرت، لوئیس ۷۱۰
گیلدا ۶۹۸
گیلد سینه ۴۴۲
گیل، دیوید ۲۳۳
گیلگاد ۵۲۲
گیلیات، سیدنی ۴۳۹
گینزبرگ،ساموئل ۲۱۴
گینس، الک ۴۴۱، ۷۰۷
گینس، بارو ۱۶۷
گیوم ۱۵۶
گیوم ،فردینان ۱۰۴
گیونگ،لیو ۸۱۸

ل

لئوئه ۶۰۳
لئود ژان پی‌یر ۶۷۷
لئون ۳۵۰
لئونس ۱۴۴
لئونس در دهکده ۱۴۴
لئونه، سرجو ۳۴۲،۳۵۰،۵۵۲، ۵۳۸
لئونه ،سرجیو ۶۹۵،۵۳۸، ۵۵۲
لاباندرا ۳۶۸، ۴۱۱
لاپیس ۶۴۷
لاتوآدا، آلبرتو ۴۲۴،۴۲۵،۴۲۸،۶۸۸
لاتوسکا ۱۴۴
لات و لوت‌های لاوندر ۴۴۱
لاد،آلن ۵۲۸
لارسن ،اریک ۳۲۵
لارنس، دی. اچ ۷۱۲، ۳۵۴
لارنس ،فلورنس ۶۳، ۴۹، ۴۰
لارنس،گرترود ۳۵۳
لازار و کاردناس ۵۱۰
لازلو ،الکساندر ۳۲۷
لازلوبندیک ۶۵۹،۱۳۳
لازنبی، جرج ۷۱۰
لاساراز ۱۳۰
لاسالی، والتر ۷۰۷
لاستر،جان ۶۵۵
لاسکی ،جس ۲۷۱، ۲۷۹
لاشل ،جوزف ۳۲۰
لافتون،چارلز ۸۰
لافورد ،پیتر ۲۷۲
لافونته،هری ۵۹۰
لاک ،آلاکاریا ۱۱۷
لاکاسن ،فرانسیس ۱۵۱
لاکان، ژاک ۸۸۳
لاکاواکه ،گرگوری ۹۸
لاک پشت و خرگوش ۳۲۱، ۳۲۲
لاک،ساندرا ۵۵۲
لاکوود، مارگرت ۴۴۲
لاکی، لوچیانو ۶۸۹
لاگرانژ ،لویی ۱۴۹
لاگرلوف،سلما ۱۹۲،۱۹۳،۱۹۴
لاما، ابراهیم ۷۷۴
لاماتین ۱۴۷
لاماچ، کارل ۴۵۷
لامار، هدی ۴۵۷، ۲۷۲
لاماک، کارل ۴۴۹
لامبرت، لوتار ۷۲۷
لامبرت ،هری ۱۷۳
لامل ۸۴
لامل ،کارل ۳۸، ۴۰، ۶۰، ۶۳، ۶۶، ۲۶۷،
لاموریس، البر ۷۵۲
لاناترنر ۲۷۵،۵۹۹،۲۷۲
لاندر، فرانک ۴۳۹
لانگ ،چارلز ۵۳۸
لانگ ،فریتز ۳۱۹، ۱۷۷،۱۸۱،۲۹۹، ۸۸۶،
۳۶۵، ۳۶۹، ۱۲۴، ۱۶۹، ۱۷۶، ۱۸۰، ۱۸۴،
۱۹۱، ۲۳۶، ۲۳۸، ۲۳۹، ۲۹۰، ۳۰۷، ۵۳۵،
۴۱۰، ۴۵۳، ۳۷۰، ۱۷۷، ۱۸۰، ۱۸۱، ۲۳۹،
لانگفورد ۴۹۸
لانگفورد،ریموند ۴۹۸
لانگلوی، هانری ۴۱۱، ۶۷۹، ۵۱۸
لانگنهم ،فردریک و ویلیام ۱۱۳
لانگی،اتو ۲۲۹
لان،وو ۸۲۴
لاوانان دومینیک ۶۸۵
لاوتون ۵۵
لاوتون،چارلز ۱۷۶
لاودان ۵۱
لاوریتسن، لاو. ۱۹۱
لای ۱۳۱
لایزن ،میچل ۲۷۹
لایسن ۲۹۰
لایگتی جرج ۶۶۳
لایلا ۱۸۹
لایل،لوته ۴۹۸
لای، لن ۱۳۰، ۱۳۳
لای ،ولن ۱۲۴
لباس پوشیدن فرانسوی ۷۱۲
لباس مکش مرگ ما ۵۸۰
لبخندهای یک شب تابستان ۶۷۲،۶۷۳
لبوویسی،ژرار ۶۳۸
لبهٔ جهان ۴۳۵
لبهٔ شهر ۵۹۱
لبیش ،اوژن ۱۵۴
لحظه بی‌پروایی ۳۰۲
لخدرحمینه، محمد ۷۸۰
لذت ۴۱۸، ۳۰۲، ۳۰۳، ۵۷۷
لذت‌های تن ۸۴۴
لربیه، مارسل ۱۴۷، ۲۰۴، ۴۸، ۲۴۵،۱۲۷،
۱۵۲، ۱۵۳، ۴۱۰، ۴۱۱
لرمیت، تی‌یری ۶۸۵
لروی، مروین ۳۶۶، ۲۷۷، ۳۵۴
لزلی، الفرد ۶۳۹
لژه ،فرنان ۱۰،۳۲۹، ۱۲۴
لژیون سیاه ۵۸۹
لژیون وحشت ۵۸۹
لستر، ریچارد ۶۲۴،۶۶۱،۶۶۴،۷۱۰، ۳۵۳
لسکی ۴۸
لسینگ ۱۲۳
لطفی، عمر ۷۷۱
لکرک، ژینت ۴۱۴
لک لک ۸۵۰
لک لک‌ها پرواز می‌کنند ۷۵۱،۷۳۳
لکه ۷۶۷
لگران، میشل ۶۶۲
لگریس ۶۴۳
للوش کلود ۶۶۹
لمبرت، ماری ۶۶۲

لنت ،آنتونیا ۴۳۰
لنتز ،والتر ۱۰۰، ۱۰۱، ۳۲۴
لند، جرج ۶۳۹
لندر ،ماکس ۱۴۸، ۱۵۳، ۱۵۶، ۵۰، ۱۰۳، ۱۱۲، ۱۷۱، ۱۷۴، ۴۱۸، ۱۴۶
لندز،برجیس ۷۵۹
لندن ۴۳۹
لندن پس از نیمه شب ۲۴۰
لندن، جک ۲۰۹، ۲۱۱
لندون، مایکل ۶۰۰
لندیس، جان ۵۶۳
لنکستر،برت ۵۲۸، ۵۳۱، ۵۳۲، ۸۶۶، ۴۴۰، ۵۳۱، ۶۷۴
لنگدون ۱۰۹، ۱۱۲، ۳۳۹
لنگلیتر ۸۹۸
لنون، جان ۶۵۵
لنی ۱۸۵، ۲۰۰، ۴۵۰
لنی ،پل ۱۷۱
لنین ۲۰۶، ۲۰۷، ۱۱۹، ۴۲۱
لوئر،آرتور ۵۲۵
لوئف ،مارکوس ۶۰، ۶۶، ۶۷، ۷۱
لوئو وی ۸۳۱
لوئیز ۶۵۹
لوئیس ۵۳۹
لوئیس،جری ۵۳۹
لوآسترو ۲۷۵
لوآنشتام ۴۷۰
لوایز، جان ۶۶۲
لوبارژی ،شارل ۱۴۴
لوبت، کیم ۱۳۳
لوبیچ ۱۶۹، ۲۲۵، ۲۳۸، ۲۴۴، ۲۹۴، ۳۳۹، ۴۸۹، ۸، ۳۵۴، ۱۷۱، ۱۷۴، ۱۸۵، ۲۲۴، ۷۸، ۱۰۵، ۲۸۰، ۳۳۶
لوبین ۳۷
لوبین ،زیگموند ۵۸۵
لوپرنس ۱۴۶، ۱۵۱
لوپرنس، رنه ۱۴۴
لوپوپیک ۱۷۹
لوپینو ۳۷۳
لوپینولین ۱۱۲
لوتر بلوتو ۸۶۹
لوتر کینگ،مارتین ۵۹۳، ۵۹۵
لوتس هاینتس ۷۳۶
لوتن ساک ۱۷۱
لوته ۱۶۹، ۱۷۸
لوته، آیسنر ۱۷۵
لوته، راینیگر ۱۰۲، ۳۲۱
لوچاکوف ۱۵۲
لوچیا ۸۷۷
لوچیودی، آمبرا ۱۶۰
لودک، پل ۸۷۹
لودوکا ۵۱۷
لودویگ ۱۷۵، ۱۷۷، ۱۸۳، ۵۱۷، ۷۲۶، ۱۸۵، ۴۲۸
لودویگ: مرثیه‌ای بر یک سلطان باکره ۷۲۶
لورا ۳۰۷
لورتاک ۱۰۲
لورد ۲۸۹، ۲۹۱
لورد ،دانیل ۲۸۹
لورکا، فدریکو گارسیا ۷۸۰
لورل ۱۰۳، ۱۰۹
لورل ،استان ۲۴۴
لورل ،استن ۹، ۱۱۰
لورنا ۲۷۲
لورن، ژاکلین ۴۱۳
لورنس، اسکیفانو ۵۱۷
لورنس عربستان ۶۵۶، ۶۵۷، ۷۱۰، ۵۲۸
لورن ،سوفیا ۱۱۱، ۴۲۶، ۴۲۸، ۳۵۴
لوره،پیتر ۲۳۸، ۴۵۸
لوزی، جوزف ۷۰۸، ۷۱۱، ۵۳۳، ۵۳۱
لوزینسکی، مارسل ۷۴۴
لوسباردو، جفردو ۶۹۳
لوسک، رونه ۸۶۶
لوسک ،مارسل ۱۳۸، ۱۴۶،
لوسن ،آنیتا ۸۱
لوسی ۲۱۵
لوسیل لاو، دختر راز ۱۳۷
لوفت ،سید ۲۷۲
لوک ۵۳۷
لوکا ۱۵۵
لوکاس ۸۵۸، ۵۶۲، ۵۶۳،
لوکاس، پل ۴۵۸
لوکاس جرج ۵۶۲، ۵۶۳، ۵۶۴، ۵۵۷، ۶۰۳، ۶۱۰
لوک اِسکای، واکر ۶۱۵
لوکاس، والتر ۶۶۰
لوکس ۱۴۳، ۶۹۳
لوک ،لویی ۱۲۳
لوگارک، نیکول ۶۸۳
لوگان ،جوشوا ۳۰۸
لوگرید ۵۵۰، ۷۱۳
لوگوسی بلا ۴۵۸
لولا ۶۸۰، ۷۲۰، ۷۲۱، ۵۷۰
لولاگائوس ۷۰۰
لولا مونتز ۳۰۲
لولا مونتز ۳۰۲، ۳۰۳، ۵۱۵
لولو ۶۸۲
لولیتا ۵۳۷، ۷۱۱
لومان، دیتریش ۷۲۰
لومباردو ،گوستاو ۱۶۱
لومتر، موریس ۶۳۸
لومت ،سیدنی ۳۱۹، ۷۱۱
لومنیکی، تادیوژ ۷۴۰
لوموکو،په په ۳۶۸
لومیر ۱۵۵، ۱۵، ۲۳، ۲۵، ۱۰۳، ۱۱۵، ۴۵۵، ۳۱۷، ۴۷۴، ۵۰۳،
لومیر،آگوست و لویی ۷۲
لومیر ،لوئی ۱۵، ۲۲
لومیرها ۷۷۴
لونته ۸۷۹
لوویریه ۱۴۹
لوویگان، روبر ۴۱۵، ۴۱۰
لوی استروس ،کلود ۳۴۱
لوید ۸۴، ۱۰۶، ۱۰۹، ۱۱۲، ۳۳۹، ۴۹۴
لوید، کریستوفر ۵۹۷
لوید ،هارولد ۷۰، ۹۲، ۱۰۸، ۲۴۴
لویل ،گابریل ۱۴۸
لوی،لوئیس ۲۲۶
لوی ،میرنا ۲۷۷
لوین، جوزف ۶۲۰
لوین،ساول ۵۷۵
لوینسن، بری ۶۰۲
لوییزیانا ۳۰۶
لوییس ،سینکلر ۲۹۳
لویی ششم ۱۵۱
لی،اسپایک ۵۵۸، ۵۵۹، ۵۹۵، ۵۹۶، ۶۰۹
لیانگ،ژانگ ۸۲۲
لیانگ شانپو و ژوبینگتایی ۸۱۶
لیب پرتس،یتیس ۲۱۳
لی،بروس ۸۳۱
لیبه ۴۷ ۴۵۳
لیبه نایبر،ولفگانگ ۴۵۳، ۴۴۸

لیبیدزینسکی ۴۵۵
لیپارد،جرج ۳۶۵
لیپسکامب، جیمز ۶۱۸
لیتزانی، آنتونیو ۴۲۵
لیتس، یوزف ۴۶۱، ۴۶۲،
لیتل، ایچپت ۲۴
لیتواک،آناتول ۳۶۸، ۴۱۰
لی‌تی ۸۲۹، ۸۷۹
لی تین لو ۸۳۸
لی،جنت ۳۷۰
لی،چن فنگ ۸۲۹
لیری ،ارکی ۱۴۴
لی،زیائو ۸۲۰
لیسا،زوفیا ۴۶۱
لیسنکو،ناتالیا ۲۰۱
لیف ۸۶۹
لی ،فردریک مارشل ۱۶
لیفشیتر فیلیپ ۶۷۱
لیف، کارولین ۸۷۰، ۸۶۹
لیکاک، ریچارد ۶۱۸، ۶۲۰، ۵۷۴
لیلا ۷۷۴
لیلاواتی ۴۷۵
لیلاواتی،ساتی ۴۸۰
لیلا و گرگ‌ها ۷۷۸
لیلیان گیش ۳۶۵، ۱۸۴، ۱۹۲، ۱۹۳، ۴۴، ۵۵، ۴۴، ۵۴، ۵۵، ۵۴
لیلی ،بئاتریس ۱۱۲
لی‌لی مارلن ۷۲۰
لیلیوم ۱۷۶
لیمکیلده،هارالد ۱۸۷
لین، آدریان ۵۵۵
لین ،امی ۱۴۷
لینچ، دیوید ۱۳۴، ۵۵۹، ۵۸۶، ۷۶۱، ۶۰۳، ۶۳۷، ۶۷۵
لیند،آلفرد ۱۹۴، ۱۸۷
لیندر، زارا ۴۴۹
لیندستروم ،پیتر ۲۷۶
لیندن،مانک ۱۹۳
لیندو ،پل ۱۷۱
لین دیوید ۵۲۸، ۸۹۹، ۴۳۹
لینگن، تئو ۴۴۹
لین، مک ۶۱۴
لینی در اکتبر ۷۵۳
لیو ۸۱۶
لیو،جیالیانگ ۸۳۲
لیوسک ،هام ۳۲۵
لیولوف ،ارلو ۴۶۹
لیونگ،جیمز ۸۳۴
لی،ونهوآ ۸۲۰
لی،وویی ۵۹۶، ۵۹۶
لیو،هوبین ۸۲۴
لیویت ،سام ۳۲۰
لی ،ویویان ۲۵۰
لی،هانک سیانگ ۸۲۸، ۸۳۱، ۸۳۲،

م

مائو ۸۱۴، ۸۱۵، ۸۱۹،
مائورو،امبرتو ۵۰۹
ماازکینه جویی بدور هستیم ۲۰۵
مابوزهٔ قمار باز ۲۳۸
ماتاراتز،رافائلو ۴۲۳، ۴۲۸
ماتارام ۸۱۱
ماتراس کریستین ۴۱۶
ماتسوشیتا ۵۵۹
ماتسون ،آرنه ۱۹۳
ماتوبردی ۱۱۳
ماتوشفسکی ،بولسلاو ۴۵۵
ماتو ،لئون ۱۴۶
مات هات ۱۵۱
ماتیسون، ریچارد ۶۰۲
ماجرا ۶۶۷، ۶۶۸، ۶۸۷، ۴۲۹
ماجراهای اکتیابرینا ۲۰۸
ماجراهای الیاس مبروک ۷۷۴
ماجراهای الین ۱۳۵، ۱۳۷، ۱۴۰،
ماجراهای بری مکنزی ۸۵۰
ماجراهای پگ حلقه‌ای ۱۳۷
ماجراهای پولین ۱۳۵، ۱۳۷
ماجراهای تارزان ۱۴۰
ماجراهای تیل شیطان ۷۳۳
ماجراهای رابین هود ۲۵۳، ۳۰۳، ۳۱۳، ۶۵۶
ماجراهای ستوان رز ۱۴۰
ماجراهای شاهزاده احمد ۳۲۸
ماجراهای شگفت‌انگیز آقای وست در سرزمین بولشویک‌ها ۲۱۱
ماجراهای کاتلین ۱۳۷
ماجراهای کیت سه انگشتی ۱۴۰، ۱۶۴
ماجراهای گوپی و باگا ۸۰۰، ۸۰۱، ۸۰۳،
ماجراهای مارگریت ۱۳۷
ماجراهای هلن ۱۳۷
ماجراهای همینگوی جوان ۶۵۶
ماجراهای یک شهروند خوب ۱۳۳، ۴۶۱،
ماجرای پوزیدون ۵۲۸
ماجرای توپ سیاه ۸۲۳، ۸۲۴
ماجرای توماس کراون ۶۶۴
ماجرای رمانتیک ۴۲۳
ماجرای سالوار توررزا ۴۲۳
ماجرای عاشقانه حقیقی ۶۶۳
ماجرای عاشقانه در دفتر اداری ۷۴۹
ماجرای عالی بیل و تد ۵۶۴
ماجرای وحشتناک ۲۰۳
ماچین ،آلفرد ۸۸
مادادایو ۸۴۲
مادام بودو خندان ۱۳۱، ۱۲۹، ۱۵۲
مادام دو ۳۰۲، ۵۱۵، ۵۷۷،
مادام دوباری ۱۷۴، ۱۷۷، ۱۷۹، ۱۸۴،
مادام سن ژان ۱۴۴، ۱۴۹
مادام کاملیا ۱۴۴
مادام لژه ۱۲۸
مادر ۷۵۸
مادران پلازادی مایو ۶۲۹
مادران فرانسوی ۱۴۶
مادر بزرگ بیا حرف بزنیم ۷۸۲
مادر بزرگ معظم ۶۲۶
مادرخوانده ۲۱۴
ما در راه هستیم ۲۱۴
مادر زمین ۴۲۱
ما در طلوع فرو رفتیم ۴۴۱، ۴۳۹
مادر فاطمه ۷۷۲
مادر کوچولو ۲۱۵
مادرو ۵۰۶
مادر و فاحشه ۶۸۳
مادر هند ۷۹۹، ۴۷۷
مادسن ۴۵۰
مادلن ۱۵۰
مادلین ۳۲۶
مادوام دوباری ۱۸۰
مادودکین،الکساندر ۲۱۲
مادورای ویران ۴۸۰
مارا ۷۶۴
مارتاگلیو ،نینو ۱۵۹
مارتن،الکساندر ۲۱۵
مارتنسون،مونا ۱۸۹

مارتی ۶۱۷
مارتین ۶۸۰
مارتین، پل ۴۴۸
مارتین، دین ۵۳۹
مارتین،کارول ۴۱۸
مارتینیتس ۱۰۳
مارچزی ۶۹۲
مارچلو،ماستروبانی ۵۷۷
مارچلینی، رومولو ۴۲۳
مارس ۱۵۱
مارسل ۴۱۰
مارسل، آلن ۱۳۸
مارسل ،جولی ۲۶۶
مارسل،شارل ۱۸۷
مارسل،هران ۴۱۳
مارسل، هربرت ۲۲۵، ۳۱۵
مارسلین ۶۱۹
مارسیز ۴۱۱
مارشال ۷۶۹
مارشال پتن ۴۱۴
مارشال،پلان ۶۹۷
مارشال پنی ۶۰۹
مارشال تقلبی و پسر او ۴۶۰
مارشال ،جرج ۲۹۰
مارشال فرانک ۶۱۰
مارش عروسی ۳۱۲
مارک ۴۳۰
مارکرز،کیت ۱۴۶
مارکر، کریس ۶۲۲،۶۷۱،۶۷۹،
مارکز، رنه ۶۲۵
مارکز،گابریل گارسیا ۵۰۵، ۸۷۵، ۶۸۹
مارکس ۵۳۰
مارکس ۶۹۱
مارکس ،گروچو ۲۶۱
مارکس،مارتین ۲۲۳، ۲۹۸،
مارکوپولو ۶۹۳
مارکوس ،لی ۲۷۱
مارکولتو ۶۹۴
مارکی دو ساد ۵۸۳
مارکیز فون او... ۶۷۹
مارگارت،فینک ۸۵۳
مارگریت، ویکتور ۴۱۳
مار، لئون ۸۶۸
مارلن ۱۷۰
مارنی ۳۷۱
ماروین ۳۶۹، ۲۳۹
مارهای سمی ۱۳۹
ماره،ژان ۶۸۵
ماریابی ۱۰۴
ماریان ۵۷۹
ماریتای شرور ۳۵۷
ماری تیای شاد ۳۵۷
ماریس ۱۴۶
ماریسا ۴۶۰
ماریلو ۶۱۹
ماری ـ مارتن ۴۱۵
ماریوس ۴۱۲، ۴۵۰
ماریو کامرینی ۴۲۳، ۱۵۸، ۱۶۱
ما زن‌ها ۴۲۷
مازو،مردخای ۲۱۳
ماسالیتیف،ولادیمیر ۲۰۲
ماستوریانی، مارچلو ۶۶۸
ما سرگردان هستیم ۴۵۳
ماسریل، فرانس ۳۲۸
ماسکانی ،پیترو ۱۶۰
ماسک کبود ۱۳۷
ماسلی، فرانچسکو ۶۹۳،۶۹۴
ماسوله ۱۷
ماسومورا،یاسوزو ۸۴۱
ماسیست ۱۶۰
ماسیست در دوزخ ۱۶۰
ماشنکلا ۴۶۹
ماشین هایی که پاریس را خوردند ۸۵۱
مافرشته نیستیم ۶۵۷
ماکاتاس ۴۶۰
ماکاتی، گوستاو ۴۵۷، ۴۶۰
ماکاویف، دوژان ۷۴۳، ۵۷۸، ۷۴۵
ماکس، ارنست ۱۳۴،
ماکس حمام می‌رود ۱۴۸
ماکس در تاکسی ۱۴۸
ماکسیموف،ولادیمیر ۱۹۸
ماکلوویا ۵۰۴
ماکنوسون،شارل ۱۹۱،۱۹۲
ماکوفسکا ،هلنا ۱۵۹، ۴۵۶
ما کوه‌ها هستیم ۷۶۴
ماکینو ،شوزو ۴۹۰
ماکیوناس،جرج ۶۳۹
ما گرد جهان می‌رقصیم ۴۵۲
ماگمبه، پ. وینسنت ۷۸۲، ۷۸۵
ماگنوسون ۱۹۳
ماگنولیاهای آهنی ۶۰۹
ماگی ،لوئیجی ۱۵۸
مال ۴۱۹
مالالان،آرشین ۴۷۱
مالامبرا ۱۶۰
مالبرگ،پیتر ۱۸۹
مالتبی،ریچارد ۲۸۳
مالت ،روبرت ۱۵۲
مالتیس ،مایکل ۳۲۲
مالدونه ۱۵۳
مالرو ۶۲۲
مالرو ،آندره ۲۳۶،۵۱۹
مالکوم ایکس ۵۹۵
مالکوم،درک ۸۶۸
مال، لویی ۴۱۸، ۶۹۳، ۵۷۷
مالنکوف، گ. م ۴۷۲
مالویچ ۱۳۳
مالوی، لورا ۸۸۵
مالیان، هنریک ۷۶۳
مالی، پایکان ۲۱۵
مالیک،ترنس ۶۰۳
مالینا ۷۲۷
مامادوما ۵۸۲
مامان ۸۲۶
مامان اجازه نده ۷۰۶
مامان دیوانه ۶۰۳
مامان قشنگه ۶۰۳
مامان کجاست؟ ۸۱۸
ماموليان ۲۳۳
ماموليان، روبن ۱۸۱
مان ۳۴۹، ۳۵۰
مان ،آنتونی ۳۴۹،۵۱۸،۵۲۸، ۵۹۹،۶۰۱،۶۰۲
مانتری پاپ ۳۶۳
مانچینی ۶۶۳
ماندلسون ۲۲۳
ماندویلر ۱۵۲
مانزینی ،آلمیرانته ۱۶۰
مانسفیلد،جین ۵۳۹
مانسینی، هنری ۶۶۲، ۳۱۰
مانع ۷۴۶
مانفرد ۷۲۱
مانگونو،سیلوانا ۴۲۸

مانگیاملی ۵۰۲
مانورهای بزرگ ۴۱۶، ۴۱۸، ۵۷۹
مانهایم ،لوسی ۲۵۶
مان، هاینریش ۷۳۲
مانیانی،آنا ۵۱۳
ماوتا ۴۲۲
ماوریک ۸۵۴
ماوسن، سرداگلاس ۱۱۶
ماه ۶۹۱
ماه آبی است ۲۹۷
ماه جشنواره ۸۲۸
ماه در جوی آب ۶۸۴
ماه دوست داشتنی می ۶۲۳
ماه غمگین ۵۷۸
ما همدیگر را خیلی دوست داشتیم ۴۲۶
ماه نو ۳۵۵
ماهی‌ای به نام واندا ۸۹۹
ماهی فروش یاماها ۸۲۲
ماهیگیران ایسلند ۱۵۳
ماهیو،جی. ای. ۵۰۷
مای ۴۴۰
مایاکوفسکی، ولادیمیر ۱۱۸، ۱۲۴
مایتی ماوس ۳۲۴
مایرلینگ ۴۱۱
مایسلز دیوید ۶۱۸، ۶۲۰
مایک و استفانی ۵۰۲
مایلستون ،لوئیس ۲۸۰، ۵۲۲، ۳۰۶، ۹۱
ماینهوف ۷۱۹
مأمور صفحهٔ سویچ ۵۷۸
مأموریت ۱۳۸
مأموریت آخر ۵۹۸
مأموریت جدید ژودکس ۱۴۰، ۱۴۶
مأموریت در مسکو توسط *OWI* ۲۹۵
مبارزه ۶۹۴
مبارزه یک کوبایی علیه شیاطین ۸۷۳
متال ۱۳۰
متجاوز ۵۱۷، ۶۰۲
مترسک ۷۵۸، ۳۳۰
مترسون ،فرانسیسکا ۱۳۳
متروپولیس ۱۷۷، ۱۶۹، ۱۷۶، ۱۷۹، ۲۳۱، ۲۳۳، ۲۳۴، ۲۳۶، ۲۳۸
متز، کریستین ۶۲۸، ۶۹۲
متسوهیده به جهنم رفته است ۴۹۰
متسیگ کورت ۷۳۴،۷۳۲
متصدی صفحه کلید ۷۴۳
متولد ۴۵ ۷۳۵،۷۳۴
متولد چهارم ژوییه ۶۱۲
مته ،ادوارد ۱۳۸
متهم ۵۶۰
متهم می‌کنم ۱۵۲
متیسن ،موئیر ۳۰۷
متیوز،جسی ۳۵۳، ۴۳۲
مثلث ۷۶۴
مثلث زرد ۱۵۸
مثلث می‌سی سی‌پی ۶۲۶
مجازات ۲۴۰
مجرم ۷۷۱
مجلس رقص آتش فشان ۷۳۸،۷۳۷،۷۴۱
مجلس رقص قهرمان ۲۰۳
مجلس می‌رقصد ۱۷۶، ۱۸۱، ۱۸۳،
مجموعه‌های کارآگاه وب ۱۴۰
مجنون حیروان ۷۷۵
محاصره آلکازار ۴۲۳
محاکمه ۳۲۹، ۵۳۵
محاکمه کنار جاده ۷۵۹
محاکمهٔ ژاندارک ۶۸۱
محبوب ۴۷۷
محبوب خان ۷۹۹، ۴۷۷
محبوبم، خداحافظ ۸۲۶
محتکران گندم ۱۹۱
محرمانهٔ دبیرستان ۶۰۱
محفل غریبه‌ها ۸۶۹
محققین در مرز براندنبورگ ۷۳۵
محله‌های فقیر نشین پترزبورگ ۱۴۰
محلهٔ چینی‌ها ۵۹۹، ۷۴۶
محمولهٔ دیپلماتیک ۴۶۶
مخاطرات ماهیگیری ۱۸۷
مخلوقات شعله ۶۳۹
مخلوقی از مرداب سیاه ۵۲۴
مخمل آبی ۵۵۹
مخمل آبی ۶۳۷،۶۷۵
مخملک ۲۰۸
مد ۳۶۸
مدار هفدهم ۶۲۴
مدافعان حق رأی زنان در ستم سیاهان ۵۸۵
مدرسهٔ پستچی‌ها ۴۱۷
مدرک ۸۵۸
مدری با دستکش‌های سفید ۱۴۳
مد سن ،هولگر ۱۷۶
مدهآ ۵۸۲
مدهوندو ۷۸۳
مدیترانه‌ای ۶۹۵
مدیگان،الوایر ۶۶۳
مرا ببوس کیت ۵۲۴
مرا در سنت لوئیس ملاقات کن ۳۶۲، ۲۷۲
مراسم آیینی در زمان تغییر شکل یافته ۵۷۵
مراسم تدفین ۸۹۹
مراقبت ۷۴۴
مراقبت از هنری ۶۱۳
مراکش ۲۶۲، ۲۹۰
مربی ۶۳۷
مرثیه ۷۷۰
مرثیه ازاکا ۴۹۳، ۴۹۶
مرچنت اسماعیل ۷۱۵
مرحوم ماتیاس پاسکال ۱۵۲
مرد آرام ۳۴۶، ۳۴۸
مرد آهن ربا ۱۳۸، ۱۳۹
مرد آهنین ۷۴۰،۷۴۴
مرداک روپرت ۵۵۵، ۵۶۱
مردان ۵۲۲
مردان خاکستر ۷۸۰
مردان در اعماق ۴۲۳، ۴۲۵
مردان زیادی ۱۸۴
مردان و عروسک ها ۵۲۲
مرد با آینه ۶۴۳
مرد بازو طلایی ۲۹۷، ۶۶۲
مرد باید به آلمان برود ۴۴۸
مرد برفی ۳۲۹، ۳۳۰
مرد برهنه در میدان ورزش ۷۳۵
مرد بی سرزمین ۵۰۷
مرد توانمند ۱۶۰
مرد جنگلی ۲۱۲
مرد خاکستری ۴۴۲
مرد در حال دو ۶۰۷
مرد، زن ۷۸۲
مرد سوم ۴۴۱، ۳۰۷، ۵۱۷
مرد صلیب ۴۲۳
مردم ۷۸۴
مردم تئاتر ۴۴۷
مرد مرمرین ۷۳۹،۷۴۰،۷۴۴
مردم روستا ۸۲۴
مرد معجزه ۲۴۰

مرد مکانیکی ۱۵۶
مردم کوهستان ۴۶۰
مردها، چه رذل هایی ۴۲۶، ۴۲۳
مردی از دریاهای عمیق ۱۵۳
مردی از رودخانهٔ برفی ۸۵۵
مردی از رودخانهٔ برفی ۲ ۸۵۵
مردی از ریو ۶۸۱
مردی از لارامی ۳۴۹، ۵۳۸، ۵۹۹
مردی با چشمان اشعهٔ ایکس ۶۰۲
مردی با دوربین فیلمبرداری ۶۲۱
مردی با لباس سفید ۴۴۰، ۴۴۱
مردی برای تمام فصول ۵۲۸، ۷۱۱
مردی برای کشتن ۶۸۷
مردی به نام پوتائو تایی لانگ ۸۳۸
مردی در تاریکی ۵۲۴
مردی که به زمین سقوط کرد ۷۱۲
مردی که درخت را می‌شکافت ۶۵۳
مردی که درخت می‌کاشت ۸۷۰
مردی که دوست دارم ۳۷۳
مردی که زیاد می‌دانست ۳۷۰، ۴۳۲، ۴۵۰، ۳۱۰، ۶۶۰
مردی که لیبرتی والانس را کشت ۳۴۶، ۳۴۸، ۵۳۸، ۳۵۱،
مردی که می‌خواست سلطان باشد ۵۲۷
مردی ناپدید می‌شود ۸۴۳
مرز ۱۲۴، ۵۰۷
مرز رؤیاها ۷۲۲
مرزهای از دست رفته ۲۹۶
مرزهای گمشده ۵۸۹
مرسک ،هیو ۲۴۴
مرسوم ۴۱۸
مرغدانی ۶۲۹
مرکابیون ،لویی ۱۴۴
مرکانتون ۱۴۶، ۵۷
مرگ بر روسپی ۷۷۱
مرگ خورشید ۱۵۲
مرگ در ونیز ۵۱۷
مرگ دوک دودانین ۱۴۴
مرگ ماریا مالیبران ۷۲۷
مرگ و زندگی ۴۵۱
مرگ یک بوروکرات ۸۷۵
مرگ یک دوچرخه سوار ۶۹۸
مرگ یک ریاضی دان نئوپولیتن ۶۹۶
مرگ یک هیزم شکن ۸۶۶
مرلینی،الزا ۴۲۴
مروارید ۵۰۴
مروارید فریسی ۴۴۸
مروارید لشگر ۱۳۷
مرید شیطان ۴۴۰
مری ،ژول ۱۵۱
مزارع شخم زده ۶۹۸
مزاروش مارتا ۷۴۴، ۷۳۹
مزد ترس ۴۱۶
مزرعهٔ حیوانات ۶۵۳
مزمور (سرود) سرخ ۷۴۴
مسئولیت بریگاد سبک ۷۱۲
مسابقه ۳۶۳، ۱۵۲، ۶۲۳
مسابقه‌ای از آن خودشان ۶۰۹
مسابقهٔ بزرگ ۵۲۵
مسابقهٔ هندوانه خوری ۵۸۴
مسافر ۶۶۸،۶۷۴
مسافرخانهٔ در اژدهال ۸۳۰
مسأله بلوم ۷۳۲
مسأله پرخطر ۵۶۳
مسأله مرگ و زندگی ۴۳۷، ۴۳۹، ۴۵۰
مستأجر ۳۷۰
مست،جرالد ۵۷۸
مستخدمهٔ پیر ۲۶۶
مستر ۱۷۷، ۱۸، ۸۸
مستوویتز تادوژ دلگا ۴۶۱
مسکو ۷۵۷
مسکو اشک‌ها را باور ندارد ۷۵۶
مسکو دوباره می‌تازد ۵۰۲
مسنر ،اتو ۱۰۰،۹۸
مسیح مونترال ۸۶۹
مسیر بزرگ ۳۴۷، ۳۴۸
مشت بابت ۶۷۵
مشت‌ها در جیب ۶۸۹
مصائب ژاندارک ۱۳۲، ۱۵۲
مصاحبه ۸۰۵، ۶۸۸
مصاحبه با خون آشام ۷۱۶
مصاحبه هایی درباره موضوعات شخصی ۷۵۸
مصایب ژاندارک ۱۴۹
مصایب هرکول ۶۹۴
مصری ۵۹۹، ۶۰۰
مصطفایف قیف ۷۶۷
مصلحت‌ها را دریاب ۷۷۲
مطالعات ۳۲۷
مطالعه ۳۲۹
مطب دکتر کالیگاری ۱۶۹، ۱۷۲، ۱۷۵، ۱۷۶، ۱۷۷، ۱۸۱، ۱۸۳،
مطلقهٔ شاد ۳۵۶، ۳۵۷،
مظنون ۶۹۴
معالجه خشن ۷۴۴
معبد سرنوشت ۶۱۶
معبد هندی ۱۷۷، ۴۵۲
معجزه ۲۹۶
معجزه در میلان ۴۲۶، ۴۲۷
معجزهٔ گرگ ۱۴۹
معرفت جسم ۵۹۸
معشوقهٔ جهان ۱۷۷
معصومیت بی‌دفاع ۷۴۳
معما ۶۵۲
معماهای نیویورک ۱۴۶
معمای گاسپار هاوزر ۷۲۲
مغازه یقه فروشی ۲۲۱
مغازهٔ کوچک وحشت ۶۰۲
مغز یک بیلیون دلاری ۷۱۰،۷۱۲
مفیستو ۷۴۴
مقابله به مثل ۷۷۲
مقبرهٔ لیژیا ۶۰۲
مقبرهٔ هند ۲۳۹
مقصد: کردهٔ ۱۵ ۶۰۱
مکاس ،یوناس ۱۳۴، ۶۳۹
مکاشفه مغزی ۵۶۸
مک الانس، جو ۴۳۷
مکالمه ۶۵۷
مکانی خلوت ۳۷۲
مکبث ۵۳۴
مک دالند،جنت ۳۵۷، ۳۵۹
مک دانلد، ریچارد ۷۰۹، ۳۵۹
مک دانلد ،ژانت ۲۹۴، ۲۲۵
مک دانیل،هتی ۵۸۹
مک داول،اندی ۸۵۷
مکداول ،جی. بی ۱۱۴
مک درمید،فینلی ۳۴۰
مک دونای، پولت ۴۹۸
مکر زنان ۴۱۶
مکس آرایش گر ۱۴۳
مکس دیوانه ۸۴۹، ۸۵۴، ۸۵۵
مکس دیوانه، فراسوی قلهٔ رعد آسا ۸۵۵
مکس دیوانهٔ ۲ و ۱ ۸۵۶

مکسفیلد ،جوزف پ. ۲۵۷
مک سلان،جرج بی. ۲۸۴
مک سنت ۱۰۵، ۱۰۷، ۱۰۸، ۱۰۹، ۱۱۰
مکسول جان ۴۳۰
مک سوین ۱۰۸
مکس هیر ۳۲۲
مک فرسون ،کنت ۱۲۴
مک ،فلای مارتی ۶۰۹
مکفیل، انگس ۴۳۹
مک کاتنی،ترنس ۸۶۴
مک کارتی ۳۴۸، ۵۰۴
مک کارتیسم ۱۱۱
مک کاری،جوئل ۳۵۰
مک کان ۳۰۸
مک کری،لئو ۵۳۰
مک کوی ،تیم ۳۴۵
مک‌کوی ،هری ۱۰۸
مک کیب و خانم میلر ۵۴۸، ۵۴۹
مک گریل، جیل ۸۶۲
مک گینتی بزرگ ۵۳۰
مک لارن،نورمن ۸۶۲، ۳۲۶، ۳۲۶، ۶۴۹
مکلین، آلیسون ۸۶۰
مک لین تاک ۳۴۸
مک مانوس ،جرج ۹۶
مکندریک الکساندر ۴۴۰، ۳۰۷، ۵۳۲، ۲۴۳
مگره دام می‌گسترد ۳۶۸
مگس ۸۶۷، ۶۰۱
مگوار ،مالی ۲۴۳
مگی ۴۴۰
ملاس، محمد ۷۷۹
ملاقات ۷۶۲
ملاقات با باری ۶۷۴
ملاقات با جان دو ۲۷۹
ملاقات با مارلون براندو ۶۲۰
ملاقات با ونوس ۷۴۶
ملاقات شبانه ۶۵۹
ملاقات کن ۳۳۸
ملبورن ـ کویر ،آرتور ۹۴
ملت ۴۹۶
ملت قربانی ۶۱۳
ملت هفت تیرکش ۳۵۰
ملتی بیدار می‌شود ۷۶۸
ملر ،راکل ۱۵۱
ملک اربابی نیلوفر آبی ۸۱۸
ملک الموت ۵۰۴، ۵۰۹
ملک مقرب ۸۶۹
ملکه الیزابت ۱۴۴، ۱۴۵، ۳۰۶
ملکه اوژنی ۱۵۱
ملکه جادوگر ۳۲۳
ملکه کریستیانا ۲۳۳
ملکهٔ اسکاتلند ۴۴۰
ملکهٔ بدکاره ۲۶۲
ملکهٔ زنبورها ۶۸۷
ملکهٔ کارخانه ۸۲۹
ملندز، بیل ۳۲۶
ملو ۶۷۹
ملوانان همکار ابدی ۳۵۷
ملودرام در مبارزه در دره ۷۷۸
ملودی برادوی ۳۵۷، ۳۰۱، ۳۳۴، ۳۵۵
ملودی در زیرزمین ۳۶۸
ملودی سیاه سوخته ۳۲۹، ۳۳۰
ملودی فراموش شده برای فلوت ۷۴۹
ملودی‌های برادوی ۳۱۲
ملویل، ژان پی‌یر ۴۱۶، ۴۱۹، ۴۱۸، ۶۸۳
ملوین ۷۰۷
ملیک،آواکیان گریگوری ۷۶۲
ملی یس ،ژرژ ۹۵
ممب ۶۴۸
ممدوح ۷۷۱
من آواز پریان دریایی را شنیده‌ام ۸۶۸
من‌آی ۴۸۴
مناخم ـ مندل ۲۱۴
من، پیرریویو ۶۸۳
من خرگوشم ۷۳۴
مندز،لئوپولدو ۵۰۴
مندوزادیوید ۲۲۸، ۲۹۸
مندی ۴۴۰
منزل، بیری ۷۳۷
منزیس،ویلیام کامرون ۲۸۰، ۲۸۱
منژو، آدولف ۲۴۴
منسینی هنری ۶۵۹،۶۶۱،
منشی سیاه‌پوست ۵۸۵
منصورف، بولات ۷۶۲
منطقهٔ مرده ۸۶۷
منطقهٔ مرکزی ۸۷۱
منطقهٔ هارلان یو اس ای ۶۲۶
من عروس مذکر دوره جنگ بودم ۳۳۲
من غریبه‌ای تاریک را دیدم ۴۳۹
من فارغ التحصیل شدم! ۸۲۶
منقار طلایی ۲۱۲
منقل فروزان ۱۵۲، ۲۰۳
من، کلادیوس ۲۶۲
من کوبا هستم! ۵۷۳
منکیه. ویچ،جوزف ال. ۵۹۰، ۳۳۶
منکیه ویچ،هرمان ۵۳۴
من متهم می‌کنم ۴۴۸
منهتن ۲۴۲، ۵۶۴
من، هفک ۱۰۸
منیژگ هلنا ۴۶۱
من یک دیکتاتورم ۶۹۵
من یک زندانی فراری هستم ۵۸۸
من یک مرد سیاه ۶۲۱
من یک نوجوان گرگ انسان بودم ۶۰۰، ۶۰۲
مواجهه ۷۴۱
موبی دیک ۵۲۶
موترنبرگ،لیل ۱۸۳، ۱۸۴
موتزارت ۸۷، ۶۶۳
موتنستن، نورما جین ۳۰۸
موتولیو ۴۲۲
موتیل، ولادیمیر ۷۶۳
موج ۸۰۶، ۵۱۰،
موج بلند ۸۵۶
موج جنایت ۸۶۸
موج سواری روی رودخانه تیمز ۸۷۱
موج نو ۸۸۷
موجودات بهشتی ۸۶۰
موجودات دوست داشتنی ۴۱۸
موجودی از برکهٔ سیاه ۳۱۹
موراتا ۴۸۹
موراتا،مینورو ۴۸۸، ۲۲۱
موراتی وارد میدان می‌شود ۳۲۷
موراکامی، جیمی ۶۵۴
موراکاوا، تورو ۸۴۶
موراندینی، موراندو ۴۲۰، ۴۲۲، ۶۹۳، ۶۹۱
مورانیس، ریک ۸۶۵
موراویا ۴۲۲، ۶۹۱
مورتاوا، کیرا ۷۵۹
مورتی، نانی ۶۹۵
موردخای، ریچلر ۶۵۲
مور، راجر ۷۱۰
مورستیک، ویلهم ۴۶۰
مور ،فرد ۳۲۵

مورفی ادی ۵۶۵، ۶۰۹، ۵۹۶
مورفی،جف ۸۶۰
مورگان، میشل ۴۱۸، ۴۱۴، ۴۱۱
مورگان،هلن ۳۵۴
مور،گریس ۳۵۴
مورلای، گابی ۴۱۵
مورلون ۱۴۶
مور، مایکل ۶۲۹
مورنائو ۱۷۶، ۱۷۷، ۱۷۹، ۱۸۰، ۱۸۱، ۱۸۵، ۸، ۱۸، ۲۳۸، ۲۴۵، ۲۴۶، ۳۳۹، ۴۹۲، ۱۲۴، ۲۱۵، ۱۷۸، ۱۶۹
مورن ادگار ۶۱۹،۶۲۱،۶۲۹، ۵۷۰
موروزف،پاول ۴۶۸
موری، بیل ۸۶۶، ۵۶۳
موریتز ،لیتل ۱۰۳
موریتس،ویلیام ۳۲۱، ۳۲۲
موری،چارلز ۱۰۸
موریس ۴۳۰
موریسون،ماریون مایکل ۳۴۸
موریسی، پل ۶۳۷
موریک ۵۶۱، ۶۰۸، ۵۹۷، ۶۵۷
موزائیک ۶۴۹
موزهٔ مومیایی‌ها ۱۷۱
موژوخین ،ایوان ۲۰۱،۲۰۵،۱۵۱،۲۰۴
موژی،یوان ۴۸۶
موساکف دوالفقار ۷۶۷
موسر، چارلز ۶۱۸
موسژوکین ۲۰۱، ۲۰۲، ۲۰۳، ۲۰۴
موسکات ۱۴۱
موسل، رابرت ۷۱۸
موسورسکی ۴۷۲
موسولینی ۱۱۱، ۴۲۰، ۴۲۱، ۴۲۳، ۵۸۱، ۶۹۷
موسه ،ادن ۳۳
موسهٔ مرموز ۳۲۳
موسیقی بیزه ۳۲۸
موسیقی گیون ۴۹۳
موسیقی محو شونده برای صورت ۶۳۹
موسیناک ،لئون ۱۵۲
موش ۱۶۷
موشت ۶۸۱
موشک خشم ۱۷۶
موش‌ها و آدم‌ها ۲۷۸، ۳۰۶
موش‌های خاکستری ۱۵۸
موطلایی عاشق ۷۳۷،۷۴۱
موفت، تریسی ۸۵۶
موکانتون ۱۴۶
موکانگشتی ۸۲۹
موکرجی،هری شیکش ۴۷۸
موکی ژان، پی‌یر ۶۸۰
مول ۶۳۹
مولاندر، جان دبلیو ۱۹۴، ۱۹۳
مولاندر ،گوستاو ۵۱۵
مولر، رابی ۷۲۴
مولر، سوفی ۶۴۶
مولر، هاینر ۷۳۴
مولن روژ ۴۵۰، ۵۲۶
مولیگان، رابرت ۶۵۷
مومیایی ۷۷۸
مومیایی‌ها ۱۶۹، ۱۷۹
مون ،ادگار ۵۷۴
مونتاگ، ایوور ۶۴۵
مونتاگیو ۱۳۰
مونتان،ایو ۸۸۷
مونتروی ۱۴۷
مونتز، ماریو ۶۳۶
مونت کریستو ،کنت ۱۴۶، ۱۵۲
مونتوس ،ا. ۱۰۴
مونته کارلو ۳۵۴
مونتی بنکس ۱۱۲
مونرو ،مرلین ۶۷، ۶۳۶،۶۵۵،۳۰۹، ۳۲۶، ۵۷۹، ۵۸۰، ۴، ۳۰۸، ۵۲۷، ۵۸۰
مونزنبرگ ،ویل ۱۲۲
مونش، هاوزن ۴۵۲
مونک ۷۳۹
مونکا ۱۴۶
مونکا ،ژرژ ۱۴۴
مونک، اندری ۷۳۸،۷۴۱
مونکورژه،ژان الکسیس ۳۶۸
مونی،پل ۲۷۴، ۳۴۰، ۳۶۷،۵۹۷
مونیتور ۷۱۱
مونیچلی ۶۹۵
مونیچلی، کاراستنو ۴۲۲
مونیچلی،ماریو ۴۲۲، ۶۸۷،۶۹۲،۶۹۳
مونیسیو، ایبس ۵۱۰
مهاباراتا ۸۰۷
مهاجر ۱۵۹
مهاجرین ۲۰۲
مهاجمان راه آهن ۱۳۷
مهاجمان صندوقچه گمشده ۶۰۶،۶۱۰،۵۶۳
مهاجمان مریخ ۲۸۱
مهاجمین کشتی گمشدهٔ نوح ۵۹۷
مهاراجه کلهاپور ۴۷۴
مهتا کتان ۸۰۷
مهدی شریف ۶۸۴
مهربانی ۷۶۵
مهر هفتم ۶۶۷،۶۷۲
مه زیبا ۵۷۴
مه لیس، ژرژ۱۵۶، ۱۵، ۲۲، ۲۵، ۲۷، ۹۶، ۱۰۳، ۲۳۶،۱۲۶، ۱۲۳، ۲۲، ۲۳، ۲۶، ۲۷، ۲۸، ۲۹، ۳۰، ۳۲، ۳۷،
مه مارش ۴۹
مهمانان شب ۴۱۴
مهمانی و مهمانان ۷۳۸
مهمیز برهنه ۳۴۹
مه‌یر ،فرید ۲۷۷، ۲۲۳، ۲۷۵
مه‌یر ،کارل ۱۷۶، ۱۷۷، ۱۸۰، ۱۸۱، ۱۸۵،
مه‌یر،لوئیس ب. ۱۹۴،۲۷۱، ۲۷۲، ۵۲۵، ۲۲۸، ۱۳۷
مه‌یر،وسوولد ۲۰۸
مه‌یر، هولد ۲۰۶
مه‌یر، یوهانس ۴۴۸
میائو،چون ۸۲۰
میازاکی هایائو ۸۴۷، ۸۴۸
میان آسمان و زمین ۷۷۸
میان پردهٔ تابستانی ۶۷۲،۶۷۳
میان سالی ۸۲۰
می‌توانم صحبت کنم ۷۵۸
میچل ۸۵۴
میچل ،مارگارت ۵۸۹
میچورین ۴۶۷
میخائیل ۲۰۲، ۲۰۵، ۴۷۱
میخالکف،نیکیتا ۷۵۶
میخاییل،رام ۴۶۹
میخوئلس،شلویم ۲۱۴
می‌خواهم به شوهرم خیانت کنم ۱۶۱
می‌دانم کجا می‌روم ۴۳۵
میراث چنگیزخان ۲۱۱
میراث گمشده ۱۶۲
میران،ایو ۴۱۰
میرسون، لازار ۴۱۰، ۴۱۱، ۴۵۰
میرو ۷۰۳
میرو،پیلار ۷۰۱

میزبان رقص ۴۱۱
میزری ۶۱۴
میز فقرا ۴۲۳
میزوگوچی،کنجی ۴۹۶، ۸۴۱، ۴۸۸، ۴۹۰، ۴۹۲، ۴۹۳، ۵۱۸، ۸۹۱، ۲۲۱، ۳۰۷، ۴۹۲، ۴۹۳، ۴۹۶، ۴۹۷، ۵۱۸، ۵۴۲، ۸۴۳
میستی را برایم بنواز ۵۵۲
میستینگ ۱۴۶، ۲۹۴، ۴۱۰، ۱۴۴
میس ،فرد ۱۰۷،۱۰۸،
میسلس، آلبرت ۵۷۴
میسون، جیمز ۴۴۲
می‌سی‌سی‌پی ۳۵۷
میشل باک ،هانس ۱۷۷،۱۸۳
میشو، اسکار ۵۸۶
میشیما، یوکیو ۶۶۲
میفونه توشیرو ۷۶۵
میکائیل ۱۳۲
می ،کارل ۷۲۶
میکس ،تام ۹۰، ۳۴۵، ۳۴۶
میکلوش،یانچو۷۳۸، ۷۴۱، ۶۶۷، ۷۳۸، ۷۳۹، ۷۴۴
میکوروسکی ۴۶۱
میکی ماوس ۳۲۱، ۳۲۲
میگو ۷۹۹
میلانی دون لورنزو ۶۹۰
میلتون،ژرژ ۴۱۰
میلر، جرج ۸۴۹، ۸۵۴، ۸۵۷، ۸۵۲، ۶۰۳
میل مبهم هوس ۵۰۹
میلن، دومونژو ۵۷۹
میلووانف ۱۳۹
میلیوس، جان ۶۰۳
میلیون ۴۰۹، ۲۹۹،
میلیون، دالریتاتر ۷۰
میلیونر ناپل ۴۲۲
مین ۳۲۳
میناها ۵۷۸
مینتر ،مری مایلز ۲۴۲
مینتز،چارلز ۱۰۰
مینجر،اتوپره ۵۲۸،۲۹۷،۵۲۸،۵۳۱
میندادزه الکساندر ۷۵۸
میندلی ۵۳۳
مینگ،وو تیان ۸۲۰
مینگ،هوانگ چون ۸۳۶
مین ،وانگ کی ۸۲۰
مینه‌لی ،لیزا ۲۷۲، ۶۰۱
مینه لی ،وینسنت ۲۷۲،۳۵۹، ۳۶۲، ۵۳۳
مینی، مادرن ۶۳
مین،یو ۸۱۵
مینی و موسکوویتس ۶۳۴،۶۳۵
می‌وست ۲۵۱، ۲۶۱، ۲۹۱، ۲۹۲، ۵۳۰
میو ـ میو ۶۸۵
میوه ترکیده ۸۳۹
می، هارس ۲۲۶
میهمانان شب ۴۱۳
میهمان بدقول ۵۹۷
میهمانخانهٔ شمال ۴۱۳
میهن‌پرست ۲۲۵
میه‌ویل،ماری ۸۸۷

ن

نئوبابلزبرگ ۱۷۶
ناامیدی ۷۲۰
نابخشوده ۲۵۳، ۳۵۱، ۵۲۶، ۵۵۳
نابغه‌های جنایتکار ۱۹۱
نابغهٔ کوچولو ۵۶۱
نابود کردن گل‌های مینا ۴۱۸
نابودگر ۶۰۷
نابودگر ۲ ۶۵۵، ۶۰۷، ۵۷۱
نابودی ۷۲۳
نابوکف،ولادیمیر ۵۳۷
ناپدید شدن ۸۶۶
ناپلئون ۸۹۹، ۱۴۹، ۱۵۲، ۲۳۳، ۲۳۵، ۳۱۱، ۵۲۲، ۷۲۶
ناپلئون،لویی ۳۳۹
ناپلئون و سامانتا ۵۶۰
ناپیر کوفسکا ،استاشیا ۱۴۴
ناتالی ۶۷، ۴۱۸
ناتزاری، آمدئو ۴۲۸
ناجورها ۵۲۶
ناجورها علیه فردا ۶۶۲
نادا ۶۷۰
نادودی، مانون ۴۸۰
نادیدنی‌ها ۱۴۰
نارگیل ها ۳۵۴
ناروسه،میکیو ۴۹۶، ۴۹۷، ۸۴۱
نازاری،آمدئو ۴۲۴
نازارین ۵۰۸، ۵۰۴
نازی در مترو ۶۷۹
ناسینووا،ناتالیا ۲۰۰
ناشناخته ۲۴۰
ناشناخته‌های جهان ۶۲۳
ناشناس ۲۴۰
ناقوس‌ها برای عزای که به صدا درمی‌آیند ۲۸۱
ناقوس‌های نیمه شب ۵۳۵
ناکپایس ،لویی ۱۴۷
ناگهان بالتازار ۶۷۱،۶۸۱
ناگی ،لاژلو موهولی ۱۲۰
نالپا ۱۴۷، ۱۵۱
نالکوفسکا، زوفیا ۴۶۱
نامادری سامانیشویلی ۷۶۳
نام بازی ۶۱۰
نامتعارف ۵۲۵
نام خانوادگی ویت ۶۲۸
نامزد دزد دریایی ۶۸۵
نام زن طراح ۳۶۲
نام کوچک کارمن ۵۷۰
نام کوچک نام ۶۲۸
نام گل سرخ ۶۹۳
نام نادو ۴۸۱
نامه ۲۶۷
نامه‌ای از سیبری ۶۲۲
نامه‌ای به برژنف ۷۱۴
نامه‌ای به جین ۸۸۷
نامه‌ای کوتاه به مادر ۲۱۵
نامه‌های عاشقانه از ترالبا رود ۸۵۳
نامه هایی از پارک ۸۷۵
نامه هایی از ماروزیا ۸۷۹
نامهٔ زن ناشناس ۳۰۲، ۳۰۳، ۵۳۳
نامیرا ۶۸۰
نانا ۵۷۷
نانا، مادر و من ۶۲۶
نان روزانه ما ۸۰۳
نان و شکلات ۶۹۰
نان و عشق و رویا ۴۲۸
ناوار، رنه ۱۴۴
ناوکتان ۷۹۹
ناوگان را دنبال کن ۳۵۶، ۳۵۷
ناوموف، ولادیمیر ۷۵۰
ناهار بر روی چمن ۶۵۱
نایتینگل ،فلورانس ۳۴۰
نای عباس آکوپ ۸۰۹
نایورنیز زیبا ۱۵۳

نبرد استادان ۸۳۱
نبرد الجزایر ۷۸۰، ۶۷۰، ۶۹۴
نبرد بریتانیا ۷۱۲
نبرد در الدربوش گالچ ۳۴۵
نبرد راه آهن‌ها ۴۱۵
نبرد سن پیترو ۵۲۶
نبرد شیلی ۸۷۹
نبرد میدوی ۳۴۶، ۵۰۲
نبلونگن ۱۸۱
ن. پ. نیروف ۱۰۵
نتویک ۳۲۴
نجات ۵۲۷
نجات یافتگان ۸۷۵
نجات یافته توسط دزد دریایی ۱۶۲
نجیب زاده ۳۲۵
نخل مسافر ۶۵۳
ندکلی ۸۵۰
نردبان جیکوب ۶۶۱
نرگس ۴، ۴۵۱، ۴۷۷، ۶۴۸
نرگس سیاه ۴۵۰، ۳۰۰، ۵۱۴
نستور ۳۸
نسخه خطی ساراگوزا ۷۳۹
نسخهٔ براونینگ ۴۴۴
نسل ۷۴۰، ۷۴۱
نسل،کانال، خاکسترها و الماس‌ها و لوتنا ۷۳۷
نشان قتل ۸۳۹
نشان ناشناخته ۲۸۱
نشانه‌ها ۷۸۱
نشانه‌های زندگی ۷۲۲
نشانی از شر ۲۹۰، ۵۳۵، ۵۳۸، ۶۶۲
نشریه سیاه ۶۲۵
نشستن زیر شکوفه‌های گیلاس ۳۳۰
نشویل ۳۵۸، ۵۴۸، ۶۶۴
نصف شش پنی ۳۵۳
نظام فورد ۳۴۸
نعل‌های طلایی ۷۸۰
نغمانف ۷۶۷
نغمه جهان ۲۶۰
نغمه‌های پاریس ۶۶۲
نغمهٔ شبانهٔ هنگ کنگ ۸۳۰
نفرین شدگان ۴۵۴، ۵۱۷
نفرین فرانکستاین ۴۴۴، ۴۴۲
نقاب مرگ سرخ ۲۰۹
نقاش در حال نقاشی ۳۲۷
نقاش و شهر ۷۰۲
نقاشی ۷۷۳
نقاشی سه لته ۷۶۵
نقاشی متحرک ۱۲۷، ۶۳۱
نقاشی متحرک شمارهٔ ۱ ۳۲۸
نکروما،کوامه ۷۸۵
نگاهی به دیوانگی ۶۲۳
نگودا ناتالیا ۷۶۰
نگهبان ۷۷۹
نگهبانان دو دزد ۴۲۲
نگهبانان فانوس دریایی ۱۵۳
نگهبان شب ۶۹۴
نگهبان‌های برنزی ۴۲۳
نگیشی،کیشیتارو ۸۴۷
نلسون ۱۶۷
نلسون، ادی ۳۵۷، ۳۵۹
نلسون، رالف ۵۹۰
نلسون،ویلاگرا ۸۷۵
نمایش ترسناک راکی ۳۶۳
نمایش شگفت انگیز ۷۶۳
نمایش قمار بازان ۸۳۲
نمایش نمایش‌ها ۳۵۴
نمره اخلاق صفر ۴۱۰، ۲۹۹
نِمِک، یان ۷۳۸
نمی‌توان جلوی موسیقی را گرفت ۷۱۳
نوئل ـ نوئل ۴۱۸، ۴۱۵
نوئه ۲۰۱
نوآرو،رامون ۷۷۴
نوار صدا ۶۵۳
نوالیس ۷۲۶
نوامبر ۱۸۸۲ ۸۱۰
نوانکستین، ژانگ ۸۲۴، ۸۲۵، ۸۲۲
نوایه ۱۲۹
نوبورو،افوجی ۸۴۷
نوتی، فرانچسکو ۶۹۵
نوجوان بزهکار ۸۲۲
نودا ۴۹۵
نود روز ۸۶۹
نور ۶۴۷
نور پلیس ۶۳۹
نور تابستانی ۴۱۴
نورث ،آلکس ۳۱۰
نوردیسک ۱۳۲، ۱۵۷، ۱۷۰، ۱۷۳، ۱۷۵، ۸۸،
نور زمستانی ۶۷۳
نورشیتین ۸۶۹
نورمند ۳۳۹
نورمند ،میبل ۱۰۷
نورن،الدور ۶۳۹
نورهایی در مه ۴۲۵
نوریس آسیا ۴۲۴
نوزده ساله بودم ۷۳۳، ۷۳۴
نوستالژیا ۷۵۴،۷۵۵،۷۵۹، ۲۰۳
نوسفراتو ۱۶۹، ۱۷۸
نوسفراتوی خون آشام ۶۶۵،۷۲۳
نوسکی، الکساندر ۴۶۵، ۴۶۸، ۳۰۶
نوشته بر باد ۵۳۸، ۶۰۱
نوشته‌های شیطانی ۸۵۴
نوگرچی،ایسامو ۴۸۴
نولن ،ویلیام ۹۷
نووا ۷۶۴
نویزیه،ویولت ۶۷۷
نویس، فیل ۸۵۲، ۸۵۳
نهایت عمق ۷۴۶
نهرو ۷۹۶، ۸۰۱
نه روز از یک سال ۷۵۳
نهضت زنان ۱۸۴
نهنگ ۳۳۰
نه، یا گزافه گویی فرمانده ۷۰۲
نه، یا ناامیدی ۷۰۲
نیات قتل ۸۴۰
نیاک ،موسی ۱۳۰
نیاگارا ۳۰۸
نیبلونگن ۱۷۶، ۱۷۷، ۱۸۰، ۴۵۲، ۲۳۸،
نیتارایا ۲۹۴
نیتزا ۱۰۳
نیچه ۷۲۶
نیرمور،جیمز ۳۶۳
نیرنگ شوهران ۱۴۳
نیروی وحشی ۵۳۲
نیروی هوایی ۳۳۳
نیک ۶۷
نیکاتسو۴۸۸، ۴۸۹، ۴۹۰، ۴۹۱، ۴۹۳، ۴۹۵،
۴۹۷
نیکتی، موریزیو ۶۹۵
نیک کارتر سلطان کارآگاهان ۱۴۰، ۱۹۰
نیک کراوات ۵۳۲
نیکلسون، جک ۵۲۸،۵۹۸،۶۰۰،۶۰۲، ۵۹۹
نیکوکار ۱۹۱

نیکولز ،دادلی ۳۴۶
نیکولز، مایک ۵۷۸
نیکولین ،لف ۷۴۹
نیکیتا ۶۸۴
نیلسن ۳۹
نیلسن،لئوپولدوتوره ۵۱۱
نیلسون، هاری ۶۶۴
نیم،رونالد ۴۳۹
نیمه روشن ۸۲۴
نیمه شب ۶۶۲
نیمه شور ۸۲۴
نیمه مرد ۶۹۰
نیمی از شش پشیز ۷۱۲
نین، آناییس ۶۳۳
نینوچکا ۲۲۵، ۲۳۳، ۲۷۷
نیوتن هیو ۶۲۴
نیوس ،آلوین ۱۷۳،۸۵۱
نیومن ۳۱۰، ۵۲۲
نیومن ،آلفرد ۳۰۳
نیومن، سیدنی ۸۶۴، ۸۶۶
نیومن، کیم ۵۹۷
نیوول، مایکل ۷۱۵، ۷۱۶
نیویورک نیویورک ۸۹۷، ۳۵۹، ۵۶۵
نیهون باشی ۴۹۲

و

وابولنسکی ۲۰۸
وات،هری ۵۰۲، ۵۱۴، ۳۵۶،۴۳۹
واخسمان ،میشا ۲۱۵
وادیم،روژه ۴۱۸، ۵۷۷، ۵۷۹
وارث ۳۰۶
واردا، آینس ۶۷۹، ۸۹۰، ۴۱۸،۴
وارس هنریک ۴۶۱
وارشا،رابرت ۳۶۷
وارکی پونکونام ۷۹۸
وارم ۱۸۱
وارمالوف و کوپالین ۵۰۲
وارم،هرمان ۱۸۱، ۲۱۴
وارن، دیل ۶۲۳
وارنر، آبه ۵۲۵
وارنر و داریل ۲۷۱
وارنکه، لوتار ۷۳۵
وارنی، کلوریندا ۶۵۲
وارهول،اندی ۵۷۵، ۶۳۶
وازینی، ارمانوکا ۶۸۸
واژوا،ارنست ۲۲۵
واژینسکی، ریژارد ۴۶۲
واژینسکی، میکال ۴۵۸، ۴۶۱
واژین،مایکل ۲۱۵
واسان اس. اس ۷۹۷
واستانیسلا ۴۶۲
واسر ،ارنستو ۱۰۴
واسرمن، لئو ۵۲۸
واسطه ۷۰۸،۷۱۱
واسکز ۱۷۰
واسکوئز ۶۹۹
واسیای اصلاح طلب عشق ۴۶۶
واسیلی‌یف ۴۶۵، ۴۷۰، ۴۷۱، ۷۴۸
واشما،وانگ جیایو ۸۱۸
واشنگتن ویلسن ،جرج ۱۱۳
واکاماتسو ۸۴۶
واکاماتسو کوجی ۸۴۴، ۸۴۵
واکر جیل ۸۶۹
واکسمن ۳۰۳، ۳۰۹
واکسمن ،فرانتیس ۳۰۳
واکسی ۴۲۷
واکه ویچ،ژرژ ۴۱۶
واگنر،پل ۱۷۳، ۱۷۴
واگنر ریشارد ۷۲۶،۱۲۷، ۱۲۸، ۱۷۶، ۳۰۷
واگنر،سنت ۱۷۵
واگنر،سوآوا ۱۵۹
والاس،استیون ۸۵۹
وال استریت ۶۶
والاس،جرج ۵۰۱
والپی، ماریو ۷۷۵
والتا ۱۴۲
والت دیزنی ۹۴، ۱۰۰، ۳۱۲، ۳۲۶، ۲۵۳
والتر ۱۸۹
والتر،چارلز ۲۷۲، ۳۵۹
والتون ۳۰۶
والتون ،ویلیام ۳۰۶
والدز رو،جی. ام. ۵۰۶
والدمار، پسیلاندر ۱۷۳، ۱۹۰
والر ،فرد ۳۱۸
والساندرینی ۴۲۳
والش ۵۰۶
والش،راثول ۸۱، ۹۱، ۲۳۰، ۲۸۰، ۳۴۸، ۳۷۳
والکروز ۶۷۷
والنتی جک ۵۵۸، ۴۲۴
والنتین ۳۰۲
والنتین آلبر ۴۱۵
والنتینو ،رودلف ۶۲
والی،آلیدو ۴۲۴
والیس ،هال ۲۷۳، ۵۳۲
وان بورن ،آمادئه ۹۸
وان پیبلز،ماریو ۵۹۶
وان پیبلز،ملوین ۵۹۳
وانچینی ۶۹۴
وانر ۴۶۱
وانگ،آنامی ۱۸۴
وانگ، جون ۸۲۵
وانگ،جیایو ۸۱۸
وانگ، جیسینگ ۸۲۵
وانگ ،شوئو ۸۲۴
وانگ،لیوژانو ۸۳۰
وانگ هو،جیمز ۲۴۲، ۲۸۱، ۳۳۳، ۴۴۰
واویچ ۲۰۲
وایات ارپ ۳۴۷، ۳۵۱، ۶۱۷
وایت ،پرل ۱۴۶
وایت ،جیمز اچ. ۱۱۴
وایت ،کنراد ۱۷۲
وایت ،لو ۲۷۵
وایت، هایدن ۶۲۸
وایدا، آندری ۷۴۰، ۷۴۴، ۷۴۱، ۳۰۷، ۷۳۸، ۷۳۹، ۷۴۲،
وایدر، جو ۶۰۷
وایز، رابرت ۶۶۲
وایزر، گرته ۴۴۹
وایزمن، فردریک ۶۲۷
وایس، اولریش ۷۳۶
وایلد ،اسکار ۳۲۹
وایلدر ،بیلی ۷۵،۱۷۶،۲۷۹،۲۹۰، ۳۰۹، ۳۳۸، ۵۲۸، ۷۰۵، ۴۱۱، ۴۱۰، ۳۰۷
وایلر ،ویلیام۲۶۷، ۳۱۴، ۳۱۷، ۵۱۸، ۳۰۷، ۳۱۵
وایلند ۸۷۱
وایمار ۱۸۱، ۷۳۵
واینبرگ ۷۶۸
واینبرگ زیگموند ۷۶۸
وبر ۲۲۸
وبز ،استوارت ۱۷۱
وحشی ۲۹۷، ۵۲۲، ۶۳۵، ۶۴۶

و خدا زن را آفرید ۵۷۷، ۵۷۹، ۶۷۶، ۶۷۹، ۴۱۸
وداد ۷۷۵
وداع با اسلحه ۵۹۹
وداع با محبوبم ۷۰۵
وداع‌های طولانی ۷۵۸، ۷۵۹
وراد، وینسنت ۸۶۰
ورا، کروز ۵۳۲
ورای کوچک ۷۶۰
ورتوف، ژیگا ۱۳۰، ۱۳۳، ۱۱۸، ۱۲۱، ۴۸۶، ۲۴۵، ۸۸۷، ۱۶۹، ۲۰۵، ۲۰۸، ۲۰۹، ۱۲۴، ۱۰، ۱۰۲، ۱۱۳، ۱۱۸، ۱۲۰، ۴۲۷
ورتوف، سو ۲۱۱
وردا ۴۱۹، ۱۴۴
وردونه، کارلو ۶۹۵
وردی ۶۹۱
وردی، جوزپه ۴۲۸
ورزش اشباح ۶۴۸
ورزش مورد علاقه مردان ۳۳۳
ورطه و این زندگی ورزشی ۶۵۷
ورک، ویلی ۱۰۹
ورگا، جووانی ۴۲۵
ورگانو، آلدو ۴۲۵
ورن، ژول ۱۵۲، ۳۲۹
ورنوی، لویی ۴۱۰
ورنوی، هانری ۶۸۳، ۴۱۸
ورود به شهر ممنوع ۲۱۱، ۲۱۲
ورونا ۴۷
ورونفسکی ۲۳۲
وزنسینسکی ۲۰۴
وست، جی. ۴۹۸
وسترن کوچک ۶۵۱
وسکووک ۴۶۰
وسوسه ۴۲۵، ۴۲۵، ۵۱۶، ۵۷۷
وسوسه‌های شهر بزرگ ۱۹۰
وصیت نامه دکتر مابوزه ۳۶۵، ۲۳۹
وعدهٔ ملاقات ۷۰۸
وعدهٔ ملاقات کورکورانه ۷۰۸
و عشق تو نیز ۷۳۴
وقایع سال آتی ۷۷۹
وقایع نگاری خانوادگی ۶۹۲
وقایع نگاری روزهای ایروان ۷۶۳
وقایع نگاری سال‌های آتش زیر خاکستر ۷۸۰
وقایع‌نگاری گرجستان در قرن نوزدهم ۷۶۶
وقایع نگاری یک تابستان ۵۷۰، ۵۷۴، ۶۱۹، ۶۲۱، ۶۲۹
وقایع نگاری یک مرگ از پیش اعلام شده ۶۸۹
وقت سوئینگ ۳۵۶، ۳۵۷
وقتی باد می‌وزد ۶۵۴
وقتی بزرگ شدی، آدام عزیز ۷۳۴
وقتی که بابا به سفر تجاری رفته بود ۷۴۵
وقتی که مرده و سفید بشوم ۷۴۳
وقتی ملت‌ها با هم جدال می‌کنند ۱۷۳
وکاپیچ ۳۵۹
وکلا ۱۸۱
وکیل مدافع سدوف ۷۶۰
وگنر، پل ۴۴۸
وگنشت، آلفرد ۱۲۱
ولادیمیر ۱۹۸
ولاند، کولین ۷۱۳
ولبای، مارکوس ۶۱۰
ولتر ۳۴۰
ولز، اچ. جی ۲۸۰، ۵۳۴، ۵۹۷
ولز، اورسن ۴، ۳۲۹، ۳۳۳، ۵۱۸، ۵۳۱، ۵۳۴، ۵۸۲، ۷۱۳، ۸۸۳، ۳۰۷، ۳۰۴، ۳۰۱۵، ۵۱۸، ۵۳۱، ۵۳۳، ۵۳۵، ۸۶۲، ۶۸۸
ولش، راکوئل ۳۵۱
ولف، برنی ۳۲۳
ولفسبورگ، پالرویا ۷۲۷
ولف، فردریش ۷۳۲
ولف، کریستا ۷۳۴
ولف، کنراد ۷۳۳، ۷۳۴
ولکرف، الکساندر ۲۰۱
ولکوف ۱۵۱، ۱۵۴، ۲۰۳
ولگاولگا ۷۴۸، ۷۴۹، ۴۶۹
ولگردها ۴۲۹
ولگردی ۱۵۴
ولمن، ویلیام ۳۶۶، ۲۲۸
وناک، ایوور ۶۴۵
ونتورا، لینو ۴۱۸
ونجر، والتر ۳۷۰، ۳۴۷
وندال، مارسل ۱۴۲
وندرسن، ویم ۶۶۷، ۷۲۴، ۷۲۹، ۵۱۹، ۷۶۷، ۶۷۱، ۶۷۵، ۲۴۷
وندی، نیلبی ۶۵۲
ون، سنت ۸۹۸
ونسن، وتئو ۵۴۸
ونگروف، ولادیمیر ۱۴۹
ونگولنگ ۸۲۵
ونوس موطلایی ۲۶۲، ۲۹۰
ونوس نابینا ۴۱۴
وو، اولین ۷۱۵
وو، جان ۸۳۴
وود، رابین ۳۷۱
وودویل ۱۵۳، ۶۴، ۱۰۳، ۷۶۸
وورث، سل ۶۲۹
وولف، کوینگ ۶۲۳
وولف، ویرجینیا ۶۷۴
وولن، پیتر ۸۸۵
وولی، استفن ۷۱۴
وولی، رایترمن ۳۲۵
وونگ، وینگ هنگ ۸۳۴
ووی، دی ۸۲۶
وو، پیگونگ ۸۲۰
وهبی، یوسف ۷۷۵
وی. پی. فوگل ۲۰۵
ویترونی، جیووانی ۱۵۶
ویتکامب، الثنور ۸۵۳
ویتمن، والت ۱۱۸
ویتنام ۸۵۸
ویتنام: یک تاریخ تلویزیونی ۶۳۰
ویتنی ۶۳۱، ۶۳۲
ویتنی، جان ۳۲۷
ویتنی جیمز ۶۴۷
ویتورینی، الیو ۴۲۵
ویتوریو ۶۹۰
ویت، هارلان ۷۳۲، ۴۴۸،
ویتی، مونیکا ۶۶۸، ۶۹۲
ویچ ۸۵۸
ویچک، یاسنی ۷۳۷
ویچینسکا لاگویا ۴۶۱
ویدئو دروم ۸۶۷
ویدربرگ ۶۶۳
وید، ریچارد ۳۶۲
ویدور ۲۲۸، ۲۳۰
ویدور، کینگ ۳۵۵، ۹۱، ۱۱۲، ۳۳۸، ۵۸۸، ۴۲۸
ویرانگر ۵۶۳
ویرانه‌ها ۶۹۰
ویر، پیتر ۸۵۰، ۸۵۲، ۸۵۵، ۸۵۷، ۶۶۵، ۶۸۲
ویرجینیا ۷۴۶
ویرجینیایی ۳۴۳
ویرجینی، تونت ۶۸۵
ویر، گابریل ۵۰۳

ویریدیانا ۵۰۸
ویریلیو، پل ۴۵۲
ویسکونتی،لوکینو ۴۲۵، ۵۱۵، ۵۱۶، ۵۷۷، ۴۲۳، ۴۲۵، ۴۲۸، ۶۷۴، ۶۷۸، ۶۰۳
ویسمولر، جانی ۶۰۷
ویس ،هنی ۱۷۴
ویشپیانسکی ۷۳۹
ویشنووسکی ۲۰۳
وی کاکس،گراهام ۱۶۷
ویکتور،اریک ۷۰۰
ویکتورن ۱۴۷
ویکتورن، ژاسه ۱۴۳، ۱۹۰
ویکتورن ژست ۱۴۰
ویکتورن، ساردو ۱۴۴
ویکتوریا ۴۳۳، ۴۴۲، ۴۴۴
ویکتوریای کبیر ۴۳۳
ویکوف ـ دومیل ۱۶
ویکونت ۱۲۹
ویکی برنارد ۴۵۳
ویگت ۱۸۸
ویگو ،ژان ۱۲۴،۱۱۸،۵۰۸،۱۲۵، ۲۹۹، ۶۲۵، ۴۱۰، ۵۷۰
ویگولارسن ۱۷۳، ۱۸۹
ویگهورست،کارل ۱۹۱
ویلا، پانچو ۵۰۶
ویلسون،مورتیمر ۲۳۰
ویل کاکس، هربرت ۴۳۳،۴۳۱، ۱۶۷،۱۶۷، ۱۷۶، ۵۴، ۴۳۰
ویل، کلودیا ۶۲۶
ویلنا ۱۸۱
ویلهلم،کارل ۲۱۴
ویلیامز ۱۳۷
ویلیامز،استر ۳۵۹
ویلیامز،ریچارد ۸۶۴
ویلیامز،ریچیو ۱۲۳
ویلیامز، لیندا ۵۷۷
ویلیامسن ،جرج و ارنست ۱۱۶
ویلیامسون ۲۵، ۲۸، ۳۰
ویلیام وایلر ۶۵۷
ویلیس،بروس ۶۱۴
ویم،اومبو ۸۰۹
ویمرنی، ساشا ۶۸۶
وین ۱۷۷، ۳۴۸
ویناورونا استانیسلاوا ۴۵۶
وینتر گارتن برلین ۱۶۹
وینتر ،نیک ۱۰۳
وین ،جان ۳۴۶، ۳۴۷، ۳۴۸، ۵۲۷، ۵۸۰
وینچستر ۳۴۹، ۳۵۰
وینچستر ۷۳ ۵۲۸
وینچنزو ۱۶۰
وین، رابرت ۱۶۹، ۱۷۹
وینستون، برایان ۶۲۱
وینسکی ۱۲۵
وینسندو،ژینت ۳۶۸،۲۹۴،۵۷۹، ۴۰۹
وینسور، مک کی ۹۱، ۹۶
وینکلر ،مارگرت جی. ۱۰۰، ۱۰۱
وینکل ،والتر ۲۶۲
وینگ،وو ۶۴۷
وینگیت ۲۹۱
وینگیت ،جیمز ۲۹۱
وینی ۴۵۷
ویوا ۶۳۶
ویوالدی ۵۸۲
ویور، سیگورنی ۶۰۸
ویولا، بیل ۶۴۶
ویی، سویی ۸۱۶

ه

هابانرا ۴۴۷
هابلی ۳۲۶
هابلی ،جان ۳۲۴
هابین ۳۲۹
هاپتمن،گردهارد ۱۸۰
هاپر، دنیس ۵۹۸،۶۰۲،۶۰۳،۷۲۴،۵۲۸
هاپفلد ،هرمان ۳۰۵
هاپفلد ،هرمس ۳۵۷
هاپکینز ،میریام ۲۹۴
هاپ،هن ۶۴۸
هاتاری ۳۳۳
هاتاناکا ۲۱۹
هاتن،برایان ۵۰۴
هاچ برو آنها را بگیر ۱۴۰
هاچنسون،چارلز ۱۴۰
هاد ۲۴۳
هادسن،راک ۳۷۳
هادسن، هیو ۷۱۴
هارالد، مارسن ۱۹۱
هاربو ۱۸۰
هاربو، تئافون ۱۷۶، ۱۸۰،۲۳۹
هاربو ،تئافون ۲۳۸
هارت ۳۴۵
هارداوی ۳۲۲
هاردی ۱۰۹
هاردی ،الیور ۲۴۴،۹
هاردی،فیل ۳۶۵
هاردینگ ۶۶
هاردینگ ،وارن ۲۸۶
هارگیتی، میکی ۶۰۷
هارلان، راسل ۳۳۳
هارلو ،جین ۲۹۱
هارمن ۱۰۱
هارمن ،هیو ۱۰۱، ۳۲۳
هارناک، فرانک ۷۳۲
هارولد ۱۰۹
هاروی، کایتل ۸۵۷
هاروی،لیلیان ۱۸۵، ۴۱۰، ۴۴۸، ۴۵۲
هاریسادان ،داسگوپتا ۸۰۱
هارینگتون ۶۳۳
هاس ۴۶۰
هاس،ویلی ۱۸۱
هاسه گاواکازوئو ۴۸۴، ۸۴۶
هاس، هوگو ۴۶۰
هاسی ،راث ۲۷۵
هاف، راینهارد ۷۱۹
هافمن، داستین ۶۱۲
هافمن، یوتا ۷۳۲، ۷۳۵
هاکسلی، آلدوس ۴۴۹
هاکس، هاوارد ۲۴۲، ۲۷۳، ۲۷۹، ۳۳۲، ۳۳۸، ۳۵۱، ۲۷۳، ۳۰۸، ۵۲۹، ۵۳۱، ۳۶۶، ۳۷۲، ۵۱۸، ۳۶۷، ۳۳۲، ۳۳۳، ۳۴۶، ۸۸۳
هاکس، هاینوسوکه ۴۹۳، ۴۹۶
هاگن ،جین ۲۵۹
هال ،استوارت ۱۱۶
هالبرت، جک ۴۵۰
هالت ،راسموس ۱۸۸
هالم ،آلفرد ۱۷۳
هالم،کارل ۱۸۸
هالووین ۶۶۰
هاله لویا ۵۰۸، ۵۸۸، ۳۵۵
هالیوود به چه قیمتی؟ ۳۳۶
هالیوود: مستعمرهٔ سینمایی ۲۸۱
هامت ۵۲۶
هامسان ۱۸۹
هامسان ،کنوت ۱۸۸
هامیلتون، کای ۷۱۲
هانا، بیل ۳۲۶
هاناک ۷۴۴
هاناک، دوشان ۷۴۳

هانان، دیوید ۸۰۹
هانان، کن ۸۵۱
هانتر،راس ۵۳۵، ۵۳۸
هانتر،هالی ۸۵۷
هانتکه، پیتر ۷۲۴
هانته ،اتو ۱۷۶
هانس ۲۲۹
هانس،موزر ۴۴۹
هانسن، جو ۲۱۲
هانسن،کای ۱۹۷
هانسون،لارس ۱۹۴، ۲۳۲
هانش،رالف ۱۸۳
هانگم های ۵۵۲
هانلون ۱۰۳
هانی ۸۴۳
هاوارد، ران ۵۶۳
هاواردزاند ۷۱۵
هاوارد مرغابی ۵۶۵
هاوپتمن ۱۷۳
هاوثورن ۵۴
هاوزن، روبر ۵۴۲
هاوسر ،تن ۳۸
هاوسمن،جان ۵۳۳
هاوسن، ری هری ۶۵۵
هاوکریچ ،جان ۱۶۲
هاوکینز، جک ۴۴۴
هاووین ۵۶۲
هاویلند، اولیویا ۲۷۴
هایاکاوا ،سیو ۱۴۹
هایام ،چارلز ۴۸
هایک ،ژاک ۱۴۵
هایلی، جان ۷۰۹
هایمز،چستر ۵۹۳
هایمه، کامینو ۷۰۴
هاینتز،رومان ۴۴۹
هاینر،کارو ۷۳۵
هاینریش ۱۷۱
هاینریش،گئورگه ۴۴۷
هاینز، راندا ۶۶۱
هپبورن ادری ۶۵۹
هپبورن،کاترین ۲۷۶، ۳۳۶،
هپ ورث ۲۵، ۱۶۲، ۱۶۵، ۳۰، ۵۶
هتل آمریکایی‌ها ۶۸۳
هتل آنایورت ۷۷۳
هتل نیوهمپشایر ۵۶۰
هدایا ۶۴۱
هدف برمه ۲۴۳
هدف ما ۶۰۳، ۶۰۲
هدفی برای امشب ۴۳۹
هراس ۸۵۸، ۱۴۴
هرتز اسفینکس، الکساندر ۴۵۶
هرتز ،جان ۶۸
هرتز، کارل ۴۹۸
هرتزوگ، ورنر ۷۲۹،۷۲۲،۷۳۰
هرد ،ارل ۹۷
هررا،مانوئل ۸۷۷
هر راهی که از دست می‌دهی ۵۵۲
هر روز ۱۲۴
هرزآباد ۱۵۲
هرست ۵۳۴
هرست ،ویلیام راندولف ۹۸، ۱۱۲، ۵۳۴
هرکس ۱۹۱
هرکول در نیویورک ۶۰۷
هرکول علیه آتلانتیس ۶۹۴
هرلث ۱۸۱، ۱۸۳
هرلی ،هارولد ۲۷۱
هرم انسانی ۶۲۱
هرمن ،برنارد ۳۱۰،۶۶۵
هرناندز، خوانو ۵۸۹
هرناندز ،خوزه ۵۰۷
هرنگتون ،کرتیس ۱۳۴
هرویل ۱۴۶
هرویل ، رنه ۱۴۶
هری ۲۷۳، ۵۲۵، ۵۲۸
هریس ۳۶۹
هریس، ریچارد ۶۶۸
هریسون، ساندرا ۶۰۰
هری کثیف ۶۶۲، ۵۳۸، ۵۵۲
هری لنگدون ۱۰۸، ۱۱۲، ۱۰۹
هرییشکش ،موکوجی ۸۰۱
هزارتو ۶۵۱، ۷۳۹
هزار توبه ۲۸۱
هزار چشم دکتر مابوزه ۳۶۵، ۲۳۹
هزار و نهصد و هشتاد و چهار ۷۱۴
هزار و یک دست ۷۸۰
هزار و یک شب ۴۷۶، ۴۸۰، ۵۸۳
هزویچک، یرژی ۷۳۹
هسپریا ۱۶۰
هسترپرین ۵۴
هسیائو،هسین هو ۸۳۸، ۸۳۶
هسیانگ لان،لی ۴۸۴
هشت روز خلقت ۷۶۵
هشت و نیم ۶۶۴،۶۸۸،۵۶۴
هفت آواز برای مالکوم ایکس ۷۱۴
هفت تیرکش ۳۴۹، ۶۰۰
هفت دلاور ۸۴۲
هفت روز در ماه می ۵۳۲
هفت سامورایی ۸۴۲، ۵۶۲
هفت شانس ۵۸۵
هفت کوتوله ۳۲۳
هفت گناهکار ۲۹۰
هفتم دسامبر ۳۱۵
هفت مرد از اکنون ۵۳۸، ۳۵۰
هفته در شهری دیگر ۳۶۳
هکت ۳۶۶، ۳۶۷
هکت ،جیمز ۶۳
هکت،هارولد ۵۳۱، ۵۳۲
هکل اند،جکل ۳۲۴
هلبرگ،مارتین ۷۳۲
هلم ،بریژیت ۲۳۸
هلمن ۶۰۳
هلمن، مانتی ۵۹۸، ۶۰۲
همان بازیکن دوباره شوت می‌کند ۶۴۴، ۷۲۴
همان طور که می‌رویم بخوانیم ۴۳۴، ۴۳۷
همایون ۴۷۷
هم‌پیمان ۲۳۰
همت ۷۲۴
همت،داشیل ۳۷۲، ۵۲۶
همچون در یک آینه ۶۷۳
همراهان مرگبار ۵۳۸
همراه با آلبرتو لاتواد ۶۸۸
همراه کنراد تام ۲۱۵
همر ویل ۴۴۲
همزاد ۸۶۸
همزادان ۸۶۷
همسایه ها ۸۶۲، ۶۴۸
همسران ابله ۲۲۱
همسر تنها ۸۰۰، ۸۰۳
همسرش مرغ ۶۵۲
همسرم باش ۱۴۸
همسر نانوا ۴۱۲
همشهری ۸۰۴
همشهری کین ۲۴۲، ۳۰۷، ۳۱۴، ۳۱۵، ۳۱۷، ۵۱۲، ۵۳۳، ۵۳۴، ۶۵۵
هملت ۷۵۵، ۶۷۵، ۳۰۶
همه‌اش واقعی است ۵۳۴
همه به خانه‌شان بروند ۶۸۷
همه چیز برای فروش ۷۴۰

همه چیز دربارهٔ آیو ۲۶۷
همه چیز روبه راهه ۶۸۳، ۸۸۷
همه خطرها ۶۸۱
همهٔ این‌ها واقعی است ۳۲۸
همیشه ۶۱۰، ۵۶۵
همیشه در قلب من ۷۷۶
همیشه سبز ۴۵۰
همیشه هوای خوشی است ۳۵۸
همین طور بخند ۴۳۴
همینگوی، ارنست ۳۲۲
هندریکوفسکی، مارک ۷۳۷، ۷۴۰
هندریکوفسکی،مارک و مالگورزاتا ۲۱۳
هندریکوفسکی ،مالگورزاتا ۴۵۵
هنر دیدن ۶۴۰
هنرهای رزمی شائولین ۸۳۱
هنری پنجم ۳۰۶
هنری پنجم وهمسران شادویندسور ۵۳۵
هنریش ۴۸
هنریک سزار ۲۱۵ ، ۲۱۴
هنکس، تام ۶۱۳،۶۵۵
هنوز نه ۸۴۲
هنوز یک برادر: دردرون طبقهٔ متوسط سیاه پوست ۶۲۵
هو آس، سولران ۸۵۹
هوا ـ بین ۵۷۰
هواخواه خانم ویندر می‌یر ۲۲۵
هوارد، لزلی ۴۳۹
هوانگ، بائومی ۸۱۶
هوانگ،جیانژونگ ۸۲۳، ۸۲۴
هوانگ مولان به ارتش می‌پیوندد ۴۸۷
هواهون ۸۲۵
هوای پاریس ۴۱۳
هوبرت،هامفری ۶۱۸
هوپ ،باب ۲۸۲
هوپر تاپ ۶۱۰
هوپرتز ۲۳۱
هوپرتز،گوتفرید ۲۲۳
هوخ باوم،ورنر ۱۸۴
هودینی ،هری ۱۰۶
هوربیگر، پل ۴۴۹
هورتز، ورگل ۳۲۶
هورث، رابرت ۱۷۶
هورن،کامیلا ۱۸۴
هورینکان، هاچ ۱۴۰
هوز ،آندره ۱۰۳
هوس ۲۹۰
هوسرپوس ۸۵۷
هوسویاما،کیوماتسو ۲۱۹، ۴۸۸
هوس‌های مردان ۱۶۶
هوسی ،ایوان ۴۵۸
هوشمندی گنگ ۱۶۳
هوفا ۵۹۹
هوف، اشتاین ۴۴۸
هوفر ،فرانس ۱۷۱،۱۷۳
هوفر ،فرید ۳۰۷
هوفمان ، اورگرن ۱۹۳
هوفمان ،ای.تی.ای ۱۷۴
هوفمان،کورت ۱۸۳، ۴۵۳
هوک ۶۱۰،۶۱۱
هو،کینگ ۸۳۰
هوگان ۱۴۶
هوگنبرگ،آلفرد ۱۸۵،۸۸،۱۷۵
هول، اد ۳۶۹
هولاک آلن، آنتونی ۴۳۹
هولاند، آنی یژکا ۷۴۶، ۷۴۴
هولاندر ،فردریک ۲۹۰
هولبتی وینی فرد ۴۳۸
هولد ۲۰۸
هولدرلین ۷۲۶
هولدن ،فی ۲۷۵
هولرینگ، گئورگ ۴۶۰
هولگر ۴۵۰
هولمز،برتون ۱۱۵
هولیتزین،صبرا ۲۱۴
هو ،لی من ۱۱۵
هوندا،ایشیرو ۸۴۵
هوندو ۳۱۹
هونگر ،آرتور ۳۲۸
هونگ، سامو ۸۳۲،۸۳۳، ۸۳۴
هونگ،هوانگ فی ۸۲۹
هوور ۶۶
هوی ۲۴۳
هویت ۱۸۰، ۶۷۸
هویلت، دانیل ۷۱۸،۷۱۹
هویی، مایکل ۸۳۲
هویی، وو ۸۲۹، ۸۲۹
هیتلر ۱۱۱، ۴۲۱، ۴۴۶، ۴۵۴، ۴۷۰، ۴۷۲، ۲۳۹، ۴۴۶، ۶۹۷، ۷۲۵، ۷۲۶، ۷۲۸،
هیتلر، فیلمی از آلمان ۷۲۶
هیچکاک،آلفرد ۳۷۰، ۱۶۷، ۱۷۶، ۲۲۰، ۲۷۶، ۲۹۰، ۳۱۰، ۳۳۳، ۵۲۸، ۵۲۹، ۳۷۱، ۳۷۲، ۱۶۲، ۱۸۱، ۴۴۲، ۲۴۶، ۳۰۷، ۳۴۶، ۵۱۸، ۴۳۰، ۴۳۲، ۵۷۸، ۶۶۶
هیچ کس خداحافظی نکرد ۸۶۶
هیرش ۱۲۴
هیروشی ۸۴۳
هیروشیما ۵۷۷
هیروشیما، عشق من ۴۱۵، ۴۱۸، ۶۶۷، ۶۷۷، ۶۷۹، ۶۸۰
هیز ۶۶، ۲۸۸، ۲۸۹، ۲۹۱، ۲۹۶،
هیز ،آیزاک ۵۹۳
هیز ،ویل اچ. ۶۶، ۷۳، ۸۰، ۲۸۶، ۲۸۷، ۲۶۹
هیکاک ،وایلد بیل ۳۴۳
هیکل، محمد حسین ۷۷۴
هیگاشی ،سومیکو ۴۸
هیگز ،هری ۱۷۱
هیلاریوس ۱۸۸
هیلایر، لمبرت ۸۹
هیل،جیمز ۵۳۱
هیل، گری ۶۴۶
هیلمز، میشل ۵۴۵
هیمانسورای ۴۸۲
هیمر، رابرت ۴۳۹
هیندز، ویل ۴۴۲
هیندمیت ۳۲۸
هینکلی جونیور، جان ۵۶۰
هیوارد، سوزان ۸۹۰
هیورث،ریتا ۵۳۴
هیورث، ریتا ۶۹۸
هیورشینو،ماسا ۸۴۳
هیوز، جان ۵۶۳
هیوز، ریچارد ۴۴۰
هیوز، کن ۷۱۲
هیوز ،هاوارد ۲۹۶، ۳۴۹، ۵۲۴
هیوستن ۵۲۳، ۵۲۶، ۵۲۷، ۵۲۸، ۲۷۳، ۳۷۲
هیوستن،والتر ۵۲۶
هیولای صفحهٔ اول را هو کنید ۶۸۹
هیون ،آندره ۱۴۶
هیو و کرای ۴۴۱
هی ،ویل ۴۳۲، ۴۳۱، ۴۴۱، ۴۳۵

ی

یاتکوبیسکو، یورای ۷۳۹
یادآوری کامل ۶۰۷
یادداشت‌های پاییز زود هنگام ۵۷۵
یادداشت‌های دکتر هارت ۱۷۳
یادداشت‌های روزانهٔ سفرهای چوجی ۲۲۰
یادداشت‌های گلوموف ۲۴۵

یادداشت‌های ناتمام ۸۷۹
یادرم ۱۳۴
یادنیویچ، استو ۴۵۵
یاراکیمرمن، در بستر خفتن ۷۴۳
یار صمیمی ۸۲۹
یاروی احساساتی ۴۹۸
یاسمین ۷۲۹
یاسیراملو ۶۲۶
یاغی ۲۹۶، ۳۴۹
یاغیان ۷۷۸
یاغی و همسرش ۱۹۲
یاقوت افندی ۷۷۵
یاکوب دروغگو ۷۳۱، ۷۳۵
یاکوبسکو ۷۴۴
یاکوبووسکا،واندا ۷۴۱
یاکوبیسکو، بورای ۷۴۳
یاکوف ۱۹۸
یامادا،یوجی ۸۴۵
یاما،کایه ری ۲۱۹
یاماگوچی،شرلی یوشیکو ۴۸۴
یاماموتو ،ساتسو ۸۴۱
یاماناکا،سادائو ۴۹۶
یاناچیک ،لئوش ۲۶۰
یاناگیماچی، میتسو ۸۴۶
یانترا ۶۴۷
یانژگ،یان جین ۸۲۰
یانگ ۳۶۹
یانگ، ترنس ۶۵۹
یانگ، رابرت ۶۲۳
یانگ، لستر ۶۶۲
یان،مون ۸۶۰
یان،وانگ ۸۱۸
یانوشک ۴۶۰
یانووا،واروارا ۲۰۲
یانینگر،امیل ۱۷۰،۱۷۶،۱۸۴، ۲۶۲
یانینگز، امیل ۴۴۷
یاووز، ترغول ۷۷۳
یتیم ۱۳۹
یرژی ۷۳۸
یرمولیف ۲۰۴
یرمولیف،یوسیف ۲۰۱
یک آمریکایی در پاریس ۳۶۱
یک اپیزود ۶۸۸
یک از سی و شش ۲۱۴
یک افسر و یک آقا ۵۹۴
۲۰۰۱ یک اودیسهٔ فضایی ۵۳۷، ۶۶۳
یک به اضافهٔ یک ۸۸۷
یک پلیس ۶۸۳
یک جاسوس ۶۸۳
یک جور دوست داشتن ۷۰۷
یک چیزی باید داد ۳۰۹
یک رویای هندی ۳۲۹
یک زندگی دوگانه ۳۳۶
یک ساعت با تو ۲۹۴، ۳۳۶
یک سیب زمینی، دو سیب زمینی ۵۹۲
یک شب ونیزی ۱۷۳
یک شب، یک قطار ۶۷۴
یک شعر تصویری ۳۲۸
یکشنبهٔ خیلی دور ۸۵۱
یک قصه کانتر بری ۴۳۵
یک قصه مصری ۷۷۷
یک محکوم به مرگ می‌گریزد ۳۰۷
یک مرد و یک زن ۶۸۱
یک مسأله خارجی ۲۹۰
یک مشت دلار ۳۵۰، ۵۳۸، ۵۵۲،
یک مورد آسان ۲۱۲
یک میلیون می‌دهم ۴۲۳
یک نفر مراقب من است ۶۶۳
یک و هشت ۸۲۲
یک هنرپیشه زن ۱۹۴
یکی آواز می‌خواند، بقیه نه ۶۷۹
یلتسین ۷۵۹
یوان چو ۸۳۱
یوان ،ژانگ ۸۲۶
یواین ۱۳۹
یوتکه ویچ، سرگی ۴۷۲، ۲۰۸
یوتوریو ،الی ۱۵۷
یوجیمبو ۸۴۲، ۵۵۲
یورایاما کیریو ۸۴۱، ۸۴۰
یورشیک، رودلف ۷۳۵
یورکین باد ۶۶۳
یورگن، هانس ۷۲۶
یورنیف،نیکلای ۲۰۵
یوزپلنگ۴۲۸، ۵۱۶، ۵۳۲، ۶۶۶، ۶۷۴، ۶۷۸،
۶۹۱
یوساچفسکی، ولادیمیر ۶۵۹
یوسای،پائولوچرچی۱۳۳،۱۸۷،۱۹۳،۱۵۵،۵۳۷
یوسف و کنعان ۷۷۳
یوسل کاکماکلی ۷۷۲، ۷۷۳
یوسلیانی ۷۶۶
یوسون ۸۲۰،۴۸۶
یوشیدا یوشیشیگی ۸۴۱، ۸۴۳
یوشیزو و میناگاوا ۴۹۳
یوشیمیتسو،موریتا ۸۴۷
یوکاچیو ۶۸۸
یوکیکی ۹۱
یوگرن، هانس ۴۴۶
یوگسلاو شهر ۵۷۸
یوگن، شوفتان ۲۳۶
یولو،جیائو ۸۲۵
یولو،جیاچتی ۴۲۴
یولیسیز ۲۰۶
یونگه ۴۵۰
یونیچتی مائورتیز ۶۵۴
یه ایینگ ۸۲۴
یهرینگ،هربرت ۱۸۱
یهودی با ویولونش ۲۱۵
یهودی دلنشین ۷۳۲
یهودی سرگردان ۱۷۲، ۴۴۸
ییزوت ۱۶۰
یی، ژانگ ۸۲۰
ییلماز،عطیف ۷۷۱، ۷۷۲
ییمان،ژائو ۸۱۵
ییمو،ژانگ ۸۲۳، ۸۲۲، ۸۲۱، ۸۲۴
یین،چنگ ۸۱۶
یی ون ۸۲۸
۲۰۰۱ ۶۵۵
۰۰۷ ۶۶۳
۱۹۰۰ ۶۹۱
Arrowsmith ۳۴۶
Band Concert ۳۲۱
Cines ۸۳
Country Cousin ۳۲۱
Die Austernprinzessin ۲۲۴
Die Bergkatze ۲۲۴
Die Firma heiratet ۲۲۴
Die freudlose Gasse ۲۳۲
Fun and Fancy Free ۳۲۵
Hare - um Scare - um ۳۲۲
Joi de viver ۳۲۹
Knighty Knight Bugs ۳۲۲
La Signora di tutti ۳۰۳
Little Rural Riding Hood ۳۲۶
Make Mine Music ۳۲۵
Minnie The Moocher ۳۲۳
Passing by ۳۲۹
Saludos amigos ۳۲۵
Trade Tattoo ۱۳۰

نویسندگان:

آرمز - رُی (انگلیس)
آلتمن - ریک (آمریکا)
ابل - ریچارد (آمریکا)
استادلر - گایلین (آمریکا)
السیسر - توماس (هلند)
اُنیل - اِد (آمریکا)
ایتون - مایکل (انگلیس)
باسکومب - ادوارد (انگلیس)
براون - رویال (آمریکا)
بُردول - دیوید (آمریکا)
برگستروم - جانت (آمریکا)
بری - کریس (استرالیا)
بلتُن - جان (آمریکا)
پاینز - جیم (انگلیس)
پتری - دانکن (انگلیس)
پتری - گراهام (کانادا)
پیرسون - رُبرتا (انگلیس)
تسیویان - یوری (لتویا)
جانسون - ویدا (آمریکا)
چرچی‌یوسای-پائولو(آمریکا)
چَنن - مایکل (انگلیس)
دارک - کریس (انگلیس)
دانلی - مایکل (آمریکا)
دراموند - فیلیپ (انگلیس)
دلمار - روزالینر (انگلیس)
دیبتس - کارل (هلند)
رابینسون - دیوید (انگلیس)

راجادیا کشا - آشیش (هند)
رادوانی - ژان (فرانسه)
رنچلر - اریک (آمریکا)
روت - بیل (استرالیا)
رید - مارک ای. (آمریکا)
ریس - ای. ال (انگلیس)
سابچک - ویویان (آمریکا)
سارتل ـ جوزف (آمریکا)
سانوالد - دانیلا (آلمان)
سینگر - بن (آمریکا)
شاتز - توماس (آمریکا)
فاولر - کتی (انگلیس)
فرایبرگ - فردا (استرالیا)
کاپلان - یوسف (انگلیس)
کَپلی - ونس (آمریکا)
کرافتز - استیون (استرالیا)
کرافتون - دونالد (آمریکا)
کِمپ - فیلیپ (انگلیس)
کِنِز - پیتر (آمریکا)
کوماتسو - هیروشی (ژاپن)
کیز - آنتون (آمریکا)
کیندر - مارشا (آمریکا)
گاردنر - دیوید (آمریکا)
گراهام - پیتر (فرانسه)
گومری - داگلاس (آمریکا)
لنت - آنتونیا (آمریکا)
لی - چوک‌تو (هنگ‌کنگ)

مارکز - مارتین (آمریکا)
ماگومبه-پی.وینسنت(انگلیس)
مالتبی - ریچارد (انگلیس)
مک‌الانی - جو (آمریکا)
مک گریل - جیل (انگلیس)
موراندینی - موراندو (ایتالیا)
موریتس - ویلیام (آمریکا)
موسر - چارلز (آمریکا)
میکاییل باک - هانس (آلمان)
نفیسی - حمید (آمریکا)
نوسینوا - ناتالیا (روسیه)
نیرمور - جیمز (آمریکا)
نیومن - کیم (انگلیس)
ویسی - روث (استرالیا)
ویلیامز - لیندا (آمریکا)
وینستون - برایان (انگلیس)
وینسندو - ژینت (انگلیس)
هاردی - فیل (انگلیس)
هانان - دیوید (استرالیا)
هاوکریج - جان (انگلیس)
هندریکوفسکی - مارک و مالگورزاتا (لهستان)
هیلمز - میشل (آمریکا)
هیوارد - سوزان (انگلیس)
یائو - استر (آمریکا)
یوریچیو - ویلیام (هلند)
ییپ - جون (آمریکا)